# الأكاديمي

# AL-ACADEMY

101

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\9\15

رئيس التحرير ..... أ.د نصيف جاسم محمد ..... dr.nsiyf@cofarts.uobaghdad.edu.iq
مدير التحرير ..... أ. 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 150 كلمة، ووضع الكلمات المفتاحية تحت الملخص باللغة العربية والانكليزية ولا تتجاوز أربع كلمات، مع ترجمة الاستنتاجات وتوضع بعد الملخص الانكليزي.
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.

**ملاحظة مهمة:**

معدل المدة الزمنية من تاريخ تسليم البحث للمجلة إلى تاريخ اعلام الباحث بالقبول لغرض النشر أو الرفض غير محددة، وحسب إجراءات المجلة العلمية، وسيأخذ البحث المقبول مجراه للنشر حسب الاصول والضوابط المعتمدة.

## المحتويات


| | | |
|---|---|---|
| التقنيات النافرة ودورها في تعزيز البعد الجمالي في الطباعة الرقمية | -رياض محسن حبيب الربيعي | 5 |
| السمات التصميمية لأغلفة علب الادوية الخاصة بالأطفال | -منى محمود حسين | 21 |
| خصائص الاشكال الفلكلورية في اعمال الخزافتين ساجدة المشايخي وسهام السعودي (دراسة مقارنة) | -وفاء حرب عبد اللطيف | 39 |
| الأبعاد الجيوسياسية للصورة السينمائية في أفلام القضية الفلسطينية | -إبراهيم نعمة محمود<br>-فاضل محمود خضير | 55 |
| المعالجات الاخراجية للفضاء السينوغرافي في العرض المسرحي العراقي "نصوص شكسبير أنموذجا" | -فرحان عمران موسى<br>-سماء محي عطية محمد | 69 |
| البنية التشكيلية في المقدمة الغزلية للشعر الجاهلي | -زينب خليل حسين | 85 |
| تمثلات لغة الجسد في العرض المسرحي العراقي" تخيل ذلك أنموذجا" | -عمار عبد سلمان محمد | 99 |
| تصميم وتنفيذ مسرح الدمى القفازية من خامات الورق المقوى لطالبات قسم رياض الأطفال | -قيس هاشم احمد النعيمي | 111 |
| تمثلات الجسد في اعمال الفنان علي النجار | -رحاب حسين حسن<br>-سلام ادور يعقوب اللوس | 131 |
| الوظائف التواصلية في خطاب النشيد الوطني الإماراتي على ضوء بلاغة الجمهور | -زينب دريانورد (الغيصي)<br>-رسول بلاوي<br>-أحمد موسى البطاينة | 145 |
| تصميمُ ملابس تحقُّق الاحتياجات الوظيفيَّة والجماليَّة للأطفالِ المصابين بالخلعِ الوركي | -تهاني عبد الله القديري | 157 |
| التفكيكية في الرسوم التجريدية للفنان شاكر حسن آل سعيد | -مواهب عبد الحميد عبد الله الخفاجي | 185 |
| استلهام الطبيعة في ابتكار تصاميم منتجات معدنية معاصرة | -علياء عبد العزيز الفدّا | 203 |
| تطبيق أنموذج حقل المادة في حل مشاكل تصاميم المنتجات الصناعية | -محمد علي حسين القيسي | 227 |
| الأفلام العراقية القصيرة (رؤى وأفكار) | -صباح مهدي الموسوي | 243 |
| التعرضن وآليات اشتغاله في أنموذج العرض المسرحي المتعدد المشاهد (دراسة دراماتورجيه نقديه) | -يوسف رشيد جبر | 261 |
| فهم الفضاء في فن التركيب | رائد عبد الامير منصور | 281 |
| التيارات التجريبية المعاصرة وأثرها على بنية النص المسرحي العراقي المعاصر "المسرح الملحمي أنموذجاً" | -هيثم حمزة سلمان الحمداني | 301 |
| مفهوم الوصم وتمثلاته في النص المسرحي العربي "مسرحية السلطان الحائر أختياراً" | -نزار شبيب كريم<br>-علاء حاتم محسن | 317 |
| أثر استراتيجية التعليم المتمايز في تحصيل طالبات معهد الفنون الجميلة في مادة علم الجمال | -وفاء شكر حسن | 337 |
| تصميم الملصق ودوره في مكافحة المخدرات | -باسم محمد صالح مهدي الخالدي | 353 |
| اثر التعلم الالكتروني على المستوى الإدراكي في ظل أزمة كورونا | -أسماء غازي عبد | 373 |
| العجائبية الدرامية في عروض مسرح الطفل | -ميادة مجيد امين اسماعيل الباجلان | 391 |

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts101/5-20

# التقنيات النافرة ودورها في تعزيز البعد الجمالي في الطباعة الرقمية

رياض محسن حبيب الربيعي[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 101-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2021/5/2 , تاريخ قبول النشر 2021/5/30 , تاريخ النشر 2021/9/15

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

**ملخص البحث:**

تعد المطبوعات بصورة عامة وسيلة فنية بصرية فاعلة تخاطب المتلقي(الجمهور)، بما تحمله من إبعاد وظيفية و جمالية وتعبيرية تساهم بنشر وعي ثقافي متنوع، وخصوصا تلك المطبوعات التي تختص بأدائها الإعلامي والإعلاني الترويجي والتنظيمي، فضلا عن الفعاليات الثقافية المحددة في أوقات معينة، سعيا وراء الوصول إلى تصاميم متجددة ومتقنة لتحقيق الغرض الوظيفي والجمالي، إذ ان العملية التصميمية والبنائية المنجزة تخضع للكثير من التنوعات، سواء كان هذا التنوع فكري او تقني، داخلي او خارجي، وقد تتداخل جميعها للحصول على نظام شامل للتكوين الفني، أي ان التصميم يصل الى اقصى تعبير عن المضمون من خلال تحقيق اعلى مستويات الاتقان فيرتبط بمدى مراعاته واقترابه من هذه التقنيات، لذلك نجد انعكاساتها راسخة في ذهن الفرد، لاسيما الفنان المصمم الذي يتأثر بكل ما يحيط به مكونا بذلك نظما معرفية متجاوبة ومتناغمة مع هذه المتغيرات فتنعكس على ادراكه ومن ثم ادائه فيتأثر ويؤثر بباقي انساق بنية التصميم.

وبناء على ما تقدم وجد الباحث أن مشكلة بحثه تتلخص بالتساؤل التالي: ما هي تقنيات الطباعة النافرة ودورها في تعزيز البعد الجمالي في الطباعة الرقمية؟

كما استعرض الباحث في الإطار النظري الذي تضمن: المبحث الاول: مفهوم التقنية. المبحث الثاني: التقنيات النافرة. المبحث الثالث: العناصر التيبوغرافيكية والاثر الجمالي.

تم استخلاص المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري كمادة علمية أفاده الباحث في اجراءاته البحثية اذ تم تحديد وحدة التحليل وتمثل ذلك في اعتبار كل اعلان وحدة تحليل كونها تحمل فكرة اتصالية متكاملة يمكن تطوير الافكار منها عن طريق التحليل. ومدى تأثيرها في بنية التصميم.

وختم بالنتائج والاستنتاج) ومنها:

[1] جامعة بغداد - كلية الفنون الجميلة، طالب دراسات عليا(ماجستير) riyadhmuhseen@gmail.com.

1. اعتمد المصمم على اشغال مساحة التصميم بالصور الحقيقية بالكامل وكانت سيادة العلامة التجارية للشركة داخل الفضاء التصميمي للإعلان، كما في الانموذج رقم (1).
1. التطور التقني التصميمي يساهم في عملية تسويق المنتوج عن طريق مواكبة التقنيات التنفيذية التي يمكن أن تؤسس منافذ لإظهار التصميم الجيد.

وختم الفصل بالتوصيات والمقترحات، والمصادر والمراجع.

**الكلمات المفتاحية: تقنيات، بعد، جمالي، طباعة، رقمية.**

## الإطار المنهجي

**مشكلة البحث:** لقد اسهم التطور في ماكينات الطباعة الحديثة في تغيير المنهج المستخدم خلال عملية الطباعة وفي المنهج المستخدم لنقل الصورة، وعلى ثراء الاختراعات والاكتشافات التي تمت في مجال العلوم الهندسية وتكنلوجيا المعلومات والفيزياء والكيمياء تركت بصمتها في تطور تقنيات الطباعة، وفي السنوات الأخيرة ترك الحاسوب وتقنية المعلومات اثرا مستداما في صناعة الطباعة وتقنياتها ولا يزال هدا الاتجاه مستمرا وفي نمو كبير، وعملية اختيار الطباعة او الاسلوب يعتبر احد المواضيع المهمة والتي يجب مناقشتها مبدئيا قبل الشروع في تصميم العمل، وذلك لتحديد الاسلوب والادوات والأجهزة والمعدات المناسبة التي تؤدي الى تقليل زمن التشغيل وتوفير التكلفة والوصول الى الجودة المثالية، ونود القاء الضوء على هذه التقنيات والأجهزة والمعدات المرتبطة بالمعالجات الرقمية للتصميم من خلال التطور الهائل في تكنولوجيا الطباعة الحديثة فقد دخلت في هذا المجال تقنيات اخرى تسير مع الواقع الجمالي للطباعة الرقمية وبشكل يتماشى مع تطور وتقنيات الحاجه الفنية والجمالية والتي من ضمنها تقنية الطباعة النافرة (السبوت يوفي spot uv) الذي يترك على سطح المطبوع قيمه جمالية اخرى اكثر بروز ووضوح ومن هنا جاءت فكرة هذا البحث، من خلال التساؤل الاتي: **ما هي تقنيات الطباعة النافرة ودورها في تعزيز البعد الجمالي في الطباعة الرقمية؟.**

**اهمية البحث:**

**الاهمية النظرية:** كشف دور التقنية النافرة في تعزز البنية الجمالية للمنتج الطباعي.

**الاهمية التطبيقية:** يمكن ان يسهم في تطوير الوعي التصميمي والمهارى التنفيذي لدى العاملين في مجال التصميم الطباعي والملصق الدعائي والاعلاني

**هدف البحث:** يكمن هدف البحث الى: التعرف على تقنية الطباعة النافرة وطرق ومجالات تنفيذها.

**حدود البحث:** وضع الباحث حدود بحثه كما يلي: الحدود موضوعية: معوقات العمل التصميمي الطباعي في اخراج العناوين البارزة في ملصقات الدعاية في العراق. والحدود مكانية: العراق/ بغداد، منتجات الشركة العامة لصناعة الزيوت النباتية والحدود زمانية: 2018.

**تحديد المصطلحات**

**التقنية لغوياً:** تَقَنَ: أتقن: "أحكم وأحسن " (Omar, 2002, p. 112)، "تقن يتقن تقناً، فهو تِقن وتَقِن. تقن الشخص: حذِق وأجاد. أتقن يُتقن، إتقاناً، فهو متقن، والمفعول مُتقِن" (Omar, 2002, pp. 295-296).

وإتقان الأمر:" إحكامه، ورجل تِقنٌ: حاذق، جيد الرمي" (Al-Jawahiri, 2009, p. 134). إتقان: "مصدر أتقن. في غاية الإتقان: بمنتهى الدقة" (Omar, 2002, pp. 295-296).

**اصطلاحا:** عرفت التقنية على أنها: "مجموعة الاساليب والطرق عند مصمم، عند كاتب، أو مجموعة مسارات تتم بواسطتها وظيفة، أو مجموعة من العمليات والإجراءات المحددة تحديدا دقيقا، والقابلة للنقل والتحويل والرامية إلى تحقيق بعض النتائج التي تعتبر نافعة" (Laland, 2008, pp. 1428-1429).

**النافرة لغويا:** يَنفُر ويَنفِر، نِفارًا ونفُورًا، فهو نافِر ونَفُور، والمفعول مَنْفور منه نفَر من صُحبة فلان كرهها، وانقبض منها غيرَ راضٍ عنها، نفَر من التردُّد على المقاهي، نفَر من محيطه: لم يعُد يشعر بميلٍ إليه، يَنْفُر من الكذب، نفَرتِ الدّابةُ من عين الماء: جَزِعت وتباعدت (Omar-, 2008, p. 17)

**الطباعة النافرة اجرائياً:** وهي ليست نوعاً من أنواع الطباعة بقدر ما هي نوع للمادة المطبوعة، فالمادة المطبوعة تكون ذات سطح بارز باستعمال مواد واحبار معينه تترك اثر بارز على السطح المطبوع.

## الإطار النظري

### المبحث الاول: مفهوم التقنية:

يعد التنوع التقني عاملاً مساعداً في تأزر نظام العلاقات التصميمية للبناء العام للناتج التصميمي وفي التحكم في إمكانية ربط العناصر البصرية وتحقيق أكبر قدر من الاتساق بين الهيئات والأشكال في التصاميم ذات البعدين كذلك ذات الأبعاد الثلاثة. إذ إن "عملية الأدراك تنطوي على قدرات فسيولوجية تتعلق بوظائف الحواس وتتحكم في آليات الأدراك البصري، كما تتعلق بالقدرات العقلية والنفسية التي تتظافر مع القدرات الفسيولوجية وتتشكل من منظور الفروق الفردية التي تعكس العوامل والبيئة لمستقبل العمل الفني" (Shawky, 1999, p. 51)،ومع دخول النظام الرقمي في عالم التقنية والعلم التجريبي (اصبح الحاسوب يعبر عن اهم ادوات ثقافة العصر الحديث الذي شكل المعيار الذي تم به تحديد الامية الحضارية للقرن الحادي والعشرين فقد احدثت ثورة جديدة كان لها الاثر في تغيرات جذرية على مستويات حياتية واجتماعية عديدة) (Holinsky, 1990, p. 21)،فالنشاط الإنساني الذي يحدث حولنا من مختلف مجالات الحياة يحدث بفعل تقنيات عديدة ومتنوعة تختلف في أساليب تصميمها وإظهارها يأتي التصميم وبجميع تفرعاته الوظيفية كأحد تلك الأنشطة التي "تشتمل على الابتكار العلمي والتقني والفني والجمالي، ويقع ضمن النشاط الذي يحقق ويبتكر قيمة مادية وهو ثمرة التطور التقني" (Mataleb, 1989, p. 114)،

ومن خلال التقنية التصميمية المناسبة يوحد المصمم أجزاء تصميمه بكيفية تلائم ما يهدف إليه فقد يلجأ إلى تقنية تصميم لإنجاز "أشكال فنية تحقق التوازن ومن ثم تقود تلك التصاميم التقنية الى التأثير بالناظر إلى المطبوع او المتلقي وتقود بصره في اتجاه معين" (Ehsan, 1985, p. 119)، وتعد برامج الحاسوب "الاداة التصميمية الفاعلة التي ساهمت بشكل فاعل في استحداث اساليب تقنية جديدة" (Moses, 2011, p. 33)، والتي أصبحت الأساس التقني في جميع عمليات التصميم والتأثير فيه فضلاً عن ما وفرته من أمكانية تعمل على توسيع من نطاق خيارات المصمم المرئية وطريقة إخراجه الفني بشكله النهائي "فالجانب المهم الذي يجب ان يؤكده الفنان او المصمم هو قيمة الأثر الفني الذي يتركه الحاسب على الفن وفي اسلوب استغلاله قبل كل شيء وان يجعل الحاسب خاضعاً لتنفيذ فكرة العمل الفني كأداة لا ان يجعل

فكرة العمل مقيدة بإمكانيات الحاسب وتقنياته المتنوعة مثل الاستفادة من برامج معالجة النصوص والصور والرسوم المتحركة او برامج تصميم المواقع لصالح الفكرة التصميمية" (Al Hosani, 2008, p. 267)

**التقنية التصميمية:** قد ادى التطور التقني الى الاسهام الكبير في تطور الفكرة وصناعتها واظهارها بالشكل الفني المبتكر وحسب ما يراه المصمم محققا لهدف التصميم والغرض منه، وذلك عن طريق الخيارات التي توفرها مجموعة البرامج والتقنيات المتنوعة، فضلا عن اتساع مستوى الادراك للمشكلات الفنية التي تواجه المصمم وطريقة التعامل معها بأدوات تقنية مستثمرة من موجودات التقنية وبرامج البناء التصميمي التي يصفها (جولدمان) انها "نظام او كل منظم شامل لمجموعة من العلاقات بين عناصره، وهذه العناصر تتحدد طبقا لعلاقتها داخل الكل الشامل" (Fadl, 1987, p. 192) مما ادى بدوره الى تطور صناعة الفكرة التصميمية وبنائها، وتطور المهارة التي يعمل وفقها المصمم عن طريق استخدام البرامج الرقمية وامكانيتها في بناء العلاقات والعناصر التيبوغرافية، (لذلك يهتم المصمم الكرافيكي الرقمي بتوظيف التقنية بقصد التبسيط للأشياء المتداولة في بناء التصميم، باعتماد علم الاشارة مهما كان نوعها واصلها، فنظام الكون بكل ما فيه من اشارات ورموز هو نظام ذو دلالة، والتي بدورها تساعد المتلقي في ادراك التصميم عند مشاهدته واستيعاب معاني تلك المفردات التصميمية، وهي تمثل اول مستوى من مستويات ادراك المرئيات، وتنتقل بعد التلقي الى مرحلة التفسير والتحليل) (Jabbari, 2012, p. 27)، وبما ان التقنية تتطور بمرور السنين فحري بالمصمم مواكبة عملية تطور التكنلوجيا واعادة الكثير من التصاميم بطرق معاصرة، السبب الذي جعل كثير من الشركات تطور شعارتها وانظمتها بشكل تام حسب متطلبات العصر و(القدرة على تكوين اكبر عدد ممكن من الافكار الجديدة، والغير متعارف عليها، التي تشير إلى غزارة الأفكار ووفرتها وتنوعها مقارنة بغيرها) (Al-Obeidi, 2014, p. 61) ومثال على ذلك ما يتم في تصميم الملصقات السياحية والكارتات الشخصية التي تكون مكاناً حيوياً للتنوعات التقنية التي يتأكد دورها من خلال قدرة المصمم على الجمع بين تلك التقنيات والمواءمة بينها بشكل مدروس ومنظم وفق نظام تصميمي متكامل يظهر قيماً جمالية تؤثر في المتلقي وتسحب انتباهه من أجل إيقاع الأثر المطلوب.

**المبحث الثاني: التقنيات النافرة:**

مفهوم النافرة: ان مفهوم التقنية النافرة بصفة عامة هي ليست شكل من أشكال المطبوعات بقدر ما هي مادة يتم فيها استخدام عدة أنواع من المواد الصمغية والحرارية الملونة تتمثل بسائل مثل الورنيش ولكن بكثافات معينه حسب نوع التأثير المطلوب، لإضافة تأثيرات جمالية بعد الطباعة تعطي جمال وفخامة للطباعة مثل أغلفة الكتب والكروت الشخصية والمجلات، وتعتمد طباعة اليوفي (UV) في بعض الاحيان على شبكات حريرية على قالب معدني او خشبي، ويتم إغلاق تلك المسام ببعض الألوان المختلفة، وبعد ذلك يتم تنشيف الطلاء لتغطيه المواد الحساسة للضوء، ويظهر بعدها الشكل المراد رسمه، وبذلك ينفذ الضوء بالمناطق غير المرسومة وتتصلب ليظهر النص او الرمز بشكل مرتفع عن مستوى العناصر التيبوغرافية الاخرى وتستعمل هذه الطريقة بالصور وطوابع البريد وورق الحائط والكتالوجات وغيرها من المطبوعات، ومن المؤكد أن فكرة التصميم تتأثر بعملية التنفيذ، و(المهارة الأساسية للمصمم تكمن في تقديم الفكرة

الجديدة الناضجة فالمصمم اساسا خلاق للفكرة التصميمية (Muhammad, 2014, p. 18)، لتنظيم الاطر البنائية لكل قرارات التصميم والتنفيذ، و(لا تنتهى فكرة التصميم الا بنهاية المنجز الجرافيكي اذ تمتد الى مرحلة التنفيذ لضمان الالتزام بتنفيذها بشكل مطابق لما كان في مخيله المصمم) (Asim, 2001, pp. 35-36) ومستوى كبير من المهارة الابداعية والتنفيذ والتي تتباين بين مصمم واخر، وما اضافته التقنية من ابعاد جديدة للمنجز التصميمي وحرية ومرونة في التعامل مع المفردات البنائية والعناصر التيبوغرافيكية وترتيب جميع تلك المكونات وتنظيمها،اذ اختزلت الجهد والوقت معا "بما يتضمنه من عمليات تنظيمية وتجليات ابداعية واستعراض للمهارات" (Musa, 2011, p. 267) للوصول الى (مرحلة الاقناع والاشباع وهي قمة اللذة والاحساس للتصميم) (Pinkrad, 2009, p. 67)، وان يتميز بالجدة والابتكار وان يستدعي الانتباه ويشد المتلقي ويقوده إلى فكرة الموضوع بصيغة تدفعه إلى التفاعل والاثارة والحماس، "وتركيز الشعور على شيء معين او فكرة معينة" (Shatri, 2013, p. 29)، ويمكن تحقيق ذلك من (تكاتف كل عنصر من العناصر مع بقية التكوينات المكونة للمنجز الطباعي واتحاد هذه المكونات في تشكيل تفاعل وتناسق فني يعطي الاحساس بالتكامل في التصميم) (Owen, 2000, p. 40).

**تصنيف طباعة اليوفي (UV) حسب نوع الوارنيش:**

**النوع الأول:** اليوفي العادي أو ما يطلق عليه والمعروف باسم spot UV وهو سائل خفيف مثل الورنيش ويعطي لمعه فوق السلفان المطفي.

**النوع الثاني:** اليوفي افيكت (رملي) وهو عبارة عن سائل مثل السابق ولكن مضاف اليه خامه تشبه الرمل وتعطي تأثير وملمس الرمل بعد تنفيذها على سبيل المثال لو عندك غلاف وعليها صورة رمال بحر مثلا ممكن تحط على الرمل هذا الافكت لكي تحس بملمسه.

**النوع الثالث:** الإمبوس (البارز) وهو عبارة عن ورنيش سائل ذو كثافه عالية ثقيلة وتستخدم مثلا لعمل ملمس أعلى أو عمل قطرات مياه ومثالا ممكن تعمل قطرات مياه على تفاحه مثلا وتحس كأنها حقيقيه وتكون بارزة جدا مثلا المياه بالضبط.

**النوع الرابع:** الجليتر وهو عبارة عن ورنيش بكثافة ثقيلة مضاف اليه نوعين من الجليتر نوع هيلوجراف والنوع الثاني متعدد الالوان ويعطي تأثير جميل جدا بألوان جذابه.

وهناك أنواع أخرى مثل اليوفي **(المطفي/ الأمني)** ويستخدم بالعملات الورقية لعدم التزوير وهناك **فسفوري** يحتفظ بالإضاءة وينور بالليل والهيلوجراف شعاع ألوان الطيف وهناك أنواع أخرى كثيره.

**المبحث الثالث: العناصر التيبوغرافيكية والاثر الجمالي:**

تبدأ نقطة جذب انتباه المتلقي من خلال تناسق العناصر التيبوغرافيكية ثم تتحرك تبعاً للأهمية الوظيفية المكونة للمنجز التصميمي،وتوجيه العملية التصميمية والتحكم فيها لبناء (علاقات متنوعة قادرة على نقل المعاني اللغوية والهوية للفكرة التصميمية) (Bahia, 1997, p. 47) وقيام المصمم بترتيب هذه العناصر وادماجها على وفق نظام معين يشبه بالنظام الموجود في جسم الانسان إذ ان كل عضو من هذه الاعضاء يعمل بمفرده ليكون بالنتيجة العملية البنائية للجسم كاملة، وكان لظهور الحواسيب الفعل المؤثر

في إضفاء صفات عديدة على شكل ومظهرية العناصر التكوينية و(كذلك امكانية استخدام الدرجات اللونية في التصميم، والاهتمام بالتنسيق اللوني بين الحرف والارضية وصولاً الى تحقيق اكبر قدر من الوضوح في عملية القراءة للعنوان والنص) (Al-Rubaie, 1999, p. 92)، والتصميم الجيد يقوم بتغيير الاشكال الفنية او الهيئات المعتادة للرؤية فيأخذ الشكل الواقعي العادي ويعيد بناءه ومعالجته وفق نظام جديد للوصول الى المعنى الجوهري للشكل والمعنى وبما يخدم العمل التصميمي، من حيث اضفاء التنوع الجمالي والوظيفي، كما يعد(التخطيط نوع من انواع التعبير الفني) (Fahmy, 1962, p. 78)، ليعمل على إيجاد تنوعات تقنية تكون بمثابة تجديد وآثاره للمتلقي وتحقق جاذبية بفعل عوامل الاتقان الفني برسوم وتخطيطات تعزز هدف الفكرة التصميمية وتضفي عليها قيم جمالية تظهر في الناتج التصميمي من خلال الانسجام ما بين عناصر البناء التصميمي من صور طباعية أو رسوم أو تخطيطات حيث أن (القيمة الجمالية لأي عمل إنما تأتي من توافر عاملين هما عامل التنظيم من جهة، وعامل التأليف من جهة أخرى، فعمل الفنان (المصمم) يحتاج التنظيم، ثم التأليف بين المواد بعضها البعض لإخراج عمل فني جدير بالإعجاب، أو لخلق عمل فني مبدع) (Abdel Moneim, 1987, p. 196)، وقد تتباين درجة الادراك في ايصال الافكار والمعاني اللونية حسب اختلاف اتجاهات الجمهور نحو الموضوع والاشكال المعينة، فهي بين المؤيد للفكرة والمعارض لها في نفس الوقت وقد تصل في بعض الاحيان الى التعصب والتطرف (لذا فهناك اهمية لاختيار النظم اللونية التي تمتلك قدرة التعبير عن الفكرة التصميمية وارتباطاتها الزمانية والمكانية) (Zahir, 1979, p. 4) اذ يشكل اللون الدور الاكبر في توضيح العناصر البصرية عند الناظر والهدف منه تحقيق ما يلي (Arc, 1971, p. 41):

1. جذب وشد انتباه المتلقي.
2. إضفاء التأثر النفسي للمتلقي.
3. إحداث بناء معرفي وزيادة التذكير والاسترجاع.
4. إضفاء الجمال وتنمية الذائقة الجمالية للمتلقي.
5. إحداث نوع من الألفة بين فكرة العمل البصري والمتلقي.

وقد يستعمل المصمم الكرافيكي التميز من خلال تنظيماته الشكلية للعناصر التيبوكرافيكية، اذ يهدف الى تحقيق الفعالية الوظيفية والجمالية للأجزاء المنفصلة في التصميم بكل ما تحمله من مؤثر فاعل في التصميم، فيسعى في تحفيز قدرته الابتكارية لإيجاد وسائل تنظيمية لهذه الأجزاء المتعددة باعتماد ثقافته وقدرته على التحليل والتخيل في أحداث التناسق والتناسب لها ضمن الحيز المتاح، لذا يعد(دوره اساسياً في تحقيق وبناء الفكرة التصميمية من خلال العلاقات اللونية وتنظيمها لترتبط سيكولوجياً بمعانيها وموضوعها، فضلاً عن معالجتها التقنية وفقاً للفضاء المقرر للعمل التصميمي، ليحقق التأثير القوي على المتلقي) (Albert, 1978, p. 82) اذ يخُضع المصمم العناصر التيبوغرافية ويتعامل معها بكيفية لتطبيق التنظيمات التصميمية لإنتاج شكل جميل يحُدث إيقاع يجعل التصميم نابضاً بالحيوية والإيقاع، ويمكن إدراك ذلك من خلال توظيف العناصر التيبوغرافية المتمثلة بالحروف والألوان والصور ليستطيع القارئ

الانتقال من عنوان إلى آخر ومن صورة إلى أخرى من دون ملل، وذلك يعود الى علاقة ترابط فكرة الشكل المنجز مع المضمون "فالشكل اساسي وضروري للتعبير عن أي فكرة او مضمون" (Wise, 1986, p. 14).

**مؤشرات الإطار النظري:**

1- التقنية عملية تطوير مستمرة لمسيرة العصر، وتكملة لإنجازات تفرد بها الانسان في العصور القديمة.
2- تأثير اللون والملمس على الصورة لتكون شديدة الحيوية وقادرة على خداع العين وقريبة من الحقيقة.
3- علاقة المصمم مع(الكومبيوتر) اكسبته مهارة تقنية انعكست على ادائه التصميمي.
4- تتضح قدرة المصمم في ايصال فكرته التصميمية عن طريق توظيف مفردات العمل بأسلوب واضح وملفت للنظر.
5- يمكن تحقيق الوحدة في الشكل التصميمي من خلال علاقة الجزء بالكل الذي يتألف منه كل جزء من التصميم بالجزء الآخر لخلق الإحساس بالترابط والتماسك.
6- تتصدر الالوان عملية جذب انتباه المتلقي لمتابعة الرسالة التصميمية، وتساهم بشكل كبير في اظهار تفاصيل عن طريق استقطاب عين الناظر.

## اجراءات البحث

**منهجية البحث:** اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي الذي ينتج أمكانية في إجراءات التحليل بغية تحقيق هدف البحث.

**اختيار العينات:** أسلوب اختيار العينة القصدية التي تمثلت في تصميم ملصق اعلان شركة الزيوت النباتية (عينة البحث).

**تحليل النماذج:**

### أنموذج رقم (1)

**موضوع الاعلان:** منتجات الشركة العامة لصناعة الزيوت النباتية

**سنة الانجاز:** 2018

**الابعاد:** 40 × 70 سم

**عدد الالوان:** اربعة

**الوصف العام:** اعلان دعاية لشركة العامة للزيوت النباتية والفكرة الرئيسية لهذا الاعلان تتلخص بفكرة الترويج لمنتوجات الشركة بصورة عامة، التي تفسر لنا مضمون الرسالة الاعلانية من خلال التنوع الواضح لمنتجات الشركة وعنوان المنتج الواضح على كل عبوة والنصوص الكتابية لبيان اسم المنتج باللغة العربية والانكليزية بقيم لونية مختلفة وفضاء تصميم متمثل بألوان الطيف الشمسي. (المصدر. المكتب الاعلامي لوزارة الصناعة والمعادن)

**البعد التقني والجمالي:** اعتمد المصمم على السيادة الشكلية و اللونية وقد ظهر ذلك واضحاً من خلال تصميم الملصق المتمثل بالعلامة التجارية للشركة واستخدام القيمة اللونية (الاحمر) لتحقيق الاتصال وايصال الفكرة التي تقود الى التأثير في المتلقي واثارته وتحفيزه لتقبل الاعلان التجاري، من خلال استخدم المصمم العلامة التجارية كهوية تعريفية للشركة وجعل لها سيادة في تصميم الملصق اذ كان تأثيرها على التصميم لغرض التسويق والاعلان عن المنتج لتحقيق الشد البصري انطلاقا من مصادر الفكرة التي يستوحي منها المصمم لبناء فكرته وتحقيق الهدف الاساس، وكان للتقنية التصميمية اثر جذب ملفت لنظر المتلقي، بفعل التنظيم المنتظم للصور المتجاورة واظهار فضاءات تسهم بجعل المشاهدة مريحة وغير مملة في متابعتها، من خلال التباين واستخدام عناصر متنوعة واحالتها الى علاقات متسلسلة بصياغة فنية جديدة باستخدام القيم اللونية لغرض تجميل التصميم، فضلا عن استخدامه العلامة التجارية ليحقق المتعة والتشويق لتؤدي الى فكرة ذات معنى لجذب الانتباه والاثارة عن طريق مجموعة الوان المنتج للإيعاز بتنوعه من قبل المصمم، لأن المؤسسة الحكومية تسعى من خلال النشاط الاعلاني الوصول لمستوى عالي من المبيعات، وهذا بدورة يؤدي الى تخفيض تكلفة الوحدة المنتجة، وبالتالي الى تخفيض الاسعار بصورة عامة ويسهل عملية الشراء والانتشار وتحقيق الغاية من التصميم التجاري، وقد وفق المصمم في استخدام المفردات الشكلية لمجموعة المنتجات التي وضعت في فضاء التصميم وجعل لها السيادة فضلا عن اختياره القيم اللونية المتناسقة، فقد تميز هذا الجانب بالتعرف على منتوجات الشركة ومدى قدرتها الانتاجية والنوعية، اما الابعاد الجمالية فهي نسبية وغير ثابته، اذ يلاحظ تحقق بعض الجماليات من خلال تفعيل جزء كبير من مفردات التنظيم الشكلي، الا ان البعض الاخر لم يتم تفعيله بالشكل الامثل اضافة الى عدم تحقق الابعاد الوظيفية للإعلان،

نستنتج من ذلك إن تأثير الفكرة على فعل التصميم جاءت لتعزز من القيمة الاتصالية والجمالية من خلال استخدام الاشكال والصور الحقيقية لمنتجات الشركة لتحقيق التعريف بالمنتج وجذب الانتباه.

**العناصر التيبوغرافيكية:** استخدم المصمم صور رقمية لمنتوجات مختلفة، وكان نوع الخط المستخدم في العناوين والنصوص الكتابية يمتاز بالوضوح والمقروئية ولكن كان بإمكانه اختيار نوع خط مناسب اكثر ليحقق الجذب ولفت الانتباه، إذ حاول الانتقال من حالة الى أخرى أكثر جذباً نتيجة لثبات خصائص الشكل المظهرية، وهذا ما يعزز الاتصال والتفاعل مع المتلقي، إذ جاءت النصوص كعنصر تكميلي ذات علاقة بمحتوى البوستر للإسهام بإيضاح مضمون الملصق التسويقي، وبأشكال مختلفة تباينا مع الفضاء من خلال الاحجام والالوان المتنوعة، اذ توزعت على فضاء الملصق لتعطي إحساسا بالاتزان الوهمي، فالمضمون باتت يعبر من خلال الصورة اذ اصبحت الصورة لها السلطة السائدة للتأثير في الوعي والخيال لدى المتلقي وفي الافكار التي يرسمها المصمم من خلال العمل التصميمي، لأنها تستخدم احيانا مجتمع متباين في الافكار والميول للترويج والتسويق لها.

ويتضح استهداف المصمم الفئة العامة للمجتمع من خلال تصميم الملصق، لان المنتجات تستخدم كافة الفئات المجتمعية، وقد وظف المصمم جميع العناصر التيبوغرافيكية لتكوين علامة تجارية معرفة ولكن لا

مجلة الأكاديمي-العدد 101-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

توجد علامة دلالة الى ان المنتج يعود تصنيعه الى وزارة الصناعة والمعادن لعدم استخدام شعار الوزارة او الشركة بشكل صغير او بصورة ظليه في فضاء التصميم العام.

ركز المصمم على الصورة الاعلانية الجاهزة بحيث كانت سيادة الصورة تشغل الجزء الاكبر من الملصق، وظهر ذلك من خلال هيمنة شكل العبوات على اجزاء الفضاء الاعلاني بأكمله تقريباً، نستنتج إن تأثير فعل التصميم فاعل لتحقيق الجذب البصري من خلال أشغال الصورة الجزء الاكبر من فضاء الاعلان. لان الالوان تتصدر عملية جذب انتباه لمتابعة الرسالة التصميمية، وساهمت بشكل كبير في اظهار تفاصيل الملصق من خلال استقطاب عين الناظر واضافة المعالجات الفنية التي تقدمها برامج تحرير الصور والنصوص في الحاسوب، مما يحفز المصممين الطباعيين التكيف مع هذا التوجه بإتقانهم لبرامج المعالجة وتطبيقات واستعمال التقنيات الحديثة في التصاميم الطباعية بما يحقق الاثر في ذوبان المسافة الجمالية بين المتلقي والتصميم بشكل بعيد عم الرتابة والاساليب التقليدية، فقد غيرت التكنولوجيا عالم التصميم الطباعي الى واقع خيال ملموس عن طريق المصمم المبدع، اذ اصبح لفن التصميم هواجس جديدة، أكثر حماسة وتشويق للتفاعل مع المتلقي ووفرت له ادوات ووسائل عديدة مبتكرة. من خلال تباين اللون بالنسبة الى العبوات المتوفرة وكل لون يرمز الى مادة معينة.

**أنموذج رقم (2)**

**موضوع الاعلان: زيت الطعام**

**سنة الانجاز:** /2018

**الابعاد:** 40 × 60 سم

**عدد الالوان:** اربعة

**الوصف العام:** اعلان دعاية للشركة العامة للزيوت النباتية والفكرة الرئيسية لهذا الاعلان تتلخص بفكرة الترويج لزيت الطعام بثلاث عبوات مختلفة الاحجام، التي تفسر لنا مضمون الرسالة من خلال التباين الواضح للصورة من حيث الشكل العام للمنتج وعنوان المنتج الواضح على العبوة. (المصدر. المكتب الاعلامي لوزارة الصناعة والمعادن).

**البعد التقني والجمالي:** فكرة التصميم الرئيسة للإعلان هو الدعاية لزيت الطعام وقد استخدم المصمم تقنية التشابه والتكرار في اللون ليكون عامل مؤثر وناتج لاستخدام المنتوج، وقد ظهر ذلك واضحاً من خلال شكل العبوة الرئيسي الذي هيمن على فضاء الملصق الاعلاني لأهمية المنتج، وقد حاول المصمم أن يقيم علاقة بين العبوة وشكل زهرة عباد الشمس التي وضعها بطريقة تقنية في تراكب الصور فهو يحاول أن يبرز المنتوج عن طريق الاستعانة بصورة متكررة للترويج عن المنتج، إذ اكد المصمم من خلال هذه المحاولة

تحقيق الجذب والاثارة والتفرد التي تضمنتها الفكرة، من خلال صياغة فنية جديدة تتصف بالوحدة وعمق الفكرة في التعبير عن المعاني الكامنة وراء الصورة.

نستنتج من ذلك إن تأثير الفكرة على فعل التصميم عن طريق توظيف مفردات العمل بأسلوب واضح وملفت للنظر. اتسم بالواقعية والاصالة عن طريق الاستعانة بعبوات واقعية غير معالجة تقنياً لتحقيق الجذب والاثارة في التعبير عن مضمون الاعلان اذ اتخذ العنوان الرئيس للإعلان في منتصف العبوات وبحجم متباين وواضح مع فضاء الملصق (الابيض). وقد ظهر ت تفاصيل العنوانات الاخرى على الجانب بقيم لونية اقل لإعطاء السيادة للعنوان الرئيس بحجم بنط صغير بحيث أضعف الوضوح والمقروئية. في حين أعتمد المصمم الصورة الفوتوغرافية للمنتوج لكون الصورة تمثل المصداقية فقد احتلت الجزء الاكبر من الفضاء الاعلاني. لتحفيز المتلقي لاقتناء المنتج. ليتضح للباحث إن تأثير العناصر الشكلية على فعل التصميم حقق التحفيز البصري والجذب لاقتناء المنتوج بسبب لجوء المصمم الى اسلوب الرسالة الاستشهادية الواقعية في الاعلان، فكانت فكرة الاعلان صريحة ومباشرة تعتمد على خاصية التوجه في التكوين الصوري بحيث تتعاظم مساحة الصورة وتشغل الجزء الاكبر من الاعلان وتنخفض المساحة المحددة للجزء الخاص بالنص الاعلاني وهنا شكلت الصورة مركز السيادة للملصق، لتعطي المنتج نوع من التميز ودلالة بفعاليته لتحقيق الجذب المطلوب وليحقق اهداف الدعاية بشكل متكامل.

**الاعلان والعناصر التيبوغرافيكية:** اعتمد المصمم على مبدأ اللجوء الى استخدام الدلالة الوظيفية للهيمنة الشكلية والتوازن بين القوى الشكلية واللونية لتحقق مضمون توافقي عن طريق علاقة العناصر الشكلية مع بعضها البعض ولم يستخدم المصمم عناصر البنية التصميمية ولم يتبع اساليب الصور والرسوم التوضيحية والكارتونية في هذا التصميم وقد ظهر ذلك واضحاً من خلال الاعلان. وأظهر تبايناً لونياً بقيمة اللون الاصفر في أنحاء الاعلان كافة حتى اعلى القنينة مما أدى الى انسجام لوني بين مكونات الاعلان، حيث كان تأثيرها على فعل التصميم هو الجذب والاثارة بسبب الانسجام اللوني والشكلي الذي أظهر قيمة جمالية معبرة عن وحدة تصميمية مترابطة مع الفضاء الذي أحدثه المصمم إلا إنه عالجه وربطه عن طريق إعطاء قيمة لونية متباينة. لتجسد دلالة العمل باستخدام التعبيري الواقعي وهي التي تحدد العلاقة بين التشخيص والرؤية الطبيعية للأشياء وفكر المتلقي

وقد استخدم المصمم اسم المنتج لتحقيق البعد الاعلاني والبعد التسويقي ضمن العنوان الرئيس بسبب حجمه وتباينه مع أرضية الاعلان مما حقق الوضوح والمقروئية، الذي ظهر في أسفل العبوة. وظهر في الجزء الاسفل اسم شركة الصناعات التي انتجت هذا المنتوج والصورة الفوتوغرافية التي احتلت الجزء الاكبر من الاعلان، وأحتل صورة الملصق متباينة الى صورة المنتجات المختلفة وبوضوح تام ومقروئية من خلال اسم المنتج على القنينة بصورة واضحة.

لقد اعتمد المصمم على مبدأ السيادة والهيمنة الشكلية واللونية وقد ظهر ذلك واضحاً من خلال تصميم الملصق ووضع سيادة لحجم الخط المتمثل (باسم المنتج) وذكر تفاصيل المنتج الكتابية التي وضعها داخل شكل مستطيل وميزه باللون الاحمر لتحقيق التعريف بالمنتج وجذب الانتباه والترويج عنه، بينما كان التوازن متحققاً من حيث وضع جميع العبوات في المركز البؤري ومحاولة موازنة شكل المنتوج مع العلامة

التجارية لزيت الطعام، وموازنة الاعلان بالقيمة اللونية نفسها في اسفل الاعلان اذ اظهر المصمم موازنة في توزيع الاثقال والاوزان المرئية تحقيقاً للشد البصري، لتؤدي الى تحقيق وحدة تصميمية مترابطة ومنسجمة بقيمة جمالية تؤدي للجذب والاثارة، مستند في تصميمه للملصق الى الاسلوب الذي يركز على الصورة الحقيقية للعبوة من حيث اعتماده على صورة المنتوج الذي ظهر عن طريق هيمنة شكل العبوات، التي أعطاها المصمم درجة من الاهمية مما يدعم قدرتها في جذب الانتباه وإثارة الاهتمام لفعل التصميم. ليتضح ان التصميم اتسم بالبساطة والمرونة وسرعة الايصال الى المتلقي تحقيقاً للغاية الاعلانية، معبرا عن الفكرة التصميمية بطريقة مباشرة تتسم بالجدة والاصالة، بقصدية الموضوع من خلال محاولة تعريف المتلقي في المقام الاول عما يعنيه ظاهر العبوة والبحث عما وراء الصورة أي عن الرموز الكامنة فيها والقصد الذي أراده المصمم. فضلاً عن الجذب والاثارة والتميز التي تضمنتها الفكرة، ليركز على صورة الملصق بحيث تتعاظم مساحة الصورة وتشغل الجزء الاكبر من الاعلان وتنخفض المساحة المحددة للجزء الخاص بالنص الاعلاني وقد ظهر ذلك من خلال هيمنة اسم المنتج لتحقيق البعد الاعلاني والبعد التسويقي وميزه بالقيمة اللونية (الحمراء) عن طريق وضعه يداخل شكل مستطيل لتحقيق الشد البصري كعلامة تجارية وهوية تعريفية للشركة وجعل وظيفة النصوص الكتابية لغرض الارشاد الصحي والتوجه نحو التأثير على نفسية المتلقي واقناعه بالشراء.

**نتائج البحث:**

2. نتج عن توظيف تصاميم اغلفة العبوات على وفق رؤية اخراجية لها تأثيرها المباشر في المتلقي لإظهار الابعاد الوظيفية والجمالية والتعبيرية للمنتج كما في الانموذج رقم (1) من خلال تقنيات التنفيذ المتنوعة الممثلة بتقنيات إظهاريه موجودة في برمجيات الحاسوب.
3. اعتمد المصمم على اشغال مساحة التصميم بالصور الحقيقية بالكامل وكانت سيادة العلامة التجارية للشركة داخل الفضاء التصميمي للإعلان، كما في الانموذج رقم (1).
4. لم تحقق الابعاد الوظيفية والتعبيرية والجمالية في اغلفة العبوات كما في الانموذج رقم (2) لأنها لا تحتوي على تقنية في التصميم.
5. نتج عن توظيف العناوين والنصوص الكتابية وعلاقتها باسم المنتج ادى الى الوضوح والمقروئية، وكان بإمكان المصمم اختيار نوع اخر للخط ليحقق الجذب ولفت الانتباه كما في الانموذج (2).

**الاستنتاجات:**

2. التطور التقني التصميمي يساهم في عملية تسويق المنتوج عن طريق مواكبة التقنيات التنفيذية التي يمكن أن تؤسس منافذ لإظهار التصميم الجيد.
3. إن تأكيد المصمم على تفعيل سيادة (الصورة) في تصاميم الإعلانات التجارية لها إثر دلالي بافتقار الإحاطة بأهمية استخدام الرسوم التوضيحية ومدى تأثيرها على غلاف العبوة من قيم وظيفية تعبيرية وجمالية كبيرة في تأسيس مناطق جذب للإعلان.

4. عدم التركيز على توظيف العناوين والنصوص الكتابية التي تتسم بالوضوح والمقروئية وعدم اختيار نوع خط يتناسب مع غلاف العبوة ليحقق الجذب ولفت الانتباه.
5. ان استخدام العلامة التجارية كهوية تعريفية لمنتجات الشركة كان تأثيرها على التصميم هو الجذب والاثارة لتحقيق الشد البصري وتحقق الترويج والتسويق للمنتج ووظيفة التوجه نحو المتلقي بالشراء لكنه لم يضع لها سيادة على بعض اغلفة العبوات.

**التوصيات:**

1. ضرورة الاستفادة من خبرات المصممين المحترفين والاستعانة بالشركات المعروفة في مجال التصميم والاعلان لطباعة الملصقات الدعائية بما يتلاءم مع عالم التصاميم الحديثة للنهوض بالمنتجات المحلية.
2. الاهتمام بأغلفة العبوات الغذائية بما يتلاءم مع متطلبات العصر واستخدام تقنيات تصميم حديثة لتحقق التنافس مع الشركات الاخرى.

**المقترحات:**

1. وضع دراسة تهتم باستخدام تقنيات حديثة لتصاميم الملصقات الاعلانية بشكل عام وتصاميم عبوات التعبئة.
2. ضرورة قيام الباحثين بإجراء بحوث تهدف للتعرف على اسباب نجاح بعض المنتجات التي تلاقي اقبال كبير من قبل المستهلك واسباب فشل المنتجات الاخرى.

**References:**

1. Abdel Moneim, a. n. (1987). *Aesthetic values.* Alexandria: University Knowledge House.
2. Al Hosani, I. A. (2008). *The Art of Design.* Sharjah: Sharjah Publishing and Distribution House.
3. Albert, h. . (1978). *The use of color in interior.* 2nd, Mc Graw: Hill book Company.
4. Al-Jawahiri, A. N. (2009). *Asahah crown Arabic language and sanitation.* (M. T. And others, Ed.) Cairo: Dar Al Hadith for printing, publishing and distribution.
5. Al-Obeidi, B. A. (2014). *The brand has both functional and expressive connotations.* Oman: Amwaj for printing and publishing.
6. Al-Rubaie, A. J. (1999). Form, movement and resulting relationships. *PhD thesis*. Baghdad: Baghdad University, College of Fine Arts.
7. Arc, A. (1971). *Approach to Architectural Design*. op. cit: op. cit.
8. Asim, A. M. (2001). Realizing the design thought of contemporary trends in museum architecture. *Master Thesis*. Ain Shams: Ain Shams University, Faculty of Engineering.
9. Bahia, A. R. (1997). Building rules for the semantics of the content in linear configurations. Baghdad - PhD thesis: Baghdad University, College of Fine Arts.
10. Ehsan, S. (1985). *Principles of art and architecture.* Baghdad: Mindfulness Library.
11. Fadl, g. (1987). *Constructivism theory in Arab criticism.* Baghdad: Cultural Affairs House.
12. Fahmy, M. (1962). *Press Art in the World.* Cairo: Knowledge House.
13. Holinsky, M. (1990). *Art and computer.* (A. Blessed, Trans.) Baghdad: Cultural Affairs House.
14. Jabbari, M. (2012). Technical processors in graphic design. Baghdad - Master Thesis: Baghdad University - College of Fine Arts.
15. Laland, A. (2008). *Laland Philosophical Encyclopedia - Lexicon of critical and technical philosophy terms* (3 ed.). (K. A. Khalil, Ed., & A. Oweidat, Trans.) Beirut: Oweid publications.
16. Mataleb, M. A. (1989, 7). Between science and knowledge. *Pens Magazine*.
17. Moses, a. s. (2011). *Digital design and modern communication technology.* Baghdad: Al-Farahidi House for Printing and Publishing.
18. Muhammad, N. J. (2014). Baghdad - Printed Advertising Design Techniques: Nawras Baghdad Printing Company.

19. Musa, M. a.-A. (2011). *Introduction to graphic design.* Sharjah: University of Sharjah Graduate Studies.
20. Omar, A. M. (2002). *Encyclopedic Dictionary for the words and readings of the Holy Quran* (Vol. 1). Saudi: The Arab Legend Foundation.
21. Omar-, A. M. (2008). *Dictionary of Contemporary Arabic Language.* Cairo: The world of books.
22. Owen, W. (2000). *Modern Magazine Design.* new york: new york.
23. Pinkrad, S. (2009). *The public image of the mechanisms of persuasion and significance.* White House: Arab Cultural Center.
24. Shatri, H. M. (2013). *TV advertising and its role in forming the mental image.* Jordan: Osama House for Publishing and Distribution.
25. Shawky, I. (1999). *Art and design.* Cairo: The World of Books Omrania Press.
26. Wise, s. (1986). *Susan Langer's philosophy of art.* Baghdad.
27. Zahir, m. k. (1979). *Light and color.* Beirut: Pen House for Printing and Publishing.

**DOI:** https://doi.org/10.35560/jcofarts101/5-20

# Embossing technologies and their role in enhancing the aesthetic dimension of digital printing

**Riyadh Mohsen Habib Al-Rubaie**[1]

**Al-Academy Journal …….…… Issue 101 - year 2021**
**Date of receipt: 2/5/2021…....Date of acceptance: 30/5/2021….....Date of publication: 15/9/2021**

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

**Abstract:**

Publications are generally considered an effective visual artistic means that addresses the recipient (the audience), with the functional, aesthetic and expressive dimensions they carry that contribute to spreading a diverse cultural awareness, especially those publications that are concerned with their media, promotional and organizational performance, as well as specific cultural events at specific times, in pursuit Access to renewable and elaborate designs to achieve the functional and aesthetic purpose, as the completed design and construction process is subject to many variations, whether this diversity is intellectual or technical, internal or external, and all of them may overlap to obtain a comprehensive system of artistic formation, that is, the design reaches its maximum expression On the content by achieving the highest levels of mastery, it is related to the extent of his observance and closeness to these techniques, so we find their reflections firmly in the mind of the individual, especially the designer artist who is influenced by everything that surrounds him, forming a cognitive system that is responsive and in harmony with these variables and is reflected in his perception, and then his performance is affected and influenced. The rest of the overhaul of the design structure.

Based on the above, the researcher found that the problem of his research is summarized by the following question: What are the printing techniques and their role in enhancing the aesthetic dimension in digital printing?

[1] University of Baghdad , College of Fine Arts, graduate student, riyadhmuhseen@gmail.com .

The researcher also reviewed in the theoretical framework that included: The first topic: the concept of technology. The second topic: repulsive technologies. The third topic: typographic elements and aesthetic impact.

The indicators that resulted from the theoretical framework were extracted as a scientific material that the researcher reported in his research procedures, as the unit of analysis was determined, and this represented in considering each announcement as a unit of analysis as it carries an integrated communicative idea from which ideas can be developed through analysis. And the extent of its impact on the design structure.

He concluded with the results and conclusion), including:

1. The designer relied on fully occupying the design space with real images, and the company's trademark was dominant within the design space for the advertisement, as in Model No. (1).
2. The technical design development contributes to the product marketing process by keeping pace with the operational techniques that can establish outlets to show good design.

The chapter concluded with recommendations and suggestions, and sources and references.

**Keywords: technology, aesthetics, digital , printing.**

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts101/21-38

# السمات التصميمية لأغلفة علب الادوية الخاصة بالأطفال

منى محمود حسين [1]

مجلة الأكاديمي-العدد 101-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2021/4/3 , تاريخ قبول النشر 2021/5/25 , تاريخ النشر 2021/9/15

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

**ملخص البحث:**

يشكل التصميم الكرافيكي الضرورة الانسانية للفعل التصميمي فليس ثمة انجاز تصميمي لا يُعَدْ في مشروعه التأسيسي وتحققه النهائي عن استجابة ما لضرورة محددة. نتيجة المعرفة التي هي نتاج الخبرة وهي نتيجة العلم التطبيقي فالتصميم يقوم على الملاحظة والدراسة والتطوير وصولاً الى الهدف الرئيس وهو الوظيفة النفعية والجمالية التي توضع في الاعتبار النهائي للتصميم، ولتصميم اغلفة الادوية دور مهم في جميع المجالات التسويقية، إذ ان الشركات تتنافس فيما بينها لجذب اكبر عدد ممكن من المستهلكين بما يضمن لها الربح المادي، ومن اجل تحقيق ذلك تسعى دائما الى تطوير منتجاتها وتميزها عن منتجات الشركات الاخرى المنافسة عن طريق الاهتمام بتصميم غلاف المنتج و كسب الثقة للمستهلك والسمعة الجيدة يكون باختيار التصاميم الجيدة للأغلفة للتنفيذ وفق الامكانيات البشرية والتكنولوجية والمادية المتاحة، فالتصميم الناجح للغلاف هو نتيجة عمل مشترك بين (المصمم والمستهلك). وبناء على ما تقدم حددت الباحثة مشكلة بحثها وتتلخص بالتساؤل الاتي: ما السمات التصميمية لأغلفة علب الادوية الخاصة بالأطفال؟ أما أهمية البحث تنقسم الى نوعين:

أ. نظرية: يمكن ان يسهم في رفد المكتبات لكي يستفاد منها الطلبة والباحثين في هذا المجال.

ب. تطبيقية: يمكن ان يسعى في افادة الجهات ذات العلاقة ومنها الشركات المختصة بصناعة الادوية.

وتضمن هدف البحث وحدود والبحث، وفضلا عن تحديد أهم المصطلحات، أما الفصل الثاني فقد تضمن الإطار النظري الذي قسمته الباحثة الى ثلاث مباحث وهي المبحث الأول: وتضمن تصميم اغلفة عبوات الادوية، الابعاد الوظيفية لأغلفة عبوات الادوية. والمبحث الثاني: تضمن خصائص تصميم اغلفة عبوات الادوية من ضمنها خصائص تتعلق بالمضمون والوظيفة والجمال. واهم المؤشرات التي توصلت اليها الباحثة ومن ثم تناولت الدراسات السابقة.

[1] جامعة بغداد - كلية الفنون الجميلة، طالبة ماجستير، mona.mahmoud1204a@cofarts.uobaghdad.edu.iq .

اما الفصل الثالث: فقد تضمن إجراءات البحث وتم تحديد المنهج المتبع في تحليل العينات لملاءمته علمياً في تشخيص الظاهرة المبحوثة، ومجتمع البحث أداة البحث وصدقها وثباتها.

أما الفصل الرابع فقد تضمن نتائج البحث والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات وكان من أهم النتائج التي توصلت اليها الباحثة كالآتي:

1. ظهر توظيف تصاميم اغلفة العبوات الدوائية على وفق رؤية اخراجية لها تأثيرها المباشر في المتلقي لإظهار الابعاد الوظيفية والجمالية والتعبيرية للمنتج.
2. ان استخدام المصمم للعلامة التجارية كهوية تعريفية لمنتجات شركة الادوية اذ كان تأثيرها على التصميم هو الجذب والاثارة لتحقيق الشد البصري وتحقق الترويج والتسويق للمنتج ووظيفة التوجه نحو المتلقي بالشراء لكنه لم يضع لها سيادة على بعض اغلفة العبوات.

وبعد ذلك توصي الباحثة بعدة توصيات لها علاقة بموضوع البحث الحالي ومن ثم المقترحات التي جاءت بها الباحثة، وتختم البحث الحالي بتثبيت المصادر والملاحق ومن ثم الملخص باللغة الانكليزية.

**الكلمات المفتاحية: سمات، التصميم، أغلفة، علب .**

**الإطار المنهجي**

**مشكلة البحث:**

يُعَدْ الانفتاح الكبير الذي شهدته الاسواق العربية والعالمية بوجه عام والاسواق المحلية بشكل خاص، من اولويات عالم التصميم، رغم ذلك تبقى المؤسسات الصناعية المنتجة للسلع الدوائية بحاجة ماسة الى طرق تسويقية فعالة تدير بها موقعها التنافسي على مستوى الاسواق المحلية اذ ان هذه المؤسسات والشركات تعيش مناخ تنافسي ديناميكي يستلزم عليها التعايش مع المتغيرات التي تحدث في بيئتها الخارجية وعلى المؤسسات الصناعية المنتجة للسلع بوجه عام والمنتجة للأدوية بشكل خاص ان تأخذ بنظر الاعتبار الاهتمام بالسمات التصميمية لأغلفة علب منتجاتها الدوائية وبالأخص ادوية الاطفال، فغلاف العلبة من المكونات التي يرتكز عليها تسويق المنتجات في الاسواق في ظل المنافسة من طرف المنتجات المحلية والاجنبية ونجد هناك اهتمام كبير لكل من المسوقين والمستهلكين بالغلاف الخاص بالمنتج نظرا لأهميته بتحقيق عدد من المنافع لكل منهما في تحقيق اهداف المنتج، فتصميم غلاف العبوة يجب ان يحتوي على عدد من السمات التصميمية التي تتركز في مصطلح الجذب والذي تعتمد عليه المؤسسات في عملياتها الترويجية للمنتج كونه يشكل اهم ما يحتاجه المستهلك عن المنتج من معلومات سواء عن المنتج بحد ذاته او المعلومات الخاصة بالمنتج في مكوناته وما يتعلق بالاستخدام الامن والصحي للمستهلك وبيئته ككل، اذ يُعَدْ التغليف الوسيلة المباشرة للوصول الى ذائقة المستهلك خاصة وان بحثنا الحالي يخاطب فئة عمرية من الصعب اقناعها وجذبها. **ويمكن ايجاز مشكلة البحث بالتساؤل الاتي:** ما السمات التصميمية لأغلفة علب الادوية الخاصة بالأطفال؟

**اهمية البحث:** تنقسم اهمية البحث الى نوعين:

أ. نظرية: يمكن ان يسهم في رفد المكتبات لكي يستفاد منها الطلبة والباحثين في هذا المجال.

ب. تطبيقية: يمكن ان يسعى في افادة الجهات ذات العلاقة.

**اهداف البحث:** يكمن هدف البحث في: تعرف السمات التصميمية لأغلفة علب الادوية الخاصة بالأطفال.

**حدود البحث:** تحدد البحث موضوعياً: السمات التصميمية لأغلفة علب الادوية الخاصة بالأطفال. وزمانياً: 2019. ومكانياً: العراق / الشركة العامة لصناعة الادوية / مصنع ادوية سامراء.

**تحديد المصطلحات:**

**السمات: لغويا:** هي الاثر وجمعها سمات فقد جاءت ((وسمه: وسماً وسمه إذا إثر فيه بسمه، واتسم الرجل إذا جعل لنفسه وسمه يعرف بها)) (Ibn Manzur, 1965, p. 121).

**اصطلاحاً:** وهي ميزة فردية في الفكر والفعل او تكون متوارثة او تأتي بواسطة الاكتساب والتعلم (Rizk, 1977, pp. 9-10).

**التعريف الاجرائي:** هي الصفة التي يتميز بها الفرد من خلال الاكتساب والتعلم وتكون متوارثة وملازمة له وتختلف من فرد لآخر بطريقة قابلة للإدراك.

**التصميم: اصطلاحاً:** وسيلة من وسائل التعبير عن الخبرات والتجارب الانسانية فهو ظاهرة خاضعة لقوانين التطور والجدل والارتقاء ونابعة من ارادة الانسان في التغير والسمو بوعينا الجمالي واحاسيسنا التي ترتقي في اشكال مختلفة من التصاميم (Al-Ghabban, 2015, p. 11).

**التعريف الاجرائي:** هو عملية تتطلب كثيراً من الاجراءات وتتداخل فيما بينها الكثير من المتطلبات، وعليه فيجب ان يكون المصمم الجيد ملما بأنواع مختلفة من المفاهيم وذلك لموسوعية القاعدة المعرفية للتصميم حيث ان التصميم مرتبط بالعديد من التخصصات والعلوم الطبيعية والانسانية.

**التعريف الاجرائي: السمات التصميمية:** هي المميزات والانماط الظاهرة والمقصودة في العمل التصميمي والقابلة للتكرار وتمتاز بالأصالة عن غيرها ويكون تواجدها في التصميم من الفوارق التي يتصف بها العمل الفني التصميمي.

**الإطار النظري**

**المبحث الأول: تصميم اغلفة عبوات الادوية**

**الابعاد الوظيفية لأغلفة عبوات الادوية:**

**البعد الإعلاني:** يُعَدْ التصميم الاعلاني من الروافد الثقافية المهمة، لأنه يمثل الواقع ويرسم الابعاد المستقبلية من اجل تثبيت نوازع الانسان في مختلف ميادين الحياة التي يطرق ابوابها عن طريق النوازع يتم الكشف عن التصورات الذهنية سواء كانت سلباً ام ايجاباً.

فالتصميم عمل اساسي للإنسان، فنحن كلما نؤدي شيئاً لغرض معين فإننا في الواقع نصمم وهذا يعني ان معظم ما نقوم به يتضمن قسطاً من التصميم. يتبين لنا ان التصميم لم يقتصر على تصميم المطبوعات فحسب، بل شمل العديد من المنتجات التي نحتاجها في حياتنا اليومية وله اهمية كبيرة في مجالات النشاط الفني، فلا قيمة لأي عمل بدون التصميم اي ان التخطيط يسبق اي عملية فنية لتحقيق هدفها في النهاية عن طريق ايجاد الفكرة وترتيب العناصر والوحدات والاشكال لتحقيق الغرض الوظيفي والجمالي و الفكرة تعني الجوهر كونها ترتبط بالتفكير والوجود و يمكن ردها الى احاسيس الذات اذ (تشير الى العنصر الاساسي الذي تقوم عليه العناصر الاخرى التي يقوم عليها البناء ويشيد عليها اركان عمله وتمثل جوهر هذا العمل) (Saliba, 1980, p. 296). فالفكرة هي الاداء الذهني لخبرات فطرية والاخرى مكتسبة مخزونة في العقل تظهر كتصاميم ذهنية لمعالجة المشاكل التي تحتاج الى حلول، ان هذه الافكار ترتبط بالخزين المعرفي للمصمم لوضع خطة وينظم فيها عناصره بأسلوب واضح يحقق الغرض منها، وفي ذات الوقت يقوم بعملية التحليل والتركيب وايجاد الحلول. فالتصميم هو عملية بناء وتركيب التكوينات التي تؤلف من اجزاء وتتفاعل وترابط مع بعضها وتتناسب حركة الاجزاء مع الحركة الكلية للتكوين الذي يظهر قيمة الهيئة متمثلاً بالألوان والخطوط والمساحات والكتل والفضاء والتكرار. ويتأثر تصميم اعلان عن منتج ما بـ(عوامل خارج البناء الفني نفسه، إذ ان المصمم لا يعبر عن احاسيسه الفنية في الفراغ ولكنه يستعمل في ذلك التعبير خامات وادوات متباينة) (Shawky, 1999, p. 46). ويوظفها حسب مقتضيات العصر والتقنيات الحديثة وذلك لتأكيد اهمية تصميمه فالمتلقي ينجذب لا ارادياً الى كل ما يمت بصلة الى موروثه الحضاري. و تظهر اهمية ذلك عن طريق اتباع نظام معين اذ (يختلف التصميم في معطياته الابداعية باعتماد نظم معروفة او باعتماد نظم جديدة فالتنوع ما بين انظمة تصاميم الاعلان تتباين مع باقي المطبوعات تبعاً لتحقيق البعد الوظيفي للتصميم عن طريق اجراء بعض التغييرات في توزيع العناصر او اختزالها او اضافة بعض اللمسات) (Al-Gharawi, 2004, p. 50)، فالمصمم عندما يبدا بتصميم غلاف منتج للإعلان عنه فانه يتعامل مع متغيرات مختلفة من اسس وعناصر وعلاقات تصميمية، اذ تعد مهمته في العديد من مجالات الفنون من المهام الصعبة وتزداد هذه الصعوبة في مجال تصميم الاعلان التجاري لان المصمم لابد من ان يركز في عمله على عنصرين اساسيين في وقت واحد هما (الوظيفة والجمال) و بالأخص في تصميم اغلفة المنتجات الدوائية لأهميتها.

وهنا تتضح لدينا (اهمية تصميم الغلاف المعلن عنه بصورة عامة إذا ما أدركنا الوظائف الاساسية التي يؤديها) (Shawky, 1999, p. 17) وبالأخص في تصميم غلاف المنتج للإعلان التجاري للمنتجات الدوائية.

فالفكرة الاعلانية بشكل عام يجب ان تمتلك القدرة على تحقيق الاهداف التي صمم من اجلها ومن اهم اهدافها هو جذب انتباه المستهلك لان التصميم الناجح يعتمد اساساً على ابداع فكرة اعلانية تصاغ في إطار الاهداف الوظيفية للإعلان لان (قيمة الاعلان تكمن في قوة فكرته ووضوحها ويكون متوازنا بين قيمته الفنية والوظيفية) (Al-Azzawi, 1974, p. 11 ) إذ ان الاعلان بقدر ما يكون عمل تصميمي ناجح ومدروس دراسة جيدة من حيث العلاقات البنائية فهو فكرة هادفة بنيت على اساس حاجة الهدف التصميمي لتحقيق عملية الاتصال. ولا يقتصر هدف الاعلان على هذا فقط وانما (الهدف منه متعدد الاغراض فقد يكون الهدف هو توفير المعلومات والتأثير فيها بطريقة غير مباشرة او قد يكون الهدف هو اقناع وجذب المستهلك على اقتناء المنتج وتفضيله على منتج اخر) (Al-Gharawi, 2004, p. 38) وفي ذات الوقت يعد عملية فنية ابداعية إذ يتفق الكثير على ان الاعلان هو عبارة عن لوحة فنية ذات وظيفة تسويقية محددة. وتمتلك الوظيفة اهمية كبيرة في تحديد ماهية الاشياء او دورها والشيء الذي لا يمكننا تحديدها فالوظيفة هي علاقة متفردة بين شكل وهدف ملموسين، وهناك مجموعة من العوامل تؤدي الى احداث الجذب البصري للإعلان وقد يكون العكس في حال اسيء الى استخدام وتوظيف هذهِ العوامل وهي:

1. المساحة: ان التصاميم الكبيرة تجذب النظر اليها وواضحة وتلفت الاهتمام.
2. التصميم والاخراج: عملية مهمة في تحديد مناطق جذب بصر المتلقي وهي ركيزة اساسية في انجاحهِ. (Al-Azzawi N. , 2004, p. 118) .
3. استخدام الصور والرسوم الملونة: يؤدي الى تحقيق اهداف اعلانية تؤدي الى جذب الانتباه كونها تؤدي الى زيادة فاعليتها وتعزيز الاتصال البصري (Mandil, 1982, p. 150).
4. التباين والتضاد: ان اختلاف الشيء عن سائر الاشياء المحيطة به يشد الانظار اليه دون سواه، ويكون جذاب وملفت للانتباه وان استخدام التباين في تصاميم الاغلفة تحدث نوعاً من شد الانتباه والوضوح (Hussein, 1973, p. 116).

**البعد التسويقي:** يُعَدْ غلاف العبوة احد اهم الاجزاء التصميمية التي ترتكز عليها عملية تسويق المنتجات في ظل المنافسات الموجود في الاسواق المحلية والعالمية، اذ يهتم المسوق بغلاف المنتج لأهميته في تحقيق العديد من المنافع في تحقيق حاجة الشركة المنتجة في عملية التسويق للمنتج فالغلاف يتضمن عدة بيانات يحتاجهـــا المستهلك للتعرف على المنتج من معلومات في تحقيق الترويج الفعال للمنتج، ومن البيانات التي يتم ادراجها على غلاف المنتج هي (الحجم - الوزن – المحتويات – طريقة الاستعمال – تاريخ الصلاحية – الرموز – الرسومات) والتي تكون جزءا من الغلاف وتمثل البيانات كل ما يبدا من تصميم بسيط على المنتج الى طباعة الرسومات والتسمية والتي يمكن ان تكون بأشكال عديدة ومتطورة على الغلاف (Kotler, 2007, p. 195)، فضلا عن ان البيانات تشمل كل ما يكتب او يكون على شكل رسومات ارشادية و توضيحية وكل ما يتعلق بالمنتج من مكونات وجهة الصنع والنصائح والارشادات وطريقة الاحتفاظ بالمنتج ومن اجل تحقيق ذلك فان الشركات المنتجة تسعى الى تطوير استراتيجيات تسويقية من خلال جذب انتباه المستهلك الى منتجاتها وتمييزها عن المنتجات المنافسة الاخرى من حيث العلامـة التجاريـة والشكل والالوان والرسومات وغيرها من مواصفات المنتوج. ان كسب الثقة وسمعة المنتوج من خلال العلامة التجارية

والغلاف المميز وجودة المكونات تسهم اسهام كبير في بناء حصة تسويقية للشركة (Brown, 2001, p. 38)، وهذه العملية مرتبطة باتخاذ قرار الشراء للمستهلك وهذا يحتاج الى دراسة سلوكه الشرائي والذي يمكن الشركة من تصميم استراتيجيات تسويقية تؤثر في ذلك السلوك وتحقق عملية الشراء لمنتجاتها (Al-Sahn, 2003, p. 36). ويرى الصميدعي بان عملية اتخاذ قرار الشراء هي الاختيار المناسب القائم على بعض المعايير والاسس العلمية التي يسعى عن طريقها المستهلك الى شراء المنتجات بما يحقق الاشباع لحاجاته و رغباته في اطار ما يمتلكه من موارد محدودة (Al-Sumaida'i, 2006, p. 40)، اذ تعد عملية اتخاذ القرار سلسلة خطوات متكاملة تبدا عند ادراك المستهلك بوجود رغبات غير مشبعة متأثرا عن سعيه لإشباعها بمجموعة من العوامل الثقافية والاجتماعية والشخصية والفسيولوجية، فهنا يعد قرار الشراء عن المستهلك مجموعة من العوامل الثقافية والاجتماعية والشخصية التي يتأثر بها الفرد عند اختيار منتج ما والذي يفضل شراءه لسد حاجته وفق ما يمتلكه من موارد محدودة والمستهلك يمر بمجموعة من المراحل عند اتخاذ قرار الشراء لمنتج ما وتبدا هذه المراحل بشعوره لحاجته للمنتج وتنتهي بمرحلة استخدامه لذلك المنتج ومستوى تحقق الرضا من عدمه.

**البعد الارشادي الصحي:** تمثل تصاميم اغلفة العبوات الخاصة بالأدوية بعد ارشادي مهم جدا فهي (التي تنقل الافكار بشكل موجه اذ انها ترشد المتلقي لاتخاذ التدابير اللازمة (Al-Tabji, 2013, p. 30 ) كما انها تمده بالمعلومات التي تيسر لهُ الحصول على الارشادات التي لا يعرف عنها حقائق كافية وللتصاميم الارشادية اهداف عدة منها (توجيه الانتباه نحو هدف معين للتحذير منه و اهداف توعوية وارشادية صحية ولها خصائص يجب ان تتوفر في التصميم وهي: البساطة والوضوح، الايجاز والاختصار، الفرادة، (Assaf , 1977, p. 30).

وعلى هذا الاساس، فان التصميم الارشادي الصحي يتبع نظاماً تصميمياً موجهاً الى المتلقي من اجل ايصال رسالة، والتي غالباً ما تكون ذات هدف واحد وفكرة واحدة وتعمل على التوجيه والارشاد بطريقة تعليمية ارشادية وينبغي أن تتوافر فيه السمات الآتية: (Biegeleison, 2001, pp. 11-13)

1. تثقيف وارشاد المتلقي.
2. توجيه مسار الحركة والاهتمام بالتتابع البصري بسحب نظر المتلقي واهتمامه.
3. التعامل مع القيم اللونية ضمن إطار البيئة المحلية.
4. التقنيات الإظهارية: قد يمتلك الغلاف كل مقومات التصميم الناجح والفعاليات المرغوبة في ايصال فكرة او رسالة او خدمة للمتلقي في ضوء الفكرة الرئيسة، لكن اذا كانت عملية الاظهار والعمليات اللاحقة واخراجها النهائي دون المستوى المطلوب، فانهُ سوف يضعف تأثيره وفاعليتهُ في توجيه وارشاد المتلقي.

ان الهدف الرئيس للتصميم الارشادي الصحي هو توجيهي نحو القضايا والمسائل التي تهم الانسان وسلامتهُ، عن طريق التوجيه والارشاد والفكرة الموجهة والمضمون الذي يحتويها تصميم الغلاف الارشادي وما يميزه بأنهُ مباشر من المصمم الى المتلقي، أي من صاحب الفكرة الى الذي صممت من اجله هذه الفكرة

وبهذا فان الرسالة تُرحل من المصدر الى المتلقي بشكل مكثف ومباشر ويسعى التصميم الارشادي الى تحقيق عدة افكار منها: (Zahran, 2010, p. 9):

1. تحقيق الاتصال بالمتلقي وذلك من اجل التعريف بالمنتج وارشاداته.
2. نشر الوعي البيئي والتوجيهي والارشادي للخدمات الموجهة للمتلقي عن طريق الشركة المنتجة.

**البعد النفسي:** لكي ينجح التصميم في تحقيق الابعاد والتي صُمم من اجلها يجب ان يتوفر فيه مميزات عديدة ومنها (جذب الانتباه - اثارة الاهتمام - تحفيز الرغبة – الاقناع - الاستجابة - تدعيم الافكار) وتصميم الغلاف الناجح هو الذي يستطيع ان يجذب انتباه المشاهدين ويثير اهتماماتهم حول الموضوع المطروح ويخلق لديهم الرغبة في استيعاب مضمون الفكرة والاقتناع بها ثم الاستجابة لها وتدعيمها، والفكرة هي الاساس في عملية الاتصال، ذلك ان التصميم الناجح ليس مجرد مجموعة من الصور والرسوم والنصوص التي امكن تنسيقها واخراجها بشكل متناسب وانما هو فكرة مبتكرة من خلال دراسة احتياجات وخصائص الوسيلة التي صمم من اجلها، واذا لم تتوفر الفكرة المبتكرة فان هذا النوع من التصاميم يفقد اهم مقومات نجاحهِ فالفكرة يجب ان تقود الى الهدف مباشرةً كونه الوسيلة التي بواسطتها يمكن ايصال فكرة معينة الى الهدف المطلوب. ترى الباحثة بان مضمون الفكرة سيحقق الجذب البصري للمتلقي ومن ثم العمل على اثارة انتباهه والتأثير فيه وخلق الرغبة لديه في الاستيعاب والاستجابة. وبالنظر لأهمية تصميم الغلاف يجب على المصمم ان يضع في اعتباره بعض المؤثرات النفسية للفرد والتي عن طريقها يحقق الفاعلية المطلوبة ومن هذه المؤثرات: (Al-Adly, 2004, p. 30).

1. التوحد: وتهدف عملية التوحد الى وضع المستهلك ذاته عقلياً وعاطفياً موضع الفرد او مجموعة الافراد.
2. التخيل: يعمد المصمم احياناً الى احداث شعور واسترسال بالتخيل لدى المتلقي عن طريق جعل الاعلان مثيراً لدرجة شعور المتلقي وكأنه يعيش في داخل الاعلان الذي يراه.

**المبحث الثاني: خصائص تصميم غلاف عبوات الادوية**

**خصائص تتعلق بالمضمون:** المصمم المبدع هو الذي لديه خيارات مؤثرة في تأكيد المضمون الفكري والتقني والتأثير في المتلقي، اذ ان المتغيرات التي تؤثر في اختيار نظام تصميمي تختلف حسب وظيفة التصميم ورغبات و قناعات المتلقي وفق التصميم المعاصر نتيجة للتطورات التي احدثتها تلك المتغيرات ومن ثم ارتبط توظيف العناصر التصميمية بالمتغيرات في توجيه الرسالة التي يهدف اليها المصمم من حيث الاخراج والابداع والمهارة الفنية في تحقيق المعنى الفني لتصميم غلاف العبوة اذ يكمن المعنى التعبيري للشكل الناتج من تصاميم الاغلفة في قدرته بالتأثير على المدركات الحسية على المتلقي من خلال ترتيب العناصر والعلاقات باستخدام طرق جديدة لغرض توصيل المعنى ضمن نسق معين وهذا المعنى يكون ذا قوة كامنة تثير المتلقي وتجعله فعالاً في عملية الأدراك الحسي ويعد الشكل المظهر الخارجي للمضمون مرتبطاً برؤية المصمم. لذا (فالشكل هو الصياغة الأساسية للجسم او للمادة بينما الهيئة هي المفهوم العام للشكل) (Abbou, 1982, p. 132)، وأحياناً يخلط بين الشكل والهيئة، اذ تمثل الهيئة المظهر الخارجي للمادة او الجسم من دون أخذ التفاصيل التي يحتويها ويعد (الشكل اساسياً وضرورياً للتعبير عن أية فكرة او معنى

ولا يبدو هذا التعبير الا في صورة معبرة، ولكي يكون الشكل معبراً فلابد من ان يكون عضوياً نابعاً و في تعبيره من العواطف والأحاسيس من خلال العلاقات التي تأخذ شكلاً داخل الحياة) (Hakim, 1986, p. 64)

ومن حيث المبدأ لابد من أن تتضمن تصاميم الاغلفة توافق في العلاقة بين الأشكال المستخدمة والمضمون الذي وظف معها ولاسيما في التصاميم الموجهة نحو أهداف انسانية محددة يراد فيها الإسهاب في استخدام تلك المفردات التي يعتمد أغلبها على التضمين الشكلي المباشر وذلك لكونه محدداً لفئة بشرية يراد لها وسيلة تخاطب سريعة لتحقيق الهدف فالشكل يأتي لتحقيق وظيفة او لتلبية حاجة لغرض معين ومن ثم يأتي التكميل الجمالي ليعزز الهدف الأول وليحقق المخرج بين الشكل والجمال ويأتي المضمون فعلاً لا مرئياً ليبرر الاستخدام الرمزي للمفردات، فالمضمون هو ما يقدمه العمل التصميمي من معنى او ما يراد ان يوصله من أفكار فهو ذلك المعنى الذي يظهر في تفاصيل التصميم، بل يظهر في مجموعة، لذا فان التصميم يسعى الى غرض نفعي من المنظور الاجتماعي وان (جمال التصميم يكمن في كل ما يهم الإنسان في الحياة، وان ما يهم فن التصميم هو كل ما له أهمية في حياة الناس) (Yvorov, 1978, p. 39). فالشكل طاقة داخلية تأثيرية لا يستهان بها عن ماهية المدركات البصرية في فن التصميم والحياة وتمتد تلك الطاقة الشكلية في وظائف جمالية ثلاث: (Stollins, 1981, p. 353).

1. يضبط إدراك المشاهد ويرشده ويلفت انتباهه في اتجاه معين بحيث يكون العمل التصميمي واضحاً ومفهوماً وموحداً في نظره الى بيئة مفتوحة كبيرة ومتشابكة وهي البيئة الطفولية.
2. يرتب العناصر التصميمية ومن شأنه ابراز قيمتها الحسية والتعبيرية عن هموم الطفل ومعاناته.
3. له قيمة جمالية متكاملة.

**خصائص تتعلق بالوظيفة والجمال:** اخذت الدول المتطورة تهتم بشكل جاد بتصاميم اغلفة العبوات نظراً لأثرها الكبير في الحفاظ على المنتج وايصاله الى المكان المخصص بشكل سليم فضلا عن تأثيره الكبير في زيادة القدرة الشرائية للمنتج اذ يعد وسيلة جذب مهمة جدا للترويج عن المنتج وقد بدأت الدول العربية بالاهتمام بالغلاف اذ "بدا المصمم العربي في السبعينات بنقل التصاميم الغربية بصيغة مفهومة للأطراف التصنيعية ثم مرّ بمرحلة تقويمها ليس من وجهة نظر الحسابات التقليدية في التصميم فقط وانما اصبح يميز خواص التصميم من حيث الملائمة وسهولة التصنيع وكفاءة الاداء ثم انتقل الى الكلف وتحسين النوعية وتوحيد المواد الاولية والتكميلية والاعتماد على الاجزاء القياسية وخاصة الاجزاء المستوعبة في الانتاج التجاري" (alkhifafu, 2006, p. 2)، عن طريق ذلك ترى الباحثة حدوث تحول كبير في التصميم من التقليد الى العمق الفني الذي يوصلنا الى التصميم القابل للتنفيذ وفق الامكانيات البشرية والتكنولوجية والمادية المتاحة وقد (وجدت المنتجات على اختلاف انواعها واغراضها واهدافها لجعل حياة الانسان اكثر سهولة ولكي تكون هذه المنتجات محققة لطموحات المستهلك فلا بد ان تكون هيئاتها و وظائفها على درجة عالية من التميز وذلك لضمان انتقاءها اذ يُعَدْ المظهر العامل الاساس في جذب المستهلك لاعتبارات القيم الجمالية التي طالما طالب بها والتي يجب ان تكون متوافقة مع متطلباته والتي يتم على اساسها تحديد نقاط الاختلاف بين منتج واخر) (Al-Aqili, 2014, p. 11). وان من الضروري يكون للمنتج هيئة و وظيفة تميزه عن باقي المنتجات اذ ان المستهلك ينتقي المنتجات التي تمتلك وظيفة جمالية ونفعية تتوافق مع متطلباته

اليومية اذ ان المؤسسات الانتاجية تقوم بإنتاج السلع من اجل تسويقها لتحقيق هدفها النفعي لأداء رسالتها نحو المجتمع والمستهلكين عن طريق وظيفة التسويق التي يترتب عليها جذب المستهلك عن طريق المنتج الجيد ومن بين احد اهم امتيازات المنتج الجيد هو التغليف، كونه يعتبر احد الجوانب الملموسة للمنتج والذي يمكن ان يؤدي وظائف عديدة مثل الحماية وسهولة النقل و الحفظ و الاستخدام فضلا عن كونه يؤثر على المستهلك في انتقاء سلعة دون الاخرى اذ ان الانطباع الاول عن المنتج عند نقطة الشراء يتأثر تأثيرا كبيراً بالتغليف وهنا يساهم التغليف في الترويج للمنتج عن طريق تصميمه كون، عملية بناء فكرة التصميم الاساسية للغلاف التي تعتمد على الصفات التي تحملها العبوة، لذا يعمل المصمم قبل مباشرته في تصميم الغلاف بدراسة اولية للعبوة من جوانب عديدة تؤثر في اختيار المصمم للمواصفات الخاصة بالعلبة هذه الجوانب هي شكل العبوة – حجم العبوة – وزن العبوة، والتغليف المتميز لا يتمثل فقط وضع المنتج في عبوة وتغطيتها بغلاف دون الرجوع الى العوامل المهمة التي تساهم في الترويج عن المنتج وهذا الامر يقع على عاتق ادارة التسويق عند اتخاذ القرارات الخاصة بالتغليف ومن اهمها رغبة المستهلك التي يجب اعتمادها بالدرجة الاساسية والتي على اساسها يتم تصميم الغلاف، اذ يُعَدْ التغليف من اهم واحدث التطورات التي لفتت انتباه الكثير من ذوي الاختصاص في تقنية التعبئة والتغليف لكن لايزال هناك اكثر من وجهة نظر المختصين في هذا المجال فمع زيادة الحلقات في سلسلة توزيع المواد نشأت الحاجة الى انظمة حفظ جديدة يمكنها ان تحفظ المواد الغذائية من التلف لفترات اطول (alnaadi, 2008, p. 9).

**مؤشرات الإطار النظري:**

1. يُعَدْ غلاف العبوة أحد اهم الاجزاء التصميمية التي ترتكز عليها عملية تسويق المنتجات في ظل المنافسات الموجود في الاسواق المحلية والعالمية اذ يهتم كل من المسوقين والمستهلكين بغلاف المنتج لأهميته في تحقيق العديد من المنافع لكل من (المسوق والمستهلك).
2. تمثل البيانات كل ما يبدا من تصميم بسيط على المنتج الى طباعة الرسومات والتسمية والتي يمكن ان تكون بأشكال عديدة ومتطورة.
3. يتضمن تحقيق المضمون في ناتجة التصميمي بما تفرضه طبيعته التخصصية ذات الأبعاد الثقافية والفكرية في تحقيق نوع من التوجيه في توحيد المضمون الفكري المتوافق مع مضمون التصميم المضمون التوافقي والمضمون الدلالي والمضمون الادائي.
4. فكرة التصميم الاساسية للغلاف تعتمد على الصفات التي تحملها العبوة.
5. التغليف له اهمية كبيرة للمنتج كونه يقوم بحمايته من التلف والكسر وسهولة نقله وتداوله فضلا عن التعرف على المنتج كذلك يسهم في عملية الجذب وله دور مهم عملية التسويق.
6. مراعاة العديد من الاعتبارات عند تصميم غلاف العبوة بما يتلاءم مع حجمها ومن ضمنها طبيعة المنتج ان كان سائل او مسحوق ومدى التأثر بالضوء والحرارة والرطوبة وغيرها.

## اجراءات البحث

**منهجية البحث:** اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي في تحليل نماذج عينة البحث وذلك عن طريق الوصف العام لتحليل العناصر والاجزاء التي يتكون منها التصميم ومدى تحقيق السمات التصميمية والابعاد الوظيفية والخصائص الجمالية وعناصر البنية في التصميم حسب فقرات التحليل.

**مجتمع البحث:** تضمن مجتمع البحث الحالي مجموعة من تصاميم اغلفة عبوات الادوية التي انتجتها الشركة العامة للأدوية في سامراء خلال عام 2019.

**عينة البحث:** اختارت الباحثة (3) نماذج باعتماد العينة القصدية غير الاحتمالية.

**تحليل عينة البحث:-**

### انموذج (1)

**اسم المنتج: مرهم** Nystacort)).

- **الوزارة:** وزارة الصحة.
- **الشركة:** الشركة العامة لصناعة الادوية والمستلزمات الطبية في سامراء.
- **تاريخ التصميم:** 2019.
- **الشكل:** انبوبة.
- **القياس:** اول وجهين متقابلين 10، 5سم x 2، 5سم، ثاني وجهين متقابلين 10، 5سم x 1، 7سم.
- **الالوان:** (البرتقالي المصفر - الاحمر - الابيض - الازرق).

**الوصف العام:** تصميم غلاف عبوة المنتج نوع (مرهم - Nystacort) وتتل خص بفكرة الترويج التي تفسر لنا مضمون الرسالة على غلاف العبوة عن طريق العلامة التجارية للشركة واسم المنتج و نوعه الذي تميز بالقيمة اللونية (الاحمر) و استخدام العنوانات و النصوص الكتابية باللغة العربية و الانكليزية بالقيمة اللونية (الازرق) وفضاء التصميم بالقيمة اللونية (البرتقالي المصفر و الابيض) وتمثل الشكل الخارجي للعبوة بهيئة انبوبة.

**التحليل: السمات التصميمية لأغلفة عبوات الادوية (تعريفية – جذب الانتباه – ترويج):** اعتمد المصمم على السيادة الشكلية و اللونية وقد ظهر ذلك واضحاً من خلال تصميم غلاف العبوة المتمثل بالعلامة التجارية للشركة واستخدام القيمة اللونية (الاحمر) لنوع المنتج، و وظف القيمة اللونية (الابيض) كفضاء لـ (العنوانات والنصوص) للتعريف بالمنتج ومحتوياته وجهة الصنع اختار المصمم القيمة اللونية (البرتقالي المصفر) كفضاء للغلاف لجذب الانتباه واستخدم القيمة اللونية (الابيض) لاسم المنتج اذ يعد من اهم وسائل اعلام المستهلك وجذبه الى المنتج، و القيمة اللونية (الازرق) في كتابة النصوص وميز العلامة التجارية باللون (الازرق) للترويج عن المنتج.

مجلة الأكاديمي-العدد 101-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

**الابعاد الوظيفية لأغلفة عبوات الادوية (الاعلاني – التسويق – الارشاد الصحي – النفسي):** استخدم المصمم العلامة التجارية كهوية تعريفية للشركة وجعل لها سيادة في تصميم غلاف العبوة اذ كان تأثيرها على التصميم لغرض التسويق والاعلان عن المنتج لتحقيق الشد البصري ووظف النصوص الكتابية لغرض الارشاد الصحي والتوجه نحو التأثير على نفسية المتلقي واقناعه بالشراء.

**خصائص تصميم اغلفة العبوات من الناحية الجمالية (الانسجام – المتعة والتشويق):** استخدم المصمم القيم اللونية (البرتقالي المصفر والاحمر والابيض والاسود) لغرض تجميل الغلاف، فضلا عن استخدامه العلامة التجارية ليحقق المتعة والتشويق.

**عناصر البنية التصميمية (الصور والرسوم – النص الكتابي – الكارتوني):** لم يستخدم المصمم عناصر البنية التصميمية ولم يتبع اساليب الصور والرسوم التوضيحية والكارتونية في هذا التصميم، لكنه اعتمد على العنوانات والنصوص الكتابية فقط.

ترى الباحثة ان المصمم أخفق في توظيف السمات التصميمية من ناحية الجذب والانتباه واعتمد في توظيف البعد الاعلاني والتسويقي والنفسي والارشادي عن طريق العنوانات والنصوص الكتابية والعلامة التجارية ولم يوظف خصائص التصميم بشكل الذي يحقق الهدف الرئيس لتؤدي وظيفتها الجمالية كونه لم يوظف عناصر البنية التصميمية واستخدام اساليب الصور والرسوم التوضيحية. كان الاجدر بالمصمم توظيف عناصر البنية التصميمية واستخدام الاساليب التي تحقق الانسجام والمتعة والتشويق.

**انموذج (2)**

**اسم المنتج:** المضاد – شراب (Erythromycin)

- **الوزارة:** الصحة.
- **الشركة:** الشركة العامة لصناعة الادوية في سامراء.
- **تاريخ التصميم:** 2019.
- **الشكل:** مستطيل مجسم.
- **القياس:** اول وجهين متقابلين 13، 5سم x 5سم، ثاني وجهين متقابلين 13، 5سم x 5سم.
- **الالوان:** (الابيض – الاسود – الاحمر الغامق).

**الوصف العام:** تصميم غلاف المنتج نوع (Erythromycin) باللغتين (عربي وانكليزي) وتتلخص بفكرة الترويج التي تفسر لنا مضمون الرسالة على غلاف المنتج عن طريق اسم المنتج الذي تميز بوضعه في إطار مستطيل لون (احمر غامق) وبداخله اسم المنتج باللون (الابيض) واستخدم القيمة اللونية (الاسود) لكتابة النصوص باللغة العربية والانكليزية وتمثل فضاء التصميم بالقيمة اللونية (الابيض) وضع العلامة التجارية للشركة على جانب الغلاف وتمثل الشكل الخارجي للغلاف بهية مستطيل مجسم.

**التحليل: السمات التصميمية لأغلفة عبوات الادوية (تعريفية – جذب الانتباه – ترويج):** اعتمد المصمم على السيادة الشكلية واللونية وقد ظهر ذلك واضحاً من خلال تصميم الغلاف و وضع سيادة

لحجم الخط المتمثل باسم المنتج وتفاصيل العنوانات والنصوص الكتابية التي وضعها داخل شكل مستطيل وميزه باللون البنفسجي لتحقيق التعريف بالمنتج وجذب الانتباه والترويج عنه.

**الابعاد الوظيفية لأغلفة عبوات الادوية (الاعلاني – التسويق – الارشاد الصحي – النفسي):** استخدم المصمم اسم المنتج لتحقيق البعد الاعلاني والبعد التسويقي وميزه بالقيمة اللونية (الاحمر الغامق) عن طريق وضعه يداخل شكل مستطيل لتحقيق الشد البصري وظف العلامة التجارية كهوية تعريفية للشركة ولم يجعل لها سيادة في تصميم غلاف العبوة كونها وضعت في الزاوية العليا للتصميم ووظف النصوص الكتابية لغرض الارشاد الصحي ووظيفة التوجه نحو التأثير على نفسية المتلقي واقناعه بالشراء.

**خصائص تصميم اغلفة العبوات من الناحية الجمالية (الانسجام – المتعة والتشويق).** استخدم المصمم القيم اللونية (الابيض – الاسود – البنفسجي) لغرض تجميل الغلاف.

**عناصر البنية التصميمية (الصور والرسوم – النص الكتابي – الكارتوني).** لم يستخدم المصمم عناصر البنية التصميمية ولم يتبع اساليب الصور والرسوم التوضيحية والكارتونية في هذا التصميم، لكنه اعتمد على العنوانات والنصوص الكتابية فقط.

ترى الباحثة ان المصمم أخفق في توظيف السمات التصميمية من ناحية الجذب والانتباه واعتمد في توظيف البعد الاعلاني والتسويقي والنفسي والارشادي عن طريق اسم المنتج والعنوانات والنصوص الكتابية ولم يجعل سيادة للهوية التعريفية للشركة فضلا عن عدم استخدامه الخصائص الجمالية التي تحقق الانسجام والمتعة ولم يوظف عناصر البنية التصميمية واستخدام اساليب الصور والرسوم التوضيحية والكارتونية، لكنه وفق في استخدام اسم المنتج و العنوانات والنصوص الكتابية التي امتازت بالوضوح والمقروئية.

**انموذج (3)**

**اسم المنتج:** شراب (Coldin)

- **الوزارة:** الصحة.
- **الشركة:** الشركة العامة لصناعة الادوية في سامراء.
- **تاريخ التصميم:** 2019.
- **الشكل:** انبوبة اسطوانية.
- **القياس:** اول وجهين متقابلين 13، 5سم x 5سم، ثاني وجهين متقابلين 13، 5سم x 5سم.
- **الالوان:** (الابيض – الاسود – البرتقالي).

**الوصف العام:** تصميم غلاف المنتج نوع (Coldin) باللغتين (عربي وانكليزي) وتتلخص بفكرة الترويج التي تفسر لنا مضمون الرسالة على غلاف المنتج عن طريق اسم المنتج الذي تميز عن بوضعه في اطار مستطيل لونه (برتقالي) واستخدم القيمة اللونية (الاسود) لكتابة النصوص

باللغة العربية و الانكليزية وفضاء الغلاف الذي تمثل بالقيمة اللونية (الابيض) و وضع العلامة التجارية للشركة في الزاوية العليا للتصميم وتمثل الشكل الخارجي للغلاف بهيئة انبوبة اسطوانية.

**التحليل: السمات التصميمية لأغلفة عبوات الادوية (تعريفية – جذب الانتباه – ترويج):** اعتمد المصمم على السيادة الشكلية واللونية وقد ظهر ذلك واضحاً من خلال تصميم الغلاف ووضع سيادة لحجم الخط المتمثل (باسم المنتج) وذكر تفاصيل العنوانات والنصوص الكتابية التي وضعها داخل شكل مستطيل وميزه باللون البنفسجي لتحقيق التعريف بالمنتج وجذب الانتباه والترويج عنه.

**الابعاد الوظيفية لأغلفة عبوات الادوية (الاعلاني – التسويق – الارشاد الصحي – النفسي):** استخدم المصمم اسم المنتج لتحقيق البعد الاعلاني والبعد التسويقي وميزه بالقيمة اللونية (البرتقالي) عن طريق وضعه يداخل شكل مستطيل لتحقيق الشد البصري وظف العلامة التجارية كهوية تعريفية للشركة ولم يجعل لها سيادة في تصميم غلاف العبوة كونها وضعت في الزاوية العليا للتصميم ووظف النصوص الكتابية لغرض الارشاد الصحي ووظيفة التوجه نحو التأثير على نفسية المتلقي واقناعه بالشراء.

**خصائص تصميم اغلفة العبوات من الناحية الجمالية (الانسجام – المتعة والتشويق):** استخدم المصمم القيم اللونية (الابيض – الاسود – البرتقالي) لغرض تجميل الغلاف.

**عناصر البنية التصميمية (الصور والرسوم – النص الكتابي – الكارتوني):** لم يستخدم المصمم عناصر البنية التصميمية ولم يتبع اساليب الصور والرسوم التوضيحية والكارتونية في هذا التصميم، لكنه اعتمد على العنوانات والنصوص الكتابية فقط.

ترى الباحثة ان المصمم أخفق في توظيف السمات التصميمية من ناحية الجذب والانتباه واعتمد في توظيف البعد الاعلاني والتسويقي والنفسي والارشادي عن طريق اسم المنتج والعنوانات والنصوص الكتابية ولم يجعل سيادة للهوية التعريفية للشركة فضلا عن عدم استخدامه الخصائص الجمالية التي تحقق الانسجام والمتعة ولم يوظف عناصر البنية التصميمية واستخدام اساليب الصور والرسوم التوضيحية والكارتونية، لكنه وفق في استخدام اسم المنتج والعنوانات والنصوص الكتابية التي امتازت بالوضوح والمقروئية.

**نتائج البحث:**

بعد ان اجرت الباحثة عمليات التحليل اعتمادا على المحاور التي وضعت في استمارة التحليل توصل البحث الى النتائج التالية:

1. ظهر توظيف تصاميم اغلفة العبوات الدوائية على وفق رؤية اخراجية لها تأثيرها المباشر في المتلقي لإظهار الابعاد الوظيفية والجمالية والتعبيرية للمنتج.

2. ظهر ضعف في عملية الترويج لتصاميم اغلفة العبوات الدوائية عن طريق السمات التصميمية لأغلفة عبوات الادوية التي تتمثل بأهميتها بالتعريف وجذب الانتباه للمستهلك.

3. اعتمد المصمم على اشغال مساحة التصميم بالعنوانات بالكامل ولم يضع سيادة للعلامة التجارية للشركة.

4.اظهرت تصاميم اغلفة العبوات الدوائية الخاصة بالأطفال بعدم وجود لغة المحاكاة التي تؤثر في المستهلك وبالأخص كونها تخاطب فئة عمرية لغتها الرئيسية الصور والرسوم الكارتونية.

**الاستنتاجات:**

في ضوء ما جاء في البحث الحالي استنتجت الباحثة بان السمات التصميمية لأغلفة العبوات الدوائية لها دور كبير في عملية الجذب والترويج عن المنتج وحسب ما يلي:

1.ضعف عملية الترويج لأغلفة العبوات الدوائية عن طريق توظيف العنوانات التي تتسم بالوضوح والمقروئية وعدم اختيار نوع خط يتناسب مع غلاف العبوة ليحقق الجذب ولفت الانتباه.

2.ان الابعاد الوظيفية والتعبيرية والجمالية لغلاف العبوة يجب التركيز عليه عن طريق الانسجام بين عناصر التصميم لتحقيق المتعة والتشويق.

3.ان استخدام المصمم للعلامة التجارية كهوية تعريفية لمنتجات شركة الادوية اذ كان تأثيرها على التصميم هو الجذب والاثارة لتحقيق الشد البصري وتحقق الترويج والتسويق للمنتج ووظيفة التوجه نحو المتلقي بالشراء لكنه لم يضع لها سيادة على بعض اغلفة العبوات.

**التوصيات:**

1. الاهتمام بأغلفة العبوات الدوائية الخاصة بالأطفال بما يتلائم مع متطلبات العصر واستخدام تقنيات التصميم الحديثة لتحقق التنافس مع الشركات الاخرى.
2. ضرورة الاستفادة من خبرات المصممين المحترفين والاستعانة بالشركات المعروفة في مجال التصميم والاعلان لطباعة اغلفة العبوات الدوائية بما يتلائم مع عالم التصاميم الحديثة للنهوض بالمنتجات المحلية.

**المقترحات:**

استكمالا لنتائج هذه الدراسة تقترح الباحثة:

1. وضع دراسة تهتم باستخدام تقنيات حديثة لتصاميم اغلفة العبوات الدوائية بشكل عام وتصاميم اغلفة الادوية الخاصة بالأطفال بشكل خاص.

**References:**


2. Al-Azzawi, D. (1974). *Poster Art in Iraq.* Baghdad: Ministry of Culture and Information.
3. Al-Tabji, H. (2013). Self-education, its concept and its advantages. *Journal of Educational Technology*.
4. Abbou, F. (1982). *The Science of the Elements of Art.* Milan: Dolphin Publishing.
5. Al-Adly, M. (2004). *Press Announcements, A Study of Uses and Satisfies.* Cairo: Dar Al-Fajr for Publishing and Distribution.
6. Al-Aqili, J. (2014). *Artistic Directing, Principles of Industrial Design.* Baghdad: Al-Fateh Library.
7. Al-Azzawi, N. (2004). *The Reality of Health Promotion Poster Designs and the Possibility of Their Development.* Baghdad: Master Thesis College of Fine Arts.
8. Al-Ghabban, B. (2015). *General Concepts in Design Philosophy.* Baghdad: Al-Fateh Library.
9. Al-Gharawi, N. (2004). *The Design System and Its Relation to the Synthesis and Interconnection Processes of Computer Programs in Iraqi Publications.* Baghdad: PhD Thesis, College of Fine Arts - University of Baghdad.
10. alkhifafu, A. (2006). *Product Design and Development.* Baghdad: Arab Federation for Engineering Industries.
11. alnaadi, N. o. (2008). *designed the packaging.* Amman: Arab Society Library for Publishing.
12. Al-Sahn, M. F. (2003). *Marketing Research An Applied Introduction to the Effectiveness of Marketing Decisions.* Cairo: University House.
13. Al-Sumaida'i, M. R. (2006). *Marketing Department - Concepts and Foundations* (Vol. 1). Amman: House of Approaches for Publishing and Distribution.
14. Assaf , M. (1977). *The Fundamentals of Advertising.* Cairo: Arab Publishing House.
15. Biegeleison, J. (2001). *Design & print your own posters.* London.
16. Brown, M. (2001). *Keeping up Appearancees Financial Management.* USA: Edition.
17. Hakim, R. (1986). *Susan Langer's Philosophy of Art.* Baghdad: House of General Cultural Affairs.
18. Hussein, S. (1973). *Entries of Advertising.* Cairo: The World of Books.
19. Ibn Manzur, A. a.-F.-D. (1965). *Lisan al-Arab* (Vol. 1). Beirut: Dar Sader.
20. Kotler, P. G. (2007). *Principe de marketing.* France: Pearson education.

21. Mandil, A.-J. (1982). *The Declaration between Theory and Practice.* Baghdad: Al-Rashad Press.
22. Rizk, A. (1977). *Encyclopedia of Psychology.* Beirut: The Arab Foundation for Studies and Publishing.
23. Saliba, J. (1980). *The Philosophical Encyclopedia* (Vol. 2). Beirut: Tale'a Publishing House.
24. Shawky, I. (1999). *Art and Design, Faculty of Art Education.* Cairo: Helwan University.
25. Stollins, J. (1981). *Art Criticism, An Aesthetic and Philosophical Study.* (F. Zakaria, Trans.) Alexandria: Dar Al-Wafa Al-Dunya for Printing and Publishing.
26. Yvorov, a. (1978). *Content and Form in Art Within the Foundations of Lean Marxist Aesthetics.* Damascus, Beirut: Dar Al-Jamahir.
27. Zahran, H. (2010). *Psychological Guidance and Counseling.* Cairo: The World of Books.

**DOI:** https://doi.org/10.35560/jcofarts101/21-38

# Design features of medicine box packaging for children

**Mona Mahmoud Hussein**[1]

**Al-Academy Journal …….…… Issue 101 - year 2021**
**Date of receipt: 3/4/2021…....Date of acceptance: 25/5/2021….....Date of publication: 15/9/2021**

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

**Abstract:**

Graphic design constitutes the human necessity for the design action, so there is no design achievement that is not considered in its founding project and its final realization as a response to a specific necessity. As a result of knowledge, which is the product of experience and is the result of applied science, design is based on observation, study and development, leading to the main goal, which is the utilitarian and aesthetic function that is put into the final consideration of design, and drug packaging design has an important role in all marketing fields, as companies compete with each other to attract the largest number Possible from consumers in a way that guarantees them material profit, and in order to achieve this, it always seeks to develop its products and distinguish them from the products of other competing companies by taking care of designing the product packaging and gaining confidence for the consumer and good reputation by choosing good packaging designs for implementation according to the available human, technological and material capabilities. The successful case for the cover is the result of a joint work between (the designer and the consumer). Based on the aforementioned, the researcher identified her research problem and is summarized by the following question: What are the design features of the medicine packaging for children? As for the importance of the research, it is divided into two types:

a. Theory: It can contribute to providing libraries for the benefit of students and researchers in this field.

B. Practical: He can seek the benefit of the relevant authorities, including companies specialized in the pharmaceutical industry.

[1] University of Baghdad / College of Fine Arts ,graduate student,
mona.mahmoud1204a@cofarts.uobaghdad.edu.iq .

It included the objective of the research, the limits of the research, and in addition to defining the most important terms. As for the second chapter, it included the theoretical framework that the researcher divided into three sections, namely the first topic: It included the design of medicine packaging packages, the functional dimensions of the medicine packaging. And the second topic: It includes the characteristics of designing drug packaging packages, including properties related to content, function and beauty. The most important indicators reached by the researcher, and then I dealt with previous studies.

As for the third chapter: it included the research procedures and the methodology used in analyzing the samples was determined for its scientific suitability in diagnosing the studied phenomenon, and the research community, the research tool, its validity and stability.

As for the fourth chapter, it included the results of the research, conclusions, recommendations and proposals. Among the most important findings of the researcher were as follows:

1. The employment of pharmaceutical packaging designs appeared according to an external vision that has a direct effect on the recipient to show the functional, aesthetic and expressive dimensions of the product.
2. The designer's use of the trademark as an identification identity for the pharmaceutical company's products, as its effect on the design was the attraction and excitement to achieve visual tension, the promotion and marketing of the product and the function of orientation towards the recipient of the purchase, but it did not establish its supremacy over some packaging packages.

After that, the researcher recommends several recommendations related to the current topic of the research and then the proposals that the researcher came up with. The current research concludes by fixing the sources and annexes and then the abstract in English.

**Keywords: Design, features, medicine, box, packaging.**

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts101/39-54

# خصائص الاشكال الفلكلورية في اعمال الخزافتين ساجدة المشايخي وسهام السعودي (دراسة مقارنة)

وفاء حرب عبد اللطيف[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 101-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2021/4/2 , تاريخ قبول النشر 2021/5/2 , تاريخ النشر 2021/9/15

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

**ملخص البحث:**

يتناول البحث موضوع الخصائص الشكلية للفولكلور في الخزف العراقي المعاصر كدراسة مقارنة بين الخزافتين سهام السعودي وساجدة المشايخي.

يتألف البحث من أربعة فصول، اختص الفصل الاول في مشكلة البحث والاهمية والاهداف وحدود البحث بينما هدف البحث يجيب عن التساءل الاتي: إسلوب وآليات توظيف العناصر والمفردات التراثية في نتاجات الخزافتين" سهام السعودي وساجدة المشايخي".

جاء الفصل الثاني الإطار النظري بالمباحث وتتضمن: المبحث الاول: المبحث الثاني حركة تشكيل الخزف العراقي المعاصر، بينما جاء الفصل الثالث في تحقيق اجراءت البحث وتحليل العينات، اما الفصل الرابع جاء بنتائج البحث والمقارنة بين الخزافتين ومن اهم النتائج:

استثمرت الخزافة سهام السعودي أشكالاً فولكلورية كالابواب والاقواس والقباب فهي دليل لمرجعها الديني والثقافي واحتوت هذه الاشكال على زخارف وحروفيات واستخدمت اللون الازرق بمختلف تدرجاته والذهبي فاللون الأزرق يؤكد مرجعيتها الدينية بينما جاءت نتاجات الخزافة بتقنية الرسم بالأكاسيد والزجاج على الطين في جميع أعمالها وضفت الخزافة اشكال البسط الشعبية وزخارفها الهندسية كخصائص شكلية فولكلورية. بينما تتجلى أعمال الخزافة "ساجدة المشايخي" الوجوه التي تحل بصمة الهوية المحلية البغدادية، وضمن الاستعارات الشكلية للرمز الشعبي المحلي بأستعارتها لمفردة العباءة النسوية. واخيرا نختم البحث بأهم المصادر والمراجع.

**الكلمات المفتاحية: خصائص، اشكال، فلكلور، خزف.**

**مشكلة البحث:**

تتميز نتاجات فن الخزف العراقي المعاصر بخصائص شكلية وابداعية تتنوع في مرجعياتها بين حضارية وفلكلورية. فالبعض من الخزافين العراقيين يؤكد من خلال نتاجه الفني على اشكال فنية حديثة او معاصرة

[1] جامعة بغداد - كلية الفنون الجميلة، طالبة دراسات عليا، wafaa.harb1202a@cofarts.uobaghdad.edu.iq .

في حين يؤكد بعضهم الاخر على استلهام الموروث الحضاري، بينما يرى اخرون ضرورة توظيفهم التراث الشعبي الفلكلوري ومفرداته الشكلية في نتاجاتهم الخزفية بطريقة مباشرة او غير مباشرة.

تعد الخصائص الشكلية احدى المرتكزات الاساسية في العمل الفني التشكيلي وقد تتنوع هذه الخصائص الفنية في تمثلاتها فأحيانا تكون مستوحاة من الموروث الحضاري او من التراث الشعبي (الفلكلوري) وأحيانا متأثر بالفن الاوربي الحديث.

إذ استدعى الخزاف المرجع الفلكلوري بكل معطياته الشكلية، ليحقق الهوية المحلية للخزف العراقي المعاصر، واختص بذلك عدد من الخزافات منهم الخزافة ساجدة السعودي ونهى الراضي من خلال ما هو واضح في نتاجاتهم الفنية خصائص شكلية قوامها الفلكلور. تتم عمليات التوظيف **باستدعاء المرجعيات.**

من هنا تتضح مشكلة البحث متجلية في:

ما هي خصائص الاشكال الفلكلورية في اعمال الخزافتين ساجدة المشايخي وسهام السعودي (دراسة مقارنة)

**أهمية البحث:** تتلخص أهمية البحث: بالتعرف على كيفيات توظيف المفردات الفولكلورية سواء الشكلية او الاسطورية في **اعمال** سهام السعودي وساجدة المشايخي كخصوصية محلية.

**أهداف البحث:** قد يكشف لنا اسلوب واليات توظيف العناصر كمفردات تراثية او أشكال أو ألوان وطبيعة العناصر الشكلية الممثلة بنتاجات الخزافة ساجدة المشايخي والخزافة سهام السعودي من خلال المقارنة ما بين اسلوب الخزافتين.

**حدود** البحث: **تحدد البحث** مكانياً: الخزف العراقي المعاصر وزمانياً: (1980-2010). وموضوعياً: الخصائص الشكلية الفولكلورية في اعمال سهام السعودي وساجدة المشايخي.

**تحديد المصطلحات:**

**الخصائص (لغوياً):** عرفها (الزبيدي) لغوياً بقوله: "(التَّخِصيصُ: ضد التعميم) وهو التفرد بالشيء مما لا تشاركه فيه الجملة ويقال أختص فلان لأمر، وتخصص لَهُ، إذا أنفرد" (Al-Zubaidi M.-H. , 1888, p. 550).

**الخصائص (اصطلاحاً):** عرفها (النورجي): بانها الصفه أو الميزه التي تكون موجودة او معروفه في الشئ المقاس (النورجي، 1990 ) (Al-Nurji, 1990, p. 125)

**الخصائص (اجرائياً):** السمات والميزات الاساسية التي تمثل الشكل والتكوين والمرتبطة بالأعمال الفنية الخزفية يدرك فيه اللون والتقنيات وبنية اظهارِها بكل صُورِها.

**الشكل (لغوياً):** عرفه (ابن منظور): (الشَّكْل)، بالفتح: الشِّبْه والمِثْل، والجمع أشكال وشكول (Ibn Manzur, 1956, p. 356).

**الشكل اصطلاحا:** (ثمة شكل بالمعنى الادراكي الحسي هو شرط ضروري للتشخيص الادراكي الحسي للمحتوى وثمة شكل بالمعنى البنائي وهو تناغم معين او علاقة تناسبية للاجزاء مع الكل وكل جزء مع الاخر يمكن تحليلها وفي النهاية تحويلها الى رقم) (Reed, 1986, p. 89).

**الشكل اجرائيا:** الشكل هو أحد العناصر الاساسية المحققة للعمل الفني الخزفي، وهو لغة الخزاف البصرية التي يخاطب بها المتلقي.

**الفولكلور اصطلاحيا:** (هو التجارب المنعكسة من الموروث الشعبي المحلي التي تركوها الاجداد في المتاحف او المقابر، التي ما زال لها تأثير سوسيولوجي وانثربولوجي في عصرنا الحاضر) (Al-Bassiouni, 1994, p. 132).

-**الفولكلور اجرائيا:** يعني مجموع العادات والتقاليد والاشكال الشعبية فهو فن جماعي تشترك فيه المجموعات وتنشط فيه مظاهر البيئة والعادات الاجتماعية.

**الإطار النظري**

**المبحث الأول: الفلكلور العراقي**

يشكل الفولكلور العراقي أحد أوجه الفنون الشعبية بمفهومها الشعبي في العراق فضلاً عن فنون التراث الشعبي والموروث الحضاري الممتد الى حضارات وادي الرافدين، وفنون الفولكلور متنوعة إذ نجدها متحققة في فنون عدة وخاصة في الفن التشكيلي والقصة القصيرة والرواية والرقص الشعبي وغيرها من الفنون الاخرى، اذ يعتمد بعض منها على تلبية الحاجات البيئية المهمة للإنسان في حين يعتمد بعضها الاخر على حكايات واساطير ومعتقدات قديمة ومتوارثة، فالفن ظاهرة تتصل بالمفاهيم الزمانية والمكانية الموروثة منها والمكتسبة فان تجربة الفنان تستمد من البيئة الفكرية والبصرية بطريقة تتجاوب مع مفاهيم عصره وبيئته، ونجد الفولكلور متحقق من خلال عناصر شعبية في الفن الشعبي والتي تعبر عن المعتقدات والاساطير، ونقصد بفن الفولكلور (هو فن جماعي تشترك فيه المجموعات وتنشط فيه مظاهر البيئة والعادات الاجتماعية لتأخذ مكانها في مضمون العمل الفني الفولكلوري) (Eid, 1980, p. 109)، فمثلا نلاحظ اشكالا فنية واسعة الانتشار مثل سبع عيون والتي تشير حسب المعتقدات انها طاردة للحسد فضلاً عن الكثير من النتاجات البيئية لأغراض الا هدف البحث يجيب عن التساؤل الاتي: أسلوب واليات توظيف العناصر والمفردات التراثية في نتاجات الخزافتين" سهام السعودي و ساجدة المشايخي" استعمال اليومي، فالفولكلور أكبر من كونه فنا شعبيا بل هي (تمثل صدى لتقنيات ومهارات انتقلت عبر الاجيال وخضعت لنفس قوى التقاليد المحافظة والتنوعات الفردية التي يخضع لها الفن وأدخل تحت عنوان الفنون الشعبية كلا من التشكيل الموسيقي والدراما لكنه عدها صعبة التحديد وقد حاول الويسن تحديد مصطلح الفن الشعبي فعد السمات الاساسية للمنتج الفني الذي يعد فنا شعبيا هي التي تتمثل فيه وهي ان يكون مصنوعا داخل البيت من اجل الاستخدام الخاص وان يكون من الممكن فهم دلالات اشكاله على ضوء التراث للحضارة اي ان تكون دلالاته مفهومة لكافة المشتركين في هذا التراث) (El-Gohary, 1971, p. 80)، على الرغم من ان هكذا تحديد لايمكن تعميمه لان أهل الحرف هم كل حسب اختصاصه. تتخذ الاساطير والحكايات اشكال متوارثة في الفن العراقي في حين تاتي اشكال تعبر عن معتقد ديني او عقائدي منه العناصر الشكلية الاسلامية كالاهلة والزخارف الاسلامية، فالشكل كما يراه جيروم (هو تنظيم عناصر الوسيط المادي) (Stollis, 1974, p. 203)، بينما يقول جورج سانتيانا عن الشكل (ايجاد الوحدة من الكثرة وان الشكل هو جمع لعدة عناصر وان تكون هذه العناصر وطابع الشكل عبارة عن كيفية ائتلاف هذه العناصر)

(Santiana, 2001, p. 119)، تلك العناصر التي تشكل قوام العمل الفني التشكيلي بشكل عام كالمادة واللون والخط والتي تؤلف بدورها العناصر الرئيسية في فن الخزف.

تعددت المفردات الفلكلورية الشعبية بين المعمارية والبيئية ولكل منهااشكال جمالية مميزه تدعو الفنانين لاستلهام منها كثير من التكوينات الفنية الرائعة. فالفن (مصدره الهام من الطبيعه ومافيها من تكوينات وكل فنان يحاول ان يكون له خط وسمه خاصه لفنه.وان كانت كما ذكرنا سابقا اغلب المفردات بغدادية الاصل) (Muhammad, 2008, p. 48)، فقد ارتبطت الفنون منذ القدم بالطبيعة وقد شكلت هذه الطبيعة مصدرا اساسيا على مستوى المواد الخام في معظم الفنون التشكيلية كالرسم والنحت والخزف الذي ارتبط بمادة الطين وفخره وتزجيجه.

الفن الحديث هو ان (يتصل فن الحاضر بفن الماضي اتصالا حيا) (Riad, 1973, p. 20)، ونجد ان الخصائص الشكلية والجمالية تعددت بتعدد الفنانين الذين استلهموا الموروثات الشعبية فلكل فنان بصمته الاسلوبية في أعماله عن الاخر (فيكون العمل الفني مميزا للفنان فهو لم ينقل الطبيعة فقط كما رآها وأدركها بل صب فيها احاسيسه الذاتية. ولذلك نجد ان لكل فنان طابعا خاصا يميز عمله عن اعمال الاخرين) (Abu Talib, 1990, p. 28)، وان لكل مفردة من الفلكلور سماتها وخصائصها الجمالية الخاصة بها كالشناشيل، ان السمة الجمالية المميزة لها هي تلك البروزات الطلعات والدخلات إذ توحي للمتلقي بأبعاد الهوية الاجتماعية والتاريخية فضلا عن جمالية الشكل، اما المادة المصنوعة منها فهي الخشب الذي يشكل المادة الرئيسية في صناعتها وكذلك الابواب ذات الاقواس وتلك المنحنيات الرائعة والزخارف النباتية والهندسية الجميلة ذات الطابع التراثي الاصيل، تنوع الاشكال الزخرفية واختلافها يعتمد على وفق طبيعة وكيفية اشتغالها في العمل الفني سواء أكانت هذه الاشكال ذات أشكال مجردة هندسية او واقعية بشكل زخارف نباتية او خطوط (حروفيات)، فالفن(ظاهرة تتصل بالمفاهيم الزمانية والمكانية الموروثة منها والمكتسبة فأن تجربة الفنان انماتستمد من البيئة الفكرية والبصرية بطريقه تتجاوب مع مفاهيم عصره وبيئته) (Riad, 1973, p. 20)، تستند العادات والمعتقدات والمعارف الشعبية تبعاً للمجتمع الذي تعيش فيه، فالعادات هي (ظاهرة اساسية من ظواهر الحياة الاجتماعية الانسانية وهي حقيقة اصيلة من حقائق الوجود الاجتماعي وتفهم العادات فهما كاملا ومنصفا اذا انها تعبر عن واقع انساني اجتماعي ومن خلال ذلك تنمو العادات التي تتغيير ظاهريا عند الوجود الانساني وتتخذ التعبيرات شكلا ورمزا او غير ذلك وتتكرر عبر العصور انماط من التراث الشعبي والحضاري) (El-Gohary, 1971, p. 66)، والمعتقدات واثرها في الفنون الشعبية تنتج من خلال حركة المجتمع وتفاعله والفولكلور للفنون الشعبية ودلالاته يتناوله الباحثون ضمن اختصاص يطلق عليه بـ"علم الفولكلور والذي يمثل تحقيق ومقارنة لما تبقى في العصور الحديثة من المعتقدات القديمة والعادات والتقاليد ودراسة مخلفات الماضي الذي لم يدون" (Hammoudi, 1988, p. 36)، ان استلهام الموروث وتجليه جاء عبر الموضوعات المثيولوجية والشعبية بأسلوب يقترب والرمزية احيانا واحيانا آخرى اشاري، يحقق الهوية والشخصية الابداعية للخزاف المعاصر فهي رموز ذات صفات سايكولوجية وميثولوجية وسسيولوجية وتاريخية علاوة على رموز تحال لأحوال الانسان فردا ومجتمعا لا نهاية له، إن هدف الخزاف العراقي المعاصر على نحو عام، علاوة على استثماره لمعطيات بيئته

وموروثه الحضاري، ولاسيما وان الفخار والخزف كانت من اوائل الفنون الرافدينية، يتفق علماء الاجتماع على (انها البيئة التي خلقت مهارة الانسان وابداعه وما يتطلبه تطوره الثقافي والحضاري وما يحتاجه ويلجا اليه وجوه نشاطه الاجتماعي ويطلق على هذه الامور التراث الثقافي الاجتماعي) (Raafat, 1983, p. 18)، كون الجرات من الحرف الشعبية التي رافقت احتياجات الانسان واصبحت قريبة من حياته بشكل يومي، وعليه نجد ان الأثر واضح في رسم معالم الخزف العراقي المعاصر، سواء على مستوى الموروث الحضاري من استدعاء انظمة شكلية للحضارة الرافدينية عبر مراحلها الحضارية، أو على مستوى الموروث الشعبي أو استدعاء مفردات بيئته الطبيعية، فهناك من ينقل الموروث كنقل حرفي وهذا ما يعكسه الحرفيون الشعبيون (لما يكتنفه من تقييد مجتمعي خفي داخل نظامه الرتيب الذي يسير على وتيرة واحدة) (Kobler, 1965, p. 136)، وهناك من يتفرد في استدعاءاته وتنوعاته الشكلية الشعبية كالمربعات والمثلثات وغيرها من العناصر الزخرفية الشعبية كما هو الحال في البسط الشعبية، (وفي فن العادات والتقاليد الشعبية نعثر على حركة اخرى تحاول ادخال الشعبية على فنون وعادات اخرى وهو ما يؤدي الى تحويل هذه الفنون او العادات الى الشكل الشعبي إذ تظل عناصر الشعبية مستمرة داخل الفن الجديد مؤثرة بكيانها الشعبي الذي دخل عليه هذا الكيان الذي يترك اثارا شعبية لامحالة عبر السنين والقرون) (Eid, 1980, p. 112)، وتميز الفن الشعبي بأستثماره مادة الطين فازدهرت صناعة الفخار وتفنن الحرفي العراقي في صناعة الاواني والجرار وغيرها من الصناعات الشعبية.

**المبحث الثاني: حركة تشكيل الخزف العراقي المعاصر**

عبر هربت ريد عن فن الخزف بأنه "الفن الابسط لأنه الاكثر بدائية وهو الاصعب لأنه اكثر الفنون تجريدا" (alrawi, 1999, p. 57)، بدا الخزف العراقي المعاصر في اوائل الخمسينات، لقد لجا الخزافون العراقيون الى عدة صيغ فنية لإنجاز الاعمال الفنية بما حقق اساليب مختلفة وطرق انجاز متعددة، فلم يعد الخزف عبارة عن نقل لتقاليد الحياة اليومية او غاية استعمالية، يقول الخزاف العالمي (برنارد ليج) (حين تبلى التقاليد يكون من الضروري على الافراد من الفنانين ان يحلو بإنتاجهم محل التقاليد البالية على ان يكون هدفهم الوحيد ليس العمل من اجل انفسهم بل لكي يهيئوا الطريق امام تقاليد مبدعة جديدة) (Al-Zubaidi, 1986, p. 26)، بدأت تأثيرات حضارة العراق القديم، والحضارة الإسلامية تفرض نفسها على تفكير وأعمال الخزافين اولا نأتي الى رائد فن الخزف العراقي ومؤسس فرع الخزف في معهد الفنون الجميلة بعد البريطاني (أيان اولد) وفرع الخزف في كلية الفنون الجميلة، الفنان القبرصي المولد والعراقي الجنسية (فالنتينوس كارلامبوس) حيث استلهام الأعمال الرافدينية والإسلامية بمفرداتها الرائعة من ألوان وزخرفة، و ظهر في تلك الأعمال (اللون الشذري، وتكرار الوحدات الزخرفية، التوريقات النباتية، القوس الإسلامي، الخط العربي)، تظهر متفرقة في بعض الأعمال الخزفية. (Al-Zubaidi, 1986, p. 31).

إذ إن هنالك أعمال لخزافين عراقيين معاصرين، حاولوا استدعاء مفاهيم الموروث الحضاري وذلك من خلال استخدام اللون الأزرق الشذري المرتبط بالقدسية، وهي من الخصائص ذات المرجعيات التاريخية التي امتاز بها الفن الاسلامي عامة والخزف بشكل خاص، لكن الشيء المهم في هذا الفن هو التحول الكبير الذي خضع له (الخزف المعاصر)، اذ لم يعد الخزف فقط ذو وظيفة نفعية، ويعد الخزاف (**سعد شاكر**)

من ابرز الخزافين الاوائل في العراق، (الذين أسسوا لخزف فني عراقي خالص يتماشى والحركات الفنية العالمية) (Al-Shaya, 1999, p. 98) فاعمال الخزاف تحمل اسلوب تجريدي في اشكاله.

وكذلك تجريدات مستوحاة من الطبيعة فضلاً عن تأثيرات اسلامية وموروثة ويركز على القيم الجمالية في أعماله مستلهما الموروث الحضاري، فكانت أعماله الخزاف سعد شاكر (مجردات مستوحاة من الجسم الإنساني المحور والكائنات الغريبة القواقع والمحار والأصداف بيئة البحر ومن شجرة الصبير المتعددة الأصناف) (Al-Zubaidi, 1986, p. 26)، وبينما نجد التنوع الأسلوبي للفنان (طارق ابراهيم) من خلال المزج بين الشكل التعبيري والوظيفة التقليدية لفن الخزف بناء علاقة بين الجمال والوظيفة اعماله الخزفية (زقورات، كهوف)استلهمها من البيئة. (قام بالبحث والتجريب فكانت البيئة المحلية الريفية وبيوت الفلاحين الطينية البسيطة مصدر الهام له، فأستلهم منها مفرداته البنائية) (Al-Zubaidi, Contemporary Potters - Al-Wasiti, 1994, p. 4)، فقد مرت خزفياته بمراحل عديدة ومختلفة، من بدايته التقليدية إلى محاولته للسيطرة على الخامة ثم إن وحدة الموضوع تسيطر في أعماله، يحقق تحولاً اخراً على مستوى التنظيم الشكلي هو اقرب الى النحت الخزفي، يوحي الى قطع النحت اكثر مما يوحي الى الخزف، وتأكيده على السمة المعمارية النحتية لأشكاله وتنظيماته الشكلية.

اما الخزاف تركي حسين استدعى أشكال من البيئة العراقية والموروث الشعبي (اشكال البسط، شناشيل، طيور) فضلاً عن تلك الرموز الحضارية التي لها علاقة بهذه الظواهر البيئية والاجتماعية وبتشكيل هندسي وبعث روح التراث وتداخلها مع المعاصرة، واشكال الامواج اشارة الى حضارة وادي الرافدين بنهريها دجلة والفرات كما واستخدام الخزاف الحرف بتكويناته المعمارية والهندسية لانتاج اشكال فنية. والخزافة عبلة العزاوي اذ تناولت الموروث بكل معطياته البيئية والثقافية وبمستويات شكلية متعددة، جاءت مفرداتها بشكل سطحي يقترب احيانا والفنون الفطرية البدائية، الموروث المستدعاة من الموروث الشعبي والرافديني، مفردات شعبية (سبع عيون والتأثيرات الاسلامية (المحاريب على نحو خاص والحروفيات) والشناشيل البغدادية، مفردات من الفولكلور. والخزافة عبلة العزاوي التي درست فن الخزف في بغداد وباريس (تواصلت هذه الفنانة في انجاز إعمالها بروحيه عراقية تجمع خصائص الموروث الشعبي والمنمنمات كجزء من رؤية تجريدية زخرفيه جمالية) (Adel, 2001, p. 102).

بينما الخزاف شنيار عبد الله سعى الى انتاج ما يوحي الى استثماره عناصر طبيعية مثل الصخور وتكويناتها وتنظيماتها الشكلية حيث ان تقنية الراكو تعد الصفة الغالبة في اعماله، فقد حقق شنيار اعمالاً كأنها طبيعية من الصخور.

يتفرد شنيار عبد الله بأسلوبيه تقنية، يستدعي من موروثاته الحضارية والبيئية ما يدعم تجربته الفنية، يفترق في موضوعاته الفنية عن تجربة تركي حسين في استدعاء اشكال من بيئته وموروثاته الشعبية عبر نصبه النحتية وجداریاته بتوليفاتها المحلية، ويفترق ايضا عن تجربة ماهر السامرائي في تصميماته التزينية وتأثيرات التجربة الامريكية. بينما نجد الخزاف محمد العربي لجأ لتكوين عناصر شكلية يحمل في طياته رموزا، تعد حلقة الوصل بين تعالق القديم(الأصيل) الموروث مع الحديث والمعاصر والخزاف اكرم ناجي الى استدعاء الحرفية في تكويناتهم الخزفية ولكل خزاف أسلوبه الخاص، بينما نجد الخزاف حيدر رؤوف الذي

اتخذ من القصص والحكايات الشعبية تعد نتاجاته مستلهمة من القصص والحكايات الشعبية قد تكون مأخوذة من العادات والتقاليد البغدادية المتوارثة عبر الاجيال، ومن خلال ما تقدم نجد أن الخزف العراقي المعاصر هو فن قائم على التجريد بفعل الموروث الحضاري الذي استلهمه الخزاف العراقي المعاصر وعمل على تطويره، فكانت منجزاتهم الفنية مفعمة بالتجريد، وتعبر عن بما يحويه من رموز رافدينية وإسلاميه وظفها الخزاف العراقي وفق رؤية فنيه جمالية.

**مؤشرات الإطار النظري**

1. تعد فنون الفولكلور كمفهوم شكلي وجمالي متنوع المصادر والنتائج اذ يعتمد البعض منها على تلبية الحاجات البيئية المهمة للإنسان في حين يعتمد البعض الاخر على حكايات واساطير ومعتقدات قديمة ومتوارثة.
2. يعد الفن ظاهرة تتصل بالمفاهيم الزمانية والمكانية الموروثة منها والمكتسبة كون تجربة الفنان تستمد من البيئة الفكرية والبصرية بطريقة تتجاوب مع مفاهيم عصره وبيئته.
3. فن الفولكلور هو فن جماعي تشترك فيه المجموعات وتنشط فيه مظاهر البيئة والعادات الاجتماعية لتأخذ مكانها في مضمون العمل الفني الفولكلوري.
4. تمثل الفنون الشعبية الفولكلورية صدى لتقنيات ومهارات انتقلت عبر الاجيال وخضعت لنفس قوى التقاليد المحافظة والتنوعات الفردية التي يخضع لها الفن وأدخل تحت عنوان الفنون الشعبية كلا من التشكيل الموسيقي والدراما لكنه عدها صعبة التحديد.
5. تتخذ الاساطير والحكايات اشكال متوارثة في الفن العراقي في حين تأتي اشكال تعبر عن معتقد ديني او عقائدي منه العناصر الشكلية الاسلامية كالأهلة والزخارف الاسلامية.
6. تعددت المفردات الفلكلورية الشعبية بين المعمارية والبيئية ولكل منها اشكال جمالية مميزه تدعو الفنانين لاستلهام منها الكثير من التكوينات الفنية الرائعة. وأستلهم بعض الفنانين مفرداتهم البنائية من البيئة المحلية الريفية وبيوت الفلاحين الطينية البسيطة.

**اجراءات البحث:**

**مجتمع البحث:** يتحدد مجتمع البحث بالأعمال الخزفية لدى الخزافتين سهام السعودي وساجدة المشايخي.

**منهج البحث:** اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي لكونه الانسب للوقوف على هدف البحث.

**عينة البحث:** تم فرز عينات البحث المختارة بطريقة قصدية.

مجلة الأكاديمي-العدد 101-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

**تحليل العينة:**

**استثمرت الخزافة سهام السعودي في اعمالها الفنية الخزفية مجموعة من العناصر الفنية التي برزت خصائص فولكلورية.**

**عينة رقم(1)**

**اسم العمل: تكوين جداري**
**مكان العرض: بغداد**
**تاريخ الانجاز: 1988**

يمثل هذا العمل الخزفي الجداري، بناءا هندسيا واضحا من حيث التشكيل واطار من الحروف المتداخلة فيما بينها بشكل عشوائي يحيط بالشكل في المنتصف من كلا الجهتين وهو مقوس من الاعلى، الشكل الداخلي فقد مثل مفردات دينية مثلت قبة بيضاء اللون في الاعلى، والى الاسفل تشكيلات هندسية من مجموعة من الشرائط العمودية، فضلاً عن تكوينات الخطوط منحنية اسفل الشكل الداخلي تمثل امواج مائية، اما الخصائص الفولكلورية في هذا المنجز فقد تمثلت بعناصر معمارية اسلامية كالقباب والاقواس وهذا ما مثل عن البناء العا م للجدارية الخزفية وكذلك القباب في اعلى التشكيل الداخلي للقوس بشكل عام، حيث احتوى مجموعة من القباب المتداخلة في اعلى التشكيل.

**عينة رقم(2)**

**اسم العمل: باب بغداد**
**مكان العرض: بغداد**
**تاريخ الانجاز: 1980**

وفي النموذج الثاني للخزافة سهام السعودي وهو عبارة جدارية طولية ومقوسه من الجانب الاعلى تحاكي الشكل العام لابوا ب بغدادية تراثة تعبر عن اصالة العراق وغناه بالمفردات التراثية الأصيلة وقد جمعت الفنانة الكثير من المفردات بجدارية واحده. يتوسط العمل الباب البغدادية المقوسة زخارف هندسيه بسيطة وفراغات دائرية تسمح للضوء بالمرور فيضفي جمالية على الوان الجدارية الغامقة مما يعطي لمعان لها. وقد احاط بالباب خطين واضحين جدا متعرجين يدلان على نهري دجله والفرات وملتقاهم في الوسط تحت ابواب بغداد الجميلة ويتوسطهما زهره قريبه للون الذهبي تدل على الفرح والجمال.

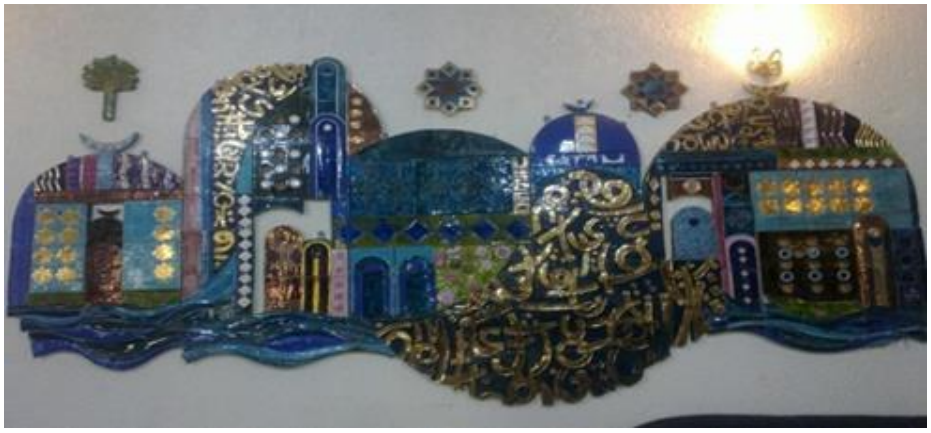
مجلة الأكاديمي-العدد 101-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

**عينة رقم(3)**

**اسم العمل: بغداديات**

**مكان العرض: بغداد**

**تاريخ الانجاز: 1988**



العمل وفي الأنموذج الثالث للخزافة سهام السعودي فالعمل عبارة عن جدارية عرضية المقطع، تراثية المضمون تحمل مفردات بغدادية اصيلة، وقد قسمت الى اجزاء، الجزء الاول من جهة اليمين يضم العديد من المفردات، منها تموجات المياه في أسفل العمل، يعلوها الابواب المقوسة البغدادية ذات الزخارف الهندسية (مربعات، دوائر) تعلوها نجوم ذهبية بعدها القبة المرصعة بالأحرف العربية. ويعلوها الهلال تتوسطها اشكال الازهار بألوان مختلفة، وتعلوا القبة في سماء العمل نجمتان جميلتان، ومن الجهة اليسرى نرى النخلة العراقية الأصيلة شامخه فوق هلال بغداد المتأرجح. العمل الفني يزخر بالمفردات البغدادية الاصيلة المعبرة عن تراثنا، إذ تحققت الخصائص الفولكلورية في هذا المنجز من خلال القباب والاقواس والنخلة والهلال.

مجلة الأكاديمي-العدد 101-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

**تحليل نماذج عينة الخزافة ساجدة المشايخي**

**استثمرت الخزافة ساجدة المشايخي في الكثير من اعمالها الخزفية خصائص شكلية فولكلورية عراقية.**

**عينة رقم(1)**

**اسم العمل: امراءة من الجنوب**

**مكان العرض: بغداد**

**تاريخ الانجاز: 1996**

تم عرض هذا العمل في معرض الرسم بالطين اهم ما يتميز به هذا النتاج الخزفي كونه مؤلف من شخصيتين رئيسيتين وهما امرأتان بصورة نصفية بزي العباءة البغدادية، إذ استلهمت الخزافة المفردة التراثية وهي الازياء البغدادية لبس العباءة وزينتها بالأهلة الزرقاء حيث وضعت الخزافة مجموعة من الاهلة والحروف وضعت بطريقة توحي وكأنها حاملة فوق راسها حاجات اعتادت على حملها امرأة الجنوب، وتعد هذه الحروفيات والاهلة اشكال فولكلورية أذ تضمنت مجموعة من الزخارف دوائر صغيرة وضعت بانتظام احيانا وعدم انتظام بأحيان اخرى. واوضحت الخزافة انها كانت تستخدم تقنية الرسم بالاكاسيد والزجاج فتحول جدارياتها الى لوحات مسطحة ومزججة. من خلال ما تم ذكره نجد ان الخصائص الفولكلورية للخزافة ساجدة المشايخي في نتاجها مثلت بالأهلة والحرف العربي والزخارف.

**عينة رقم(2)**

**اسم العمل: الحرف العربي**
**مكان العرض: بغداد**
**تاريخ الانجاز: 1989**

اما الأنموذج الثاني من عينة الخزافة ساجدة المشايخي حيث استثمرت الحروف العربية، إذ يتألف الأنموذج في شكله العام من تكوين ملتوي يحتوي الكثير من الحروف العربية وزخارف تجريدية وقد يوحد الشكل فيقاومه العام لقطعة من البسط الشعبية الفولكلورية من إذ سمة التكرار والالوان ويحتوي الشكل كتلة كروية تضمنت الاشكال الحروفية والزخرفية كما جاءت في داخل الشكل الملتوي.

**عينة رقم(3)**

**اسم العمل: شموخ**
**مكان العرض: عمان**
**تاريخ الانجاز: 1996**

اما الأنموذج الثالث من عينة الخزافة ساجدة المشايخي يتألف من شكل دائري تضمن في اعلى الجهة اليمنى رأسين لجوادين وهم في حالة شموخ مرفوعي الرأس للأعلى وهما باللون الابيض، إذ استثمرت الخزافة اشكالا فولكلورية عراقية التي تحيط برقبتهما مثلت بالبسط الشعبية من حيث المثلثات والاشكال المعينية واتسمت بالتكرار، وجاءت هذه البسط باللون الازرق والبرتقالي، بينما جاء في الجهة اليسرى شكل بوابة بغدادية اتسمت بأشكال زخرفية بخط متكرر والاشكال المعينية ذات لون برتقالي على ارضية زرقاء، اما الجزء السفلي للنتاج نجد تكوين زخرفي هندسي منتظم من مربعات بعضها زرقاء والاخرى بلون برتقالي، وتكوينات اخرى تضمنت اشكال زخرفية واخرى حروفية، اضافة الى الشكل الدائري ذات التشكيل الزخرفي جاء باللون الازرق على ارضية برتقالي.من خلال ما تم نجد ان الموذج تضمن زخارف هندسية وزخرفية مثلت اشكال وخصائص فولكلورية توحي الى البسط الشعبية العراقية

**نتائج البحث:**

ولكي تتحقق المقارنة في اعمال الخزافتين لا بد لنا من التوصل الى نتائج لكل منهما:

**أ- الخزافة سهام السعودي:**

1. استثمرت الخزافة سهام السعودي اشكال فولكلورية كالابواب والاقواس والقباب فهي دليل لمرجعها الديني والثقافي واحتوت هذه الاشكال على زخارف وحروفيات (1) (2) (3).
2. أكدت الخزافة على استثمارها اشكال بنائية وزخرفية واشكال النجوم كما في النموذج (1)(3).
3. استخدمت اللون الازرق بمختلف تدرجاته والذهبي فاللون الازرق يؤكد مرجعيتها الدينية كما في النماذج (1)(2)(3).
4. تميزت الحشوات الحروفية وتكوينات الاهلة باسلوب مشابه لاسلوب توزيع الاشكال في الحشوات الزخرفية العربية الاسلامية من خلال سمة التكرار وعدم ترك فضاءات في المساحات المحددة للزخارف وحشواتها كما جاء ذلك في الأنموذج رقم (1) للخزافة سهام السعودي.
5. وجود تشابه ايضا في طريقة توزيع العناصر الشكلية في الأنموذج رقم(1) للخزافة سهام السعودي مع طريقة توزيع هذه العناصر في البسط الشعبية وتكرارها.

**ب- النتائج الخاصة بنتاجات الخزافة ساجدة المشايخي فقد تمثلت:**

1. جاءت نتاجات الخزافة بتقنية الرسم بالاكاسيد والزجاج على الطين في جميع اعمالها من العينة (1)(2)(3).
2. وضفت الخزافة اشكال البسط الشعبية وزخارفها الهندسية كخصائص شكلية فولكلورية كما في النموذج (2) و(3).
3. اكدت الخزافة ساجدة المشايخي على اشكال الاهلة والمربعات كما في النماذج (1) (2)(3).
4. تنوعت نتاجات الخزافة ساجدة المشايخي بين اسلوبي المحاكاة والتجريد فقد جاء اسلوب المحاكاة في النماذج (1)(3)بينما تحقق التجريد في الأنموذج رقم (2).
5. حققت الخزافة ساجدة المشايخي خصائص شكاية للفولكلور في الأنموذج رقم (2) الذي يقارب اسلوب البسط الشعبية في التوزيع والالوان.
6. ولتحقيق المقارنة في اعمال الخزافتين سهام السعودي وساجدة المشايخي من خلال الخصائص الشكلية الفولكلورية نجد ان الخزافتين اشتركتا في استثمار الاشكال الحروفية ولكن بطريقة مختلفة لكل منهما كما يوضح ذلك في النماذج رقم(1) و(3) للخزافة سهام السعودي، والنماذج رقم (1) و(2)و(3) لدى الخزافة ساجدة المشايخي.
7. تميزت الخزافة سهام السعودي في نتاجاتها بالهيئة المعمارية في جميع نماذج العينات لدى الباحثة، في حين لم نجد ذلك في نتاجات الخزافة ساجدة المشايخي حيث جاءت نتاجاتها اشبه بلوحات مرسومة.

8. كما تميزت نتاجات الخزافة سهام السعودي بعدم ترك فضاءات في الجدارية حيث تقارب المفردات والتكوينات بينما نجد على العكس من ذلك بنتاجات الخزافة ساجدة المشايخي حيث الفضاء الواسع باستثناء النموذج رقم (3).

**الاستنتاجات:**

توصلت الخزافة الى استنتاجات اسفرت عنها نتائج تحليل العينات واجراء المقارنة بينهما وكما يأتي:

1. استخدمت الخزافة سهام السعودي المدرسة التجريديةالتعبيرية، كما اكدت على هويتها من خلال ابراز المفردات البغدادية في اعمالها، بينما ظهرت في اعمال الخزافة ساجدة المشايخي من خلال اعمال واقعية في معظم عيناتها.
2. استثمرت الخزافتان سهام السعودي وساجدة المشايخي الالوان الفيروزية أو الاخضر المزرق في الكثير من اعمالهما كأحد عناصر الفولكلور الشكلية.
3. اكدت كل من الخزافتين على الاشكال الحروفية في نتاجاتهم الفنية.
4. استثمرت الخزافة ساجدة المشايخي اشكال البسط الشعبية وزخارفها في نتاجاتها بينما لم تستثمر ذلك الخزافة سهام السعودي.

**التوصيات:**

- توصي الباحثة بأن يتم الاهتمام بتوثيق الفولكلور العراقي في عموم الفن التشكيلي العراقي المعاصر.

**المقترحات:**

- تقترح الباحثة بما يلي:
  1. ان تتم دراسة الفولكلور وخصائصه الشكلية في الخزف العراقي المعاصر.
  2. ان تتم دراسة مقارنة بين فنون الفولكلور والفنون الشعبية والتراث الشعبي والموروث الحضاري.

**References:**

1. Abu Talib, M. (1990). *Technical*Psychology. Mosul: Higher Education Press Mosul.
2. Adel, K. (2001). *The Iraqi Formation, Establishment and Diversity.* Baghdad: Ministry of Culture and Information, House of General Cultural Affairs.
3. Al-Bassiouni, M. (1994). *The Secrets of Plastic Art.* Cairo: The World of Books.
4. Al-Nurji, A. (1990). *Concepts of Philosophy and Sociology.* Baghdad: House of General Cultural Affairs.
5. alrawi, N. (1999). *Reflections on modern Iraqi art.* Beirut: Arab Foundation for Studies and Publishing.
6. Al-Shaya, S. (1999). Features of the Style of Executing the Ceramic Models by Saad Shaker. *Al-Akademi Magazine College of Fine Arts, University of Baghdad* , p. Issue (24).
7. Al-Zubaidi, J. (1986). *Contemporary Artistic Ceramics in Iraq.* Baghdad: House of General Cultural Affairs.
8. Al-Zubaidi, J. (1994). *Contemporary Potters - Al-Wasiti.* Baghdad: a specialized publication dealing with plastic art. issue (4), Department of Arts, Ministry of Culture and Information.
9. Al-Zubaidi, M.-H. (1888). *Crown of the Bride from the Jewels of Al-Qamoos.* Egypt : Charity Press.
10. Eid, K. (1980). *Aesthetics of the Arts.* Baghdad: Dar Al-Jahiz Publications.
11. El-Gohary, M. (1971). *The Science of Folklore.* Egypt: Dar Al Ma'arif.
12. Hammoudi, B. (1988). *Folklore and Modern Arabic Novel.* Baghdad: House of Cultural Affairs.
13. Ibn Manzur, J.-D. (1956). *Lisan al-Arab.* Beirut: Dar al-Sadr.
14. Kobler, G. (1965). *The Genesis of the Human Arts (A Study in the History of Objects).* (A. al-Malik, Trans.) Beirut: the publisher of the National Corporation for Printing and Publishing.
15. Muhammad, B. (2008). *Tawil the Void in Islamic Arts.* Amman: Majdalawi House.
16. Raafat, A. (1983). *Principles of Sociology.* Cairo: Nahdet al-Sharq Library.
17. Reed, H. (1986). *Art Present.* (S. Ali, Trans.) Baghdad: House of General Cultural Affairs.
18. Riad, A.-F. (1973). *Training in plastic arts.* Cairo: Dar Al-Nahda Al-Arabiya.

مجلة الأكاديمي-العدد 101-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

19. Santiana, G. (2001). *A sense of beauty.* (M. M. Badawy, Trans.) Cairo: Egyptian General Book Authority.
20. Stollis, J. (1974). *Art Criticism.* (Z. Ibrahim, Trans.) Cairo: Ain Shams Press.

ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229 مجلة الأكاديمي-العدد 101-السنة 2021

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts101/39-54

# Characteristics of the folkloric shapes in the works of the potters Sajida al-Mashayikhi and Siham al-Saudi (acomparative study)

**Wafa Harb Abdul Latif**[1]

**Al-Academy Journal …….…… Issue 101 - year 2021**

**Date of receipt: 2/4/2021…....Date of acceptance: 2/5/2021…....Date of publication: 15/9/2021**

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

**Abstract:**

The research deals with the formal characteristics of folklore in contemporary Iraqi ceramics as a comparative study between the two potters Siham Al-Saudi and Sajida Al-Mashayikhi.

The research consists of four chapters. The first chapter is concerned with the research problem, the importance, the objectives, and the limits of the research, while the aim of the research answers the following question: The method and mechanisms of employing the traditional elements and vocabulary in the products of the potters "Seham Al-Saudi and Sajida Al-Mashaikhi."

The second chapter came in the theoretical framework of the investigations and includes: The first topic: The second topic the movement in shaping contemporary Iraqi ceramics, while the third chapter came in the investigation of research procedures and analysis of samples, while the fourth chapter came with the results of the research and comparison between the two potters and the most important results: The Saudi potter has invested in folkloric forms such as doors, arches and domes, as it is a guide to its religious and cultural reference. Folkloric formality. While the pottery works of "Sajida al-Mashaikhi" are evident in the faces that bear the imprint of the local identity of Baghdad, and within the formal metaphors of the local folk symbol by borrowing the feminine cloak. Finally, we conclude the search with the most important sources and references.

**Keywords: characteristics, shapes, folklore, potters.**

[1] University of Baghdad , College of Fine Arts, graduate student, wafaa.harb1202a@cofarts.uobaghdad.edu.iq .

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts101/55-68

# الأبعاد الجيوسياسية للصورة السينمائية في أفلام القضية الفلسطينية

إبراهيم نعمة محمود [1]
فاضل محمود خضير [2]

مجلة الأكاديمي-العدد 101-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229
تاريخ استلام البحث 2021/4/7 , تاريخ قبول النشر 2021/7/1 , تاريخ النشر 2021/9/15

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

**ملخص البحث:**

منذ أكثر من سبعة عقود والصراع الفلسطيني الاسرائيلي لم ينتهي وكل واحد يدعي بأحقيته في أرض فلسطين ومياهها واجوائها وثروتها، انعكس هذا الصراع على الجوانب السياسية والعسكرية والاجتماعية والثقافية، وكان للسينما دور بارز في إيصال رسائل للعالم عن هذا الصراع، لذا هدف هذا البحث الى (التعرف على الابعاد الجيوسياسية وتأثيرها في الصورة السينمائية في أفلام القضية الفلسطينية)،وقد قام الباحثان بتقسيم البحث إلى أربعة اطر جاءت على النحو الاتي: (الإطار المنهجي) وتضمن مشكلة البحث، وأهميته، وأهداف البحث، وحدود البحث وختم الفصل بتحديد المصطلحات. و(الإطار النظري): فقد قسم إلى مبحثان: المبحث الأَوّل: علاقة الفن بالسياسة، المبحث الثاني: أفلام القضية الفلسطينية، وخرج الباحثان بجملة من المؤشرات. (إجراءات البحث): وتتضمن: منهج البحث، مجتمع البحث، عينة البحث، وتَمَّ اختيار فيلم (السفارة في العمارة)، وأداة البحث، وصدق الأداة، والتحليل العينة، (النتائج والاستنتاجات): وتضمن نتائج البحث واستنتاجاته:

1. يُعَدُّ الفيلم السينمائي أحد وسائل الاتصال التي تؤثر في الجماهير وتغير اتجاهاتهم.
2. يمكن اعتبار الفيلم السينمائي وسيلة تعليمية لإيصال الأفكار والقناعات إلى المتلقي.

وختم بالتوصيات والمصادر والمراجع:

**الكلمات المفتاحية: أبعاد، جيوسياسي، صورة، سينما، فلسطين.**

[1] جامعة ديالى / كليّة الفنون الجميلة / قسم الفنون السينمائية والتلفزيونية، Dr.ibraheem58@gmail.com .
[2] جامعة ديالى / كليّة الفنون الجميلة / قسم الفنون السينمائية والتلفزيونية، fadelmk56@gmail.com .

**مشكلة البحث:**

يمر العالم اليوم في صراع سياسي محتدم بين الدول الكبرى من جهة، أو بين الدول الإقليمية، وينتج عن هذا الصراع انعكاس خطير على الدول الضعيفة، ولاسِيَّمَا في المجالات الاقتصادية، والصحية، والعلمية، والثقافية، وغيرها من مفاصل الحياة... وتحاول أَغلب الدول القوية الاستحواذ على مناطق نفوذ جديدة رُبَّما تغير من شكل الواقع السياسي والجغرافي، ومنذ نشوء دولة إسرائيل قبل سبعة عقود، والصراع العربيّ – الإسرائيلي مستمر، واتخذ أشكال كثيرة، منها: عسكرية، واقتصادية، وثقافية.

ونتج عن هذا الصراع تطورات مهمة، ولاسِيَّمَا في الجانبين الفني والثقافي؛ فقد حاول الطرفان من استخدام الفن والثقافة؛ لتوضيح حق كُلّ طرف في هذا الصراع، وكان للسينما دور مهم ومؤثر في الجمهور العربيّ والعالمي في إيصال معاناة الشعب الفلسطيني، وتصديه للاحتلال الإسرائيلي، وفي الجانب الآخر حاولت إسرائيل نشر ثقافتها وما تدعيه بأحقيتها في الأرض الفلسطينية، والمتابع لهذا الصراع، ولاسِيَّمَا في الجانب الفني، وبالأخص الفلم السينمائي يلاحظ أَنَّ أفلام القضية الفلسطينية المنتجة عربيّا قد مَرَّت بمراحل مختلفة من الخمسينيات في القرن الماضي إلى يومنا هذا، ويلاحظ أَنَّ طبيعة الصراع الجيوسياسي قد أثر على جُملة من المفاهيم التي تبنتها السينما العربيّة في عرض القضية الفلسطينية على الشاشة، وبالنسبة للأفلام المنتجة في بداية الصراع كانت تؤكد الهوية العربيّة الفلسطينية، وأحقية الشعب الفلسطيني في استرداد أرضه بالقوّة العسكرية؛ ولكن مع تطور الوضع السياسي العالمي والمحلي، وانهيار المعسكر الاشتراكي، وظهور القطب الواحد، بدأَ الخطاب العربيّ يتغير مع تغير هذه الظروف، وظهرت أفلام تحاكي القضية الفلسطينية من وجهة نظر أَقل حدة من السابق، وتميل إلى التطبيع أو القبول بالأمر الواقع، وفي الوقت نفسه توضح طبيعة غالبية الشعب العربيّ الرافضين للاحتلال، المطالبين بعودة الحق الفلسطيني؛ لذا وجد الباحثان ضرورة التعرف على (طبيعة الأبعاد الجيوسياسية للصورة السينمائية في أفلام القضية الفلسطينية).

**أهمية البحث والحاجة إليه:** تتضح أهمية هذا البحث بما يأتي:

1. توضيح دور الجغرافية السياسية بالتأثير في الإنتاج السينمائي، ولاسِيَّمَا الدول العربيّة.
2. يفيد الباحثين وطلبة كليّات ومعاهد الفنون الجميلة في تعريفهم بأثر السياسة والعوامل الأخرى في الثقافة والفن، ولاسِيَّمَا الإنتاج الفني.
3. يشكل إضافة معرفية للبحوث والدراسات السابقة في هذا المجال، ويفيد الفنان والقارئ العربيّ.

**هدف البحث:** يهدف البحث الحالي إلى ما يأتي:

التعرف على الأبعاد الجيوسياسية وتأثيرها في الصورة السينمائية في أفلام القضية الفلسطينية.

**حدود البحث:** يتحدد البحث الحالي بما يأتي:

الحدّ الموضوعي: مفهوم الجيوسياسية، ومفهوم أفلام القضية الفلسطينية.

الحدّ المكاني: فلم (سفارة في العمارة).

الحدّ الزماني: تاريخ إنتاج الفيلم عام 2005، تأليف: يوسف معاطي، وإخراج: عمرو عرفة.

مجلة الأكاديمي-العدد 101-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

**تحديد المصطلحات:**

**الجيوسياسية أو (الجيوبوليتنيك):** مصطلح تقليدي ينطبق في المقام الأوّل على تأثير الجغرافيا في السياسة، فهو "علم دراسته تأثير الأرض، برها، وبحرها، ومنتفعاتها، وجوفها، وثرواتها، وموقعها، في السياسة في مقابل مسعى السياسة للاستفادة من هذه المميزات على وفق منظور مستقبلي" (Great geographic information, 2019) ،

ويعرف بأَنَّهُ: "مجموعة من معايير الفكر الإستراتيجي والصفات المحددة على أساس الأهمية النسبية للقوّة البرية والقوّة البحرية في تاريخ العالم" (Badawi, 1986, p. 19)

ويعرّفها الفرنسي – بيار كلاوس: "هي دراسة العلاقات الموجودة بين تسيير أو قيادة قوّة على المستوى العالمي والإطار الجغرافي الذي تمارس فيه" (Al-Uqabi, 2005, p. 21).

ويعرّفها آيف لاكوست بأَنَّها: "هي دراسة مختلف أشكال صراع السلطة على الأرض، والقدرة تقاس بالموارد التي يحتويها الإقليم، وبالقدرة على التخطيط خارج الإقليم، وهذا لمسافات تتزايد شيئًا فشيئًا" (Hasson, 2012, p. 82).

**التعريف الإجرائي:** الجيوسياسية هي: "الصراع من أَجل السيطرة أو الهيمنة على دولة أو إقليم، ومحاولة تغيير الواقع الاقتصادي، والاجتماعي، والثقافي، والفني، والتأثير على الأرض والشعب الذي يعيش فيها".

**الصورة السينمائية:** تعرّفها نفيسة نايلي بأَنَّها: "عبارة عن وسيلة تواصل، وهي تتيح لنا الارتباط بالآخر والاندماج داخل المجتمع والتاريخ؛ لأَنَّها تصبح وثيقة تاريخية مع مرور الزمن، وتساهم عِدَّة عناصر في صناعتها" (Nayli, 2019, p. 78).

ويعرّفها محمد أشويكة بأَنَّها: "الصورة السينمائية هي مجموعة من العلامات والرموز، ويجب التفريق بين الدال والمدلول داخل كُلّ علامة؛ ذلك أَنَّ الخطاب الإيقوني يتزامن مع الخطاب اللّغوي؛ أي الصورة والحوار" (Ashweika, 2009, p. 11).

**أفلام القضية الفلسطينية:** يعرّفها بشار إبراهيم بأَنَّها: "سينما القضية الفلسطينية هو مفهوم يتضمن الانتاجات المتعلقة بالقضية الفلسطينية، ذات العلاقة المباشرة، أو غير المباشرة، أو ذات الدلالات والإسقاطات بصدد القضية الفلسطينية، وجهود الصراع العربيّ الصهيوني" (Al-Siddiq, 2019).

**الإطار النظري**

**المبحث الأوّل: علاقة الفن بالسياسة.**

إنَّ المتابع للأحداث اليومية على المستويين المحلي أو الدولي يلاحظ أَنَّ السياسة أصبحت الظاهرة الأكثر كونية في عصر العولمة؛ إذ إنَّها دخلت مفاصل الحياة الاقتصادية، والثقافية، والاجتماعية كُلّها، وأَنَّها صارت

إحدى الأدوات القوية في الدبلوماسية الدولية، وظهرت تحالفات، ومحاور، ومراكز، قرار ترسم الخطط ومعالم الطريق، ولاسِيَّمَا للدول الضعيفة أو الدول التي تعاني من صراع، وحروب، وانهيار اقتصادي، ونجد اليوم أَنَّ العملية السياسية الدولية تبدو معقدة للغاية؛ نظرًا إلى تداخلها الكبير في حقول المعرفة، والتعليم، والثقافة، وبقية المجالات الإنسانية. "إِنَّها عمليّة تتسم بالشمول، ويمكن أَنْ تتدخل في الأنشطة جميعها، ولاسِيَّمَا الفنية والثقافية القابلة للتسييس، والتي يمكن استثمارها من قبل الحكومة، وأحيانًا المعارضة؛ للترويج إلى أفكارها وخططها المستقبلية" (Mansour, 2010, p. 54). وعندما يمر المواطن بأزمة حول أي ظاهرة مرتبطة بالنظام السياسي؛ فإِنَّ هذه الظاهرة ممكن تسييسها حتّى لو كانت ترتبط بالجانب الاجتماعي، والاقتصادي، والثقافي، ويقول روبرت دال: "سواء شئنا أم لم نشأ فلا يوجد أحد قادر على أَنْ ينأى بنفسه عن الوقع في دائرة التأثير لنظام سياسي ما؛ فالمواطن يتعامل مع السياسة عند تصريف أمور الدولة، المدينة، المدرسة، الشركة، النقابة، وغيرها من المنظمات العديدة الأخرى" (Hauser, 2015, p. 128)

فالسياسة هي حقيقة من حقائق الوجود الإنساني، ولا يمكن الحياد عنها؛ ومن هنا نجد أَنَّ الفن بوجهٍ عام والفن السينمائي بوجهٍ خاص كان أحد الأدوات التي وظفتها الكثير من الدول؛ للتعبير عن نهجها السياسي والفكري، ويقول الكاتب نجيب محفوظ: "ليس هناك حدث فني؛ بل حدث سياسي في ثوب فني" (El-Kassan, 1982, p. 68).

وهذا لا يعني بأَنْ يكون الفن في خدمة السياسة والجانب الإيديلوجي، وإِنَّما يوضح العمل الفني حضور السياسة كسياق عام في أوجه الحياة كُلّها، و المتابع للأفلام الخاصة بحركات التحرر مثل أفلام القضية الفلسطينية فأنها تحاول التحرر من الاستبداد، والاحتلال، والعبودية؛ "فقد استطاعت أَنْ تعبر عن طموحات ونضال الشعوب المقهورة، وأهمية المقاومة في سبيل الحرية، وتقرير المصير، وقد أسهمت أفلامهم في تشكيل ثقافة المقاومة، وحملت رسائل إلى مختلفة شعوب الأرض؛ لإيصال عدالة قضاياهم، وتحرير سماتهم الفكرية والإنسانية" (Moussa, 1991, p. 51).

لذا يُعَدُّ الفلم السينمائي أحد العناصر الرئيسة التي تكوّن وجدان الأمم، ويسهم مع غيره من عناصر التشكيل الثقافي في صياغة شخصيتها القومية، وبلورة هويتها الحضارية، كذلك يُعَدُّ أحد المصادر الأساسيّة لدراسة تاريخ الشعوب وحضارتهم، وواقعهم الاجتماعي والسياسي، وفي هذا المجال نلاحظ أيام الحرب الباردة بين المعسكر الاشتراكي والمعسكر الرأسمالي "نجد أَنَّ أجهزة المخابرات في تلك الدول كانت تحلل الواقع الاجتماعي، والثقافي، والاقتصادي، من خلال تحليل الأفلام السينمائية، وبقية الفنون، فضلًا عن الأعمال الأدبية؛ لأَنَّ طبيعة هذه الأعمال تحاكي الواقع، وتشخيص بعض المظاهر السلبية والإيجابية لتلك الشعوب" (El-Kassan-, 1993, p. 54).

إنَّ الحقائق والأحداث التي يصوّرها الفيلم السينمائي لها فائدتها في النهوض بالمجتمع، وكشف عيوبه، والمتابع للأفلام العربيّة التي تناولت القضايا السياسية، ولاسِيَّمَا القضية الفلسطينية، نجدها لم تلامس الواقع الحقيقي لطبيعة الصراع العربيّ الإسرائيلي، وكانت منساقة أَحيانًا مع طبيعة الأنظمة السياسية العربيّة المنتجة لهذه الأفلام، وكانت تأثيرها محدودًا عربيًّا ودوليًا، على الرغم من ظهور بعض الأفلام المهمة التي حصلت على جوائز دولية، في المقابل نجد "أَنَّ السينما الإسرائيلية حاولت تزييف الحقائق، ومع هذا لاقت نجاحًا كبيرًا، ولاسِيَّمَا من الدول المساندة للاحتلال الإسرائيلي، وأظهرت اليهود على أَنَّهم شعب مسكين يحب الخير، والسّلام، والعرب، ناس أشرار متخلفين، يحاولون قتل اليهود، ولاسِيَّمَا النساء والأطفال المجردين من السلاح"(Youssef, 1980, p. 17).

من كُلّ ما سبق نجد أَنَّ السينما سلاح ذو حدين، إِمَّا أَنْ يرتقي بالفن والقضية التي يطرحها، وإِمَّا يكون مبتذلًا، ويؤدي إِلى عزوف النَّاس على متابعته، فضلًا عن هذا فهو وسيلة اتصال مهمة يمكن من خلال الفلم السينمائي إرسال العديد من الرسائل السياسية، والاجتماعية، وغيرها من ملامح حياة الشعوب.

**المبحث الثاني: أفلام القضية الفلسطينية**

لقد كانت السينما أحد الأسلحة الإعلامية التي تَمَّ توظيفها؛ لشرح القضية الفلسطينية للعالم؛ والصورة السينمائية قادرة على إيصال المعلومة بصورة سريعة، ومشوقة، ومضمونة؛ "إذ هيمنت ثقافة الصورة على مختلف المجالات الاتصالية، والتعليمية، والترفيهية" (Orr, 2015, p. 7). ومن هذا المنطلق يصبح دور السينما أكثر ضرورة لطرح قضية حساسة مثل القضية الفلسطينية.

وقد استطاعت الأفلام التي تناولت القضية الفلسطينية من طرح موضوع الأرض التي شرد منها الشعب الفلسطيني، وكذلك "اعتنت السينما الفلسطينية منذ بدايتها بحدث النكبة، سواء بتسجيله أو التعليق عليه، وشرح أسبابه، ومقدماته، ونتائجه، وكذلك اعتنت بالتعريف بالثورة، ومواكبة فعالياتها؛ فمن دون شكّ أَنَّ للسينما دورها الكبير؛ إذ تستطيع أَنْ تتناول بالصورة والتعليق على الوقائع والأحداث؛ لتجسيدها أمام الجميع" (Shmait, 1986, p. 44).

وقد مرّت أفلام القضية الفلسطينية بمراحل من عام 1948 ولحد الآن، ومن مميزات السينما الفلسطينية في بدايتها "أَنَّها كانت تركز على المأساة، والتشرد، والصراخ، والعويل، والخطب، والشعارات، والمواعظ السياسية؛ لكن الأفلام الحديثة تخلّت عن الأسلوب القديم، واعتمادها على الأسلوب الشاعري الذي يوظف الموسيقى والفن التشكيلي واللّغة السينمائية الجميلة؛ من أَجل التأثير في عقل المتلقي وأحاسيسه".

ومن أشهر الأفلام التي تناولت القضية الفلسطينية:

- فلم (فلسطين سجل شعب)، للمخرج العراقيّ: قيس الزبيدي، الذي أنتجه عام 1982.
- وفلم (مسلسل صيف فلسطيني حار)، للمخرج: نظام الشريدي، الذي أنتجه عام 1988.

- فلم (يد الأهية): وهي إنتاج فلسطيني، فرنسي، مغربي، ألماني، مشترك من إنتاج عام 2001.
- وفيلم (ميونخ): وهو فيلم أمريكي للمخرج: ستيفن سبيلبرغ، من إنتاج عام 2005.
- فيلم (الجنّة الآن): وهو فيلم فلسطيني، من إنتاج عام 2005.
- فيلم (أمريكا): وهو فيلم أمريكي كويتي من إنتاج عام 2009.
- فيلم (وادي الذئاب) (فلسطين): وهو فيلم تركي إنتاج عام 2011.

ومن أكثر الدول العربيّة التي قدّمت أفلام تدعم القضية الفلسطينية هي: جمهورية مصر العربيّة، وقد أنتجت أفلام روائية ووثائقية كثيرة جدًّا، أبرزها: (أَرض الأبطال، عام 1953)، وفيلم (الله معنا، عام 1955)، وفيلم (الناصر صلاح الدِّين، عام 1960)، وفيلم (الأقدار الدامية، عام 1982)، وفيلم (أصحاب ولابزنس، عام 2001)، وفيلم (باب الشمس، عام 2004)، وفيلم (السفارة في العمارة، عام 2005)، وفيلم (عيون حرامية، عام 2014).

ومن أكثر المخرجين العرب الذين تناولوا القضية الفلسطينية في أفلامهم هو: المخرج المصري علي عبدالخالق، الذي يقول عن فيلمه (أغنية على الممر): يتحدث هذا الفيلم عن حرب 67 بشكل إنساني، وعندما بدأت العمل عليه لم يكن في مخيلتي أَنْ يسافر الى عدد كبير من المهرجانات، ويحصل على عِدَّة جوائز.

أَنَّ الصورة السينمائية لها تأثير كبير على ذهن المشاهد؛ وبذلك تسهم في رسم للصورة الذهنية اتجاه مختلف القضايا، وهذا من شأنه أَنْ يؤثر في سلوك المتلقي، وهذا يعني أَنَّ الفيلم السينمائي هو أحد الوسائل التي تسهم في تشكيل الوعي العام للجماهير، ومع تطور وسائل الاتصال، ولاسِيَّمَا القنوات الفضائية والانترنت، "نجد أَنَّ هذه الوسائل قد ألغت الحدود الجغرافية؛ لكن الصراع الفكري والسياسي ما زال مستمرًا بين الدول، ونجد أَنَّ كُلّ دولة تحاول الحفاظ على هويتها بمختلف الوسائل، ومنها: الإعلام، والفن، والثقافة، والفن السينمائي هو أحد هذه الوسائل التي دخلت في الصراع الجيوسياسي بين الدول" (Awad, 2016, p. 25).

وحاولت الأفلام العربيّة التي تناولت الصراع العربيّ – الصهيوني من تشكيل الثقافة السياسية وتطويرها للأفراد؛ لمعرفة الأخطار والتحديات التي تهدد الأمن العربيّ، والقدرة على استيعاب الأوضاع السياسية، والاقتصادية، والاجتماعية الناتجة عن هذا الصراع، ونلاحظ أَنَّ الشخصيات الرئيسة في تلك الأفلام من أعمار الشباب.

لهذا نجد السينما تمكن الفرد من إدراك الأمور التي لم يكن قد رآها؛ فالأفلام تقدّم صورًا لأحداث لا يتاح للمشاهدين كُلّهم الإطلاع عليها في الواقع، ولاسِيَّمَا إذا كان الأمر متعلقًا بأحداث سياسية أو تاريخية؛ لذلك ما تقدّمه هذه الأفلام يرسخ في الأذهان، ويصدقه النَّاس بصفة عامة؛ لذلك تؤدي الصورة السينمائية دورًا مهمًا من خلال أدوات التحليل الخاصة بالتاريخ، والنظريات الاجتماعية، والدراسات النقدية والسياسية، والصراع الجيوسياسي.

مجلة الأكاديمي-العدد 101-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

**مؤشرات الإطار النظري:**

1. يُعَدُّ الفيلم السينمائي أحد العناصر التي تسهم في صياغة الشخصية القومية، والتركيز على هويتها الحضارية.
2. الفيلم السينمائي السياسي يحاكي الواقع، ويشخص بعض المظاهر السلبية والإيجابية للظاهرة.
3. يُعَدُّ الفيلم السياسي وسيلة اتصال تسهم في إيصال مختلف الرسائل للمتلقي وللطرف الآخر.
4. تؤدي الصورة السينمائية دورًا مهمًا في تحليل طبيعة الصراع الجيوسياسي الذي تتناوله.

**إجراءات البحث**

**منهج البحث:** اعتمد الباحثان منهج تحليل المضمون، وهو أحد المناهج المستخدمة في البحث العلميّ، أو الأكثر شيوعًا في البحوث المعنية بالرسائل الإعلامية.

**مجتمع البحث:** إنَّ الأفلام المنتجة في مختلف الدول العربيّة، التي تصدت للصراع العربيّ – الصهيوني كثيرة، تمتد من عام 1953 ولحد عام 2018؛ لذا حاول الباحثان أَخذ فيلم حديث من إنتاج عام 2005، ويمكن أَنْ تنطبق عليه أداة البحث، وهو فيلم (السفارة في العمارة).

**عينة البحث:** تَمَّ اختيار فيلم (السفارة في العمارة)، تأليف: يوسف معاطي، وإخراج: عمرو عرفة، أُنتج عام 2005 للأسباب الآتية:

1. إنَّ هذا الفيلم ركّز على الصراع العربيّ الصهيوني، على الرغم من كون مصر أوّل دولة عربية قامت بالتطبيع مع الكيان الصهيوني، إلَّا أَنَّ مظاهر الصراع الجيوسياسي ما زالت واضحة لدى الشعب المصري.
2. يتناول قضية لها علاقة بالواقع العربيّ من الجوانب السياسية، والاقتصادية، والاجتماعية.
3. يخلو الفيلم من الصراع المسلح، إلَّا أَنَّهُ يكشف زيف الادعاءات الصهيونية بالديمقراطية وحقوق الإنسان، وكيف يواجهون النَّاس العزل، ولاسِيَّمَا الأطفال بالسلاح والإرهاب.
4. حقق الفيلم مشاهدات بالملايين داخل مصر وخارجها.

**أداة البحث:** تَمَّ عرض مؤشرات الإطار النظري على مجموعة من الخبراء في المجال السينمائي والتلفزيوني، وتمَّ تعديل بعضها؛ لتصبح على النحو الآتي:

1. يسهم الفيلم السينمائي في صياغة الشخصية القومية المدافعة عن هويتها الحضارية.
2. يحاكي الفيلم السينمائي الصراع الجيوسياسي، ويشخص بعض المظاهر السلبية والإيجابية في الصراع.
3. يُعَدُّ الفيلم السياسي وسيلة اتصال تسهم في إيصال مختلف الرسائل للمتلقي والطرف الآخر.
4. تؤدي الصورة السينمائية دورًا مهمًا في تحليل طبيعة الصراع الجيوسياسي الذي تتناوله.

**صدق الأداة:** بعد عرض مؤشرات الإطار النظري على الخبراء تَمَّ تعديل بعضها، وحصلت على نسبة اتفاق بحدود 94%، والخبراء هم:

1. أ.م.د. علي زيد منهل، إخراج تلفزيوني، كليّة الفنون الجميلة، جامعة ديالى.
2. أ.م.د. وعد عبد الأمير، إخراج مسرحي، كليّة الفنون الجميلة، جامعة ديالى.

3. أ.م.د. متي عبو بولص، إخراج تلفزيوني، كليّة الفنون الجميلة، جامعة بغداد.
4. د. نبيل وداي حمود، تصوير سينمائي، كليّة الفنون الجميلة، جامعة ديالى.

**التحليل:** قام الباحثان بمشاهدة الفيلم أكثر من مرة، وتمَّ تحليل المشاهد واللقطات على وفق أداة هذا البحث.

**صدق التحليل:** قام الباحثان بإعادة التحليل بعد مرور شهر على التحليل الأوّل، وتوصلا إلى النتائج نفسها.

**تحليل عينة البحث فيلم (السفارة في العمارة):**

**تأليف: يوسف معاطي، إخراج: عمرو عرفة.**

**تمثيل: عادل أمام، ودواليا البحيري، ولطفي لبيب، وخالد زكي، وأحمد راتب، وميسرة.**

**قصّة الفيلم:**

شريف خيري (عادل أمام) مهندس تعدين، يعمل في الإمارات منذ خمس وعشرين سنة في شركات البترول، ويمارس الرذيلة ليلًا مع الموظفات الأجنبيات، وبعد افتضاح أمره يطرد من العمل، ويودعه صديقه الفلسطيني أبو أياد (محمد أبو داود) وابنه أياد (طارق عرفة)، ويسعى هذا الطفل للعودة إلى فلسطين، وبعد طرد شريف خيري (عادل أمام) يعود إلى مصر، ثمَّ يفاجئ بوجود السفارة الإسرائيلية في المبنى الذي يقطنه في القاهرة، وخلال أحداث الفيلم نشاهد معاناته؛ بسبب الإجراءات الأمنية التي تفرض عليه من جراء ذلك؛ مِمَّا يدفعه إلى التحول من إنسان أناني لا علاقة لَهُ بالسياسة إلى شخص مناوئ لإسرائيل، ويتحول إلى رمز شعبي، ويرفع قضية مدعومة من الرأي العام لإخراج السفارة من العمارة، إلى أَنْ يتم الضغط عليه حتّى يوقف حملاته ضد وجود السفارة في العمارة؛ ولكن يستأنف الدفاع مرة أُخرى، والنضال بعد استشهاد أياد ابن صديقه الذي تعود إلى مصادقته في الانتفاضة الفلسطينية؛ فتشتعل وطنيته مرّة أُخرى، ويعود للنضال ضد إسرائيل والتطبيع.

**المحور الأوّل: يسهم الفيلم السينمائي في صياغة الشخصية القومية المدافعة عن هويتها الحضارية:**

من المشاهد الأولى للفيلم نلاحظ أَنَّ المؤلف والمخرج حاولا تقديم العلاقات التي يربطها مصير مشترك؛ إذ نلاحظ أَنَّ بطل الفيلم يعمل في شركة للبترول بدولة الإمارات العربيّة، وتربطه علاقة صداقة مع مهندس فلسطيني وولده، وعلاقته متأزمة مع رئيس الشركة، الشخصية الأجنبية، وهذا هو واقع البلاد العربيّة، تربطهم العديد من الروابط، مثل: اللّغة، والدّين، والحضارة، والاقتصاد، والجغرافية، والمصير المشترك، والدفاع عن قضيتهم الأولى فلسطين... وبعد عودة بطل الفيلم إلى بلده مصر يتفاجئ بوجود السفارة الإسرائيلية بجنب شقته داخل العمارة .وحاول الفيلم كشف طبيعة سلوك الشخصية العربيّة وفكرها، وإظهار الجانب السلبي والايجابي في هذه الشخصية، وبالنسبة للجوانب الإيجابية هو الدفاع عن الحق العربيّ في تحرير فلسطين، ورفض كُلّ أشكال الهيمنة، والتسلط، والعلاقات الطيبة بين أبناء الشعب العربيّ، وبالنسبة للجانب السلبي نلاحظ أَنَّ الفيلم كشف عدم وجود قيادة موحدة للفكر والأهداف؛ بل هناك تشتت في الاتجاهات التي كانت السبب في الضعف العربيّ، ومع هذا نلاحظ في نهاية الفيلم أَنَّ غالبية الشعب المصري

مجلة الأكاديمي-العدد 101-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

بمختلف أطيافه كانوا رافضين للاحتلال والتطبيع، ويمتلكون الحس القومي الذي لو تَمَّ توظيفه تحت قيادة فكرية ناجحة؛ لاستطاع أَنْ ينهض في المجالات كُلّها، وبإمكانهم تحرير فلسطين، وإرجاع الحق الفلسطيني لأهله.

**المحور الثاني: يحاكي الفيلم السينمائي الصراع الجيوسياسي، ويشخص بعض المظاهر السلبية والإيجابية في الصراع:**

من خلال تحليل فيلم (السفارة في العمارة) نلاحظ أَنَّ أحداث الفيلم كشفت طبيعة الصراع الذي يمتد لأكثر من خمسين سنة، ولو رجعنا إلى الأفلام التي تناولت القضية الفلسطينية في بداية الخمسينيات والستينيات من القرن الماضي، التي كانت تركز على الصراع العسكري والعمليات الاستشهادية، ولم تكشف عمق الصراع السياسي والعقائدي مع الكيان الصهيوني؛ لكن هذا الفيلم هو أحد الأفلام التي ابتعدت عن الصراع العسكري، وركز الفيلم على الصراع السياسي بين العرب والصهاينة... وعلى الرغم من الماكنة الإعلامية الكبيرة التي يديرها الغرب في دعم الكيان الصهيوني، والترويج لنظامهم السياسي الذي يدعو للحرية، والديمقراطية، وحرية الرأي؛ لكن هذا الفيلم كشف زيف هذه الدعاية، وقدّم صورة حقيقة للعنف الصهيوني اتجاه الفلسطينيين، ولاسِيَّمَا النساء والأطفال.

وكذلك كشف الفيلم المحاولات الصهيونية للسيطرة على القرار السياسي العربيّ والاقتصادي العربيّ، ويتضح ذلك في المشاهد التي توضح استهداف شقة بطل الفيلم بصاروخ أصاب الشقة بالخطأ، بدل أَنْ يسقط على السفارة الإسرائيلية، وكيف استطاعت الحكومة المصرية من ترميم الشقة بأسرع وقت؛ كي لا يتم إثارة مشكلة مع الصهاينة.

وركز الفيلم على أن أسرائيل تحتل بلد عربي، وتريد أَنْ تمد نفوذها على الدول العربيّة جميعها، وكشف عن بعض السلبيات التي يتصف بها العرب والأحزاب السياسية العربيّة؛ على أَنَّهم ناس مشغولين بالهتافات والانفعال العاطفي، وعدم اعتماد لغة العقل والمنطق؛ للتخلص من المحتل، وإعادة الحق العربيّ الفلسطيني.

**المحور الثالث: يُعَدُّ الفيلم السياسي وسيلة اتصال تسهم في إيصال مختلف الرسائل للمتلقي وللطرف الآخر:**

حمل فيلم (السفارة في العمارة) العديد من الرسائل الإعلامية للطرف الآخر، وأهم هذه الرسائل أَنَّ غالبية الشعب العربيّ رافضين للاحتلال الإسرائيلي، وأَنَّ الشعب العربيّ واحد تربطه روابط كثيرة، ولاسِيَّمَا المصير المشترك، وكذلك أعطت رسائل للشعب العربيّ بأَنَّ وحدة الفكر والمصير قادرة على مواجهة التحديات، والتخلص من المحتل، وكشف الفيلم عن بعض المظاهر السلبية لدى العرب، وهو اهتمامهم بالنساء، وملذات الدُّنيا، والتعبير عن رفض الاحتلال من خلال الهتاف والاستنكار، وأَنَّ التعبير العاطفي لا يحرر الأرض، وإنَّما وحدة الفكر والقوة الاقتصادية والسياسية هي القادرة على طرد المحتل، وإعادة الحقوق لأصحابها.

مجلة الأكاديمي-العدد 101-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

**المحور الرابع: تؤدي الصورة السينمائية دورًا مهمًا في تحليل طبيعة الصراع الجيوسياسي الذي تتناوله:**

يأتي فيلم (السفارة في العمارة) مكملًا للأفلام التي سبقته في تسليط الضوء على القضية الفلسطينية؛ وهنا نجد أَنَّ الفيلم لا يدعو للحل العسكري، وإنَّما للحل السياسي، ويعطي مؤشرات على أَنَّ التطبيع والتهاون مع الانتهاكات الإسرائيلية لحقوق الإنسان لا تسمح لهذا التطبيع أَنْ يستمر، وعلى هذا الكيان الغاصب أَنْ ينفذ قرارات الأمم المتحدة المتعلّقة بالحق الفلسطيني، وإلّا يجب رفض هذا التطبيع والبحث عن حلول أُخرى تسهم في إرجاع الحق لأصحابه.

واستطاع المؤلف والمخرج من استخدام عناصر اللّغة السينمائية كافة؛ لتحقيق أهداف الفيلم التي ركزت على طبيعة الصراع الجيوسياسي بين العرب والكيان الصهيوني.

**النتائج:** من خلال تحليل العينة ظهرت النتائج الآتية:

1. تسهم الصورة السينمائية في بناء الشخصية الوطنية التي تسهم في البناء، والسّلام، والدفاع عن حياض الوطن.
2. بإمكان الفيلم السينمائي من محاكاة الواقع، والكشف عن بعض أوجه الصراع التي تخفيها السياسة أو التاريخ.
3. يُعَدُّ الفيلم السينمائي أحد وسائل الاتصال التي تؤثر في الجماهير وتغير اتجاهاتهم.
4. للصورة السينمائية القدرة على تسليط الضوء على أشكال الصراع الجيوسياسي الإقليمي والدولي، وكشف بعض الحقائق المسببة لهذا الصراع.

**الاستنتاجات:**

في ضوء النتائج يمكن استنتاج ما يأتي:

1. يمكن اعتبار الفيلم السينمائي وسيلة تعليمية لإيصال الأفكار والقناعات إلى المتلقي.
2. يمكن توظيف الصراع الدرامي بالفيلم السينمائي؛ للكشف عن المظاهر السلبية والإيجابية التي تنتشر في المجتمع.
3. الفيلم السينمائي هو أحد وسائل الاتصال التي يمكن من خلالها إرسال العديد من الرسائل للعدو وللصديق.
4. يمكن توظيف السينما بوصفها وسيلةً لشرح أبعاد الصراع الجيوسياسي الذي يحصل بين الدول.

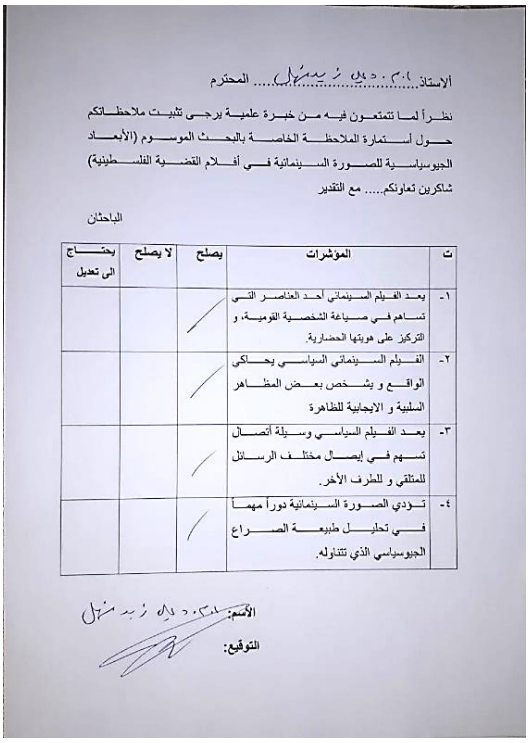
**التوصيات:**

1- انتاج افلام تجسد الواقع العربي والضغوط الخارجية التي تؤثر على نهضته بهدف اقناع الجيل الجديد بأهمية المنطقة العربية للعالم.

2- عمل دراسة على البرامج الفنية الاسرائيلية الموجهة للشباب العربي وتأثيرها الاجتماعي والثقافي.

**References:**

1. El-Kassan-, J. (1993). *Arab Issues in Cinema.* Cairo: Dar Al-Ahmadi for Publishing and Distribution.
2. Al-Siddiq, S .(4 11 ,2019) .*Cinema of the Palestinian Cause* .Retrieved from https://ahlan.com/palestine-cinema.
3. Al-Uqabi, A .(2005) .*International Relations - An Analytical Study in Origins, Origins, History and Theories* .Dar Al-Nahda: Beirut.
4. Ashweika, M .(2009) .*Theses and experiences about Moroccan cinema* .Morocco: Dar Al Tawhid Publications.
5. Awad, A .(2016) .*The Impact of Cinematic Films on Jordanian Youth Compared to Other Media* .Amman: Master's Thesis, College of Mass Communication, Middle East University.
6. Badawi, M .(1986) .*Introduction to the Science of International Relations* .Cairo: Modern Arab Office.
7. El-Kassan, J .(1982) .*Cinema in the Arab World* .KuwaitThe World of Knowledge Series.
8. *Great geographic information* ,2019) .January 26 .(Retrieved from https://www.facebook.com/lmAljghrafyaAlamt/posts/2392753987420080.
9. Hasson, S .(2012) .*The Geopolitical Dilemma Facing Israel Against the Background of Changes in the Middle East* .Washington: University of Maryland.
10. Hauser, A .(2015) .*Art and Society through History*) .F. Zakaria, Trans (.Cairo: Egyptian General Book Authority.
11. Mansour, S ,2010) .October .(Egyptian Cinema and the Palestinian Cause .*Roya Magazine , Issue 30*.54 ,
12. Moussa, S , .(1991) .*The Palestinian Issue and Arab Cinema (episode two)* .Fatah: Center for Media and Palestinian Studies.
13. Nayli, N .(2019) .*The Symbolism of Cinematic Discourse through the Image, Readers in a Sample of Films* .Algeria: Larbi Ben Mhidi University.
14. Orr, J .(2015) .*Cinema and Modernity*) .M. Wafi, Trans (.Cairo: General Egyptian Book Organization.
15. Shmait, W. a .(1986) .*Palestine in Cinema* .Paris: Fajr Beirut Publications.
16. Youssef, Y .(1980) .*The Palestine Question in Arab Cinema* .Beirut: The Arab Institute for Studies and Publishing.



الاستاذ ..... المحترم

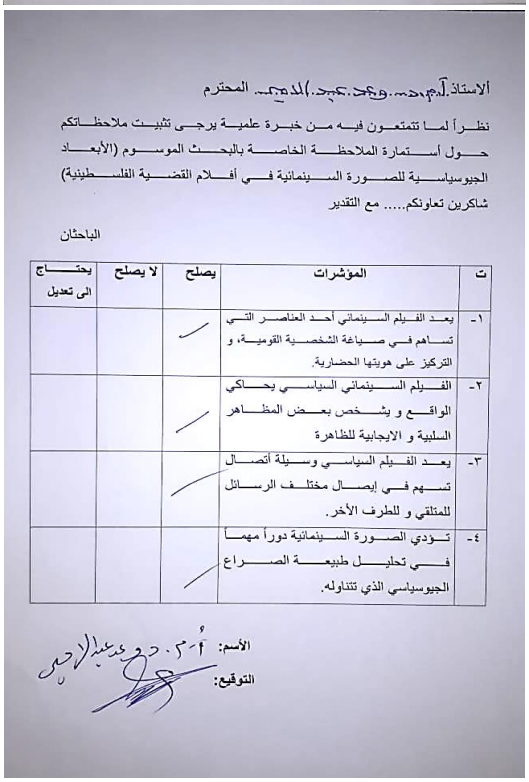
نظراً لما تتمتعون فيه من خبرة علمية برجى تثبيت ملاحظاتكم حول استمارة الملاحظة الخاصة بالبحث الموسوم (الأبعاد الجيوسياسية للصورة السينمائية في أفلام القضية الفلسطينية) شاكرين تعاونكم..... مع التقدير

الباحثان

| ت | المؤشرات | يصلح | لا يصلح | يحتاج الى تعديل |
|---|---|---|---|---|
| ١- | يعد الفيلم السينمائي أحد العناصر التي تساهم في صياغة الشخصية القومية، و التركيز على هويتها الحضارية. | ✓ | | |
| ٢- | الفيلم السينمائي السياسي يحاكي الواقع و يشخص بعض المظاهر السلبية و الايجابية للظاهرة | ✓ | | |
| ٣- | يعد الفيلم السياسي وسيلة أتصال تسهم في إيصال مختلف الرسائل للمتلقي و للطرف الأخر. | ✓ | | |
| ٤- | تودي الصورة السينمائية دوراً مهماً في تحليل طبيعة الصراع الجيوسياسي الذي تتناوله. | ✓ | | |

الأسم:

التوقيع:



الاستاذ ..... المحترم

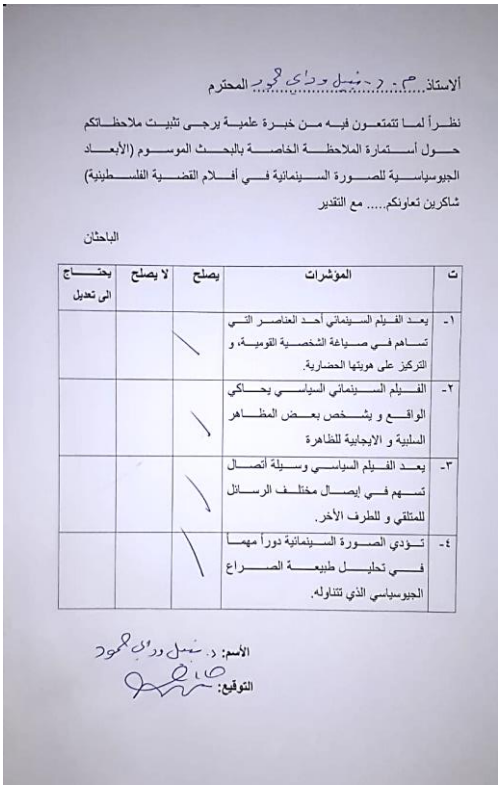
نظراً لما تتمتعون فيه من خبرة علمية برجى تثبيت ملاحظاتكم حول استمارة الملاحظة الخاصة بالبحث الموسوم (الأبعاد الجيوسياسية للصورة السينمائية في أفلام القضية الفلسطينية) شاكرين تعاونكم..... مع التقدير

الباحثان

| ت | المؤشرات | يصلح | لا يصلح | يحتاج الى تعديل |
|---|---|---|---|---|
| ١- | يعد الفيلم السينمائي أحد العناصر التي تساهم في صياغة الشخصية القومية، و التركيز على هويتها الحضارية. | ✓ | | |
| ٢- | الفيلم السينمائي السياسي يحاكي الواقع و يشخص بعض المظاهر السلبية و الايجابية للظاهرة | ✓ | | |
| ٣- | يعد الفيلم السياسي وسيلة أتصال تسهم في إيصال مختلف الرسائل للمتلقي و للطرف الأخر. | ✓ | | |
| ٤- | تودي الصورة السينمائية دوراً مهماً في تحليل طبيعة الصراع الجيوسياسي الذي تتناوله. | ✓ | | |

الأسم:

التوقيع:



الأستاذ ..... المحترم

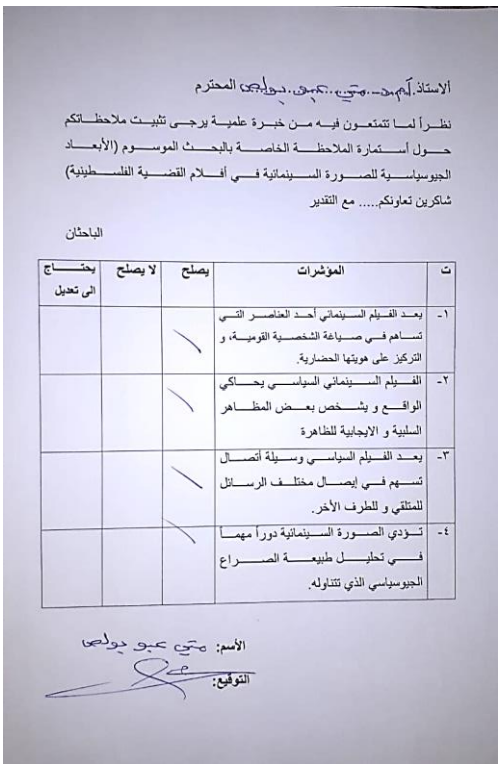
نظراً لما تتمتعون فيه من خبرة علمية يرجى تثبيت ملاحظاتكم حول أستمارة الملاحظة الخاصة بالبحث الموسوم (الأبعاد الجيوسياسية للصورة السينمائية في أفلام القضية الفلسطينية) شاكرين تعاونكم..... مع التقدير

الباحثان

| ت | المؤشرات | يصلح | لا يصلح | يحتاج الى تعديل |
|---|---|---|---|---|
| ١- | يعد الفيلم السينمائي أحد العناصر التي تساهم في صياغة الشخصية القومية، و التركيز على هويتها الحضارية. | | | |
| ٢- | الفيلم السينمائي السياسي يحاكي الواقع و يشخص بعض المظاهر السلبية و الايجابية للظاهرة | | | |
| ٣- | يعد الفيلم السياسي وسيلة أتصال تسهم في إيصال مختلف الرسائل للمتلقي و للطرف الأخر. | | | |
| ٤- | تؤدي الصورة السينمائية دوراً مهماً في تحليل طبيعة الصراع الجيوسياسي الذي تتناوله. | | | |

الأسم:

التوقيع:



الأستاذ ..... المحترم

نظراً لما تتمتعون فيه من خبرة علمية يرجى تثبيت ملاحظاتكم حول أستمارة الملاحظة الخاصة بالبحث الموسوم (الأبعاد الجيوسياسية للصورة السينمائية في أفلام القضية الفلسطينية) شاكرين تعاونكم..... مع التقدير

الباحثان

| ت | المؤشرات | يصلح | لا يصلح | يحتاج الى تعديل |
|---|---|---|---|---|
| ١- | يعد الفيلم السينمائي أحد العناصر التي تساهم في صياغة الشخصية القومية، و التركيز على هويتها الحضارية. | | | |
| ٢- | الفيلم السينمائي السياسي يحاكي الواقع و يشخص بعض المظاهر السلبية و الايجابية للظاهرة | | | |
| ٣- | يعد الفيلم السياسي وسيلة أتصال تسهم في إيصال مختلف الرسائل للمتلقي و للطرف الأخر. | | | |
| ٤- | تؤدي الصورة السينمائية دوراً مهماً في تحليل طبيعة الصراع الجيوسياسي الذي تتناوله. | | | |

الأسم:

التوقيع:

مجلة الأكاديمي-العدد 101-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts101/55-68

# Geopolitical dimensions of the cinematic image in the films of the Palestinian cause

**Ibrahim Naama Mahmoud**[1]
**Fadel Mahmoud Khudair**[2]

**Al-Academy Journal …….…… Issue 101 - year 2021**
**Date of receipt: 7/4/2021…....Date of acceptance: 1/7/2021…....Date of publication: 15/9/2021**

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

**Abstract:**

For more than seven decades, the Palestinian-Israeli conflict has not ended, and every one claims his right to the land, waters, airspace and wealth of Palestine. This conflict was reflected in the political, military, social and cultural aspects, and the cinema had a prominent role in conveying messages to the world about this conflict. On the geopolitical dimensions and their impact on the cinematic image in the films of the Palestinian cause), the researchers divided the research into four frameworks that came as follows: (methodological framework) and included the research problem, its importance, research objectives, research limits and sealing the chapter by defining the terms. And (theoretical framework): it was divided into two sections: the first topic: the relationship of art to politics, the second topic: films of the Palestinian cause, and the researchers came up with a number of indicators. (Research procedures): It includes: the research method, the research community, the research sample, and the movie (The Embassy in Architecture) was selected, the research tool, the validity of the tool, and the sample analysis, (Results and Conclusions): The research results and conclusions included:

1. The movie is one of the means of communication that affects the masses and changes their attitudes.
2. Film can be considered as an educational means to convey ideas and convictions to the recipient.

He concluded with recommendations, sources and references:

**Keywords: Dimensions, geopolitics, photo, cinema, Palestine.**

[1] Diyala University/College of Fine Arts/Department of Film and Television Arts, Dr.ibraheem58@gmail.com .

[2] Diyala University/College of Fine Arts/Department of Film and Television Arts, fadelmk56@gmail.com .

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts101/69-84

# المعالجات الاخراجية للفضاء السينوغرافي في العرض المسرحي العراقي "نصوص شكسبير أنموذجا"

فرحان عمران موسى[1]
سماء محي عطية محمد[2]

مجلة الأكاديمي-العدد 101-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229
تاريخ استلام البحث 2021/5/25 , تاريخ قبول النشر 2021/6/22 , تاريخ النشر 2021/9/15

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

**ملخص البحث:**

يعتمد النظام الاشتغالي للعرض المسرحي على انشائية الفضاء السينوغرافي، كونه يشكل الأثر الجمالي الأكثر تأثيرا في المتلقي، وجسد الخطاب المسرحي والحاوي لعلامات العرض، ويأتي تجسيدا للرؤية الاخراجية لمخرج العرض، لذا لجأ معظم مخرجو العالم الى الاهتمام بالمعالجة الاخراجية لتأسيس الفضاء السينوغرافي، وهي بذلك تمتلك تباينا في تجسيد الرؤية الاخراجية تبعا للبعد الأسلوبي والمرجعية التأويلية للمخرج، لذا وجد الباحثان أهمية دراسة الموضوع وجاءت الدراسة بعنوان (المعالجات الاخراجية للفضاء السينوغرافي في العرض المسرحي العراقي -نصوص شكسبير أنموذجا)، تضمن البحث المقدمة وقد شملت مشكلة البحث وهي تجيب عن التساؤل الاتي: كيف عالج المخرج المسرحي السينوغرافيا في النصوص الشكسبيرية؟، واهمية البحث وهدف البحث الذي يهدف الى الكشف عن الجماليات الاسلوبية في صناعة الفضاء السينوغرافي للنص الشكسبيري اخراجيا، وكذلك تضمنت حدود البحث وتحديد المصطلحات، ومن ثم احتوى البحث على مبحثين، جاء المبحث الأول تحت عنوان التوظيف الدلالي للسينوغرافيا في العرض المسرحي، واما المبحث الثاني بعنوان الاشتغال الجمالي للسينوغرافيا في التجارب المسرحية العالمية، ومن ثم إجراءات البحث وتحليل العينة وكانت العينة من عرضين مسرحيين هما (ماكبث) تأليف وليم شكسبير وإخراج صلاح القصب والثانية (حصان الدم) اعداد وإخراج جبار جودي وهي معدة عن عدة مسرحيات لشكسبير، وجاءت نتائج البحث وابرزها: ارتكزت الرؤية الاخراجية على الواقع المعاش للمتلقي في تأسيس النظام الجمالي للعرض جاءت في العينة (ماكبث) على الفضاء الفلسفي الذي شكل الواقع المهيمن على المتلقي وكذلك في عرض مسرحية (حصان الدم) هيمن الواقع السياسي على بناء الفضاء السينوغرافي في العرض، واختتم البحث بقائمة المصادر.

**كلمات مفتاحية: معالجة، اخراج، سينوغرافيا، مسرح، شكسبير.**

[1] جامعة بغداد - كلية الفنون الجميلة، farhan.mos@cofarts.uobaghdad.edu.iq.
[2] جامعة بغداد - كلية الفنون الجميلة، طالبة دراسات عليا.

مجلة الأكاديمي-العدد 101-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

**المقدمة:**

يمتلك الواقع المعاش اشتراطات جمالية وفكرية تمارس هيمنتها على المعالجة الاخراجية لدى المخرجين المسرحين بما يحتويه من متغيرات فنية وسياسية واقتصادية تشكل المعطيات التي ينطلق منها كل منجز فني ولا سيما الفن المسرحي بما يضمر من إجابات عن الواق المعاش والمتمثلة بالرؤية الاخراجية للنظام الاشتغالي للعرض المسرحي والذي ينطلق من استراتيجية المخرج المسرحي، وغالبا ما يسعى المخرج الى تفكيك المدون النصي وعصرنته لواقعه المعاش وتسليط الضوء على المشاكل التي تواجه عصره، وهذا يستدعي خلق مغايرة بين بيئة المدون النصي وبيئة العرض المسرحي المتمثلة بالسينوغرافيا، ويحمل الفضاء السينوغرافي للعرض تحولات فلسفية وفكرية وجمالية، قد يعلن عن عدم توافقه مع المشروط النصي للمؤلف، اذ تشكل الرؤية الاخراجية تجلي ذات المخرج في الخطاب المسرحي، وهذا ما دفع بعض الدراسين من تصنيف نص المؤلف ونص العرض لما يحتويه من كشف بنى مغايرة للمدون النصي للمؤلف ، فالسينوغرافيا تمتلك دورا كبيرا في تغير معطيات النص، ويظهر هذا التغير من خلال المعالجة الاخراجية التي يقوم بها المخرج المسرحي المعاصر من خلال تجسيد رؤيتهُ وافكاره الخاصة، فالنصوص الشكسبيرية تعد من النصوص التي تتلاءم احداثها مع كل الحقب الزمنية كونها تمتلك مساحة من التأويل والاسقاط العصري وملاءمتها مع كل ثقافات الشعوب، والمخرج المسرحي برؤيتهِ وتطلعاتهِ وافكارهِ يجد في نصوص شكسبير ما يتطابق مع متطلبات عصرهِ، والوضع الاجتماعي الذي تمر بهِ بيئتهُ الثقافية إذ يتم إعادة صياغة هذهِ النصوص بقالب معاصر، وفي الغالب تختلف السينوغرافيا من مخرج لأخر، كونها تمتلك دلالات مشروطة بالرؤية الاخراجية والتي تشكل المنطلق الإبداعي الذي ينطلق منه المخرج المسرحي المعاصر، فالمعالجات الاخراجية للنصوص الشكسبيرية تعتمد في الأساس على طريقة وأسلوب كل مخرج في قرأته لهذهِ النصوص تتم معالجتها سينوغرافيا بطرق مختلفة بما ينسجم مع متطلبات العصر والواقع الذي يعيشهُ المتفرج لذلك اتسمت المعالجات الاخراجية للسينوغرافيا لنصوص شكسبير تباينا فكريا وفلسفيا وجماليا، وتأسيساً على ما تقدم يلخص الباحثان مشكلة بحثهما بالسؤال الاتي: كيفية توظيف المعالجات الاخراجية للفضاء السينوغرافي في النصوص الشكسبيرية ؟ وتكمن أهمية البحث بالتعرف على كيفية توظيف المعالجات الاخراجية للفضاء السينوغرافي في النصوص الشكسبيرية ، بذلك يمكن ان يفيد البحث الحالي الدارسين والعاملين في مجال الفن من المخرجين والمصممين والفنيين والعاملين في المسرح، كما يهدف البحث الى الكشف عن الجماليات الاسلوبية في صناعة الفضاء السينوغرافي للنص الشكسبيري اخراجيا، ويتخذ البحث من العروض المسرحية التي قدمت في مدينة بغداد حدا مكانيا للبحث، وزمانيا ينحصر البحث بالمدة من (1999 – 2020) لما تمتلكه هذه المدة من تحولات فكرية وسياسية اثرت على متغيرات المعالجات الاخراجية لدى المخرجين، كما ينحصر الحد الموضوعي للبحث بالمعالجات الاخراجية للفضاء السينوغرافي لمسرحيات شكسبير.

**تحديد المصطلحات:**

**المعالجة: لغوياً**: عالج الشيء معالجه وعلاجاً، زاوله، وكذلك: عالجه، زاوله، وداوه" (Al-Razi, 1982, p. 449)

**اصطلاحاً:** عرف (سامي عبد الحميد)، المعالجة الاخراجية بأنها "ممارسة العمل وتقويمهُ، أي كيف يتمكن المخرج من بناء مادتهُ من ناحية الشكل والمضمون وتقديم أفضل الأشياء لإيصال الموضوع بصورته الجمالية للمتلقي" (Sami, 1995, p. 16).

**التعريف الاجرائي للمعالجة الاخراجية:** هي المتغيرات الجمالية والفلسفية والفكرية التي تتبناه ذات المخرج المسرحي في معالجة بيئة النص المسرحي الشكسبيري لتأسيس الفضاء السينوغرافي في العرض المسرحي المعاصر.

**الفضاء: وهو** المكان الذي يطرحه النص ويقوم القارى بتشكيله بخياله وعلى المكان الذي نراه على الخشبة ويدور فيه الحدث وتتحرك فيه الشخصيات (Al-Youssef, 1994, p. 26).

**السينوغرافيا: اصطلاحاً:** ويأتي باللاتينية "Scenographia " ما باليونانية فيقال "Skeno – Graphia" وهي مركبة من الكلمتين Skeno وتعني الخشبة، وGraphia وتعني تمثيل الشيء بخطوط وعلامات" (Widouz, 2007, p. 22)، وعرف (حسين التكمه جي) السينوغرافيا هي "معالجة الفراغ المسرحي القصدي بالإشكال المتعددة الأغراض والمعبرة عن المغزى الكلي للفكرة الدرامية" (Al-Tikmah-ji , 2000, p. 59)

**التعريف الاجرائي للفضاء السينوغرافيا:** السينوغرافيا: هي فن هندسة وتشكيل فضاء العرض المسرحي بكل ما يحتويه التشكيل من العناصر السمعية والبصرية للعرض المسرحي حيث يتم الكشف عن نسق من الدلالات الجمالية والفكرية للعرض .

**المبحث الأول: التوظيف الدلالي للمعالجات الاخراجية للسينوغرافيا في العرض المسرحي.**

ان جوهر الخطاب المسرحي يعتمد على الدلالة والاشارة ويعود اصل كلمة الدلالة الى علم العلامات (السيميائية)، والسيميائية تهتم بالعلامة او الدلالة واستعمالاتها فكلمة سيميولوجيا " اتية من الأصل اليوناني semeion الذي يعني العلامة وlogos الذي يعني الخطاب، والذي نجده مستعملا في كلمات من مثل Biologie علم الاحياء و sociologyعلم الاجتماع، ليصبح مفهوم السيميولوجيا على النحو الاتي علم العلامات" (Mortad, 2005, p. 6)، ولكون العرض المسرحي عبارة عن مجموعة إشارات ودلالات يبثها العرض المسرحي ويتلقاها الجمهور ويفسرها، وهنا يأتي دور المخرج المبدع بإظهار الخفايا الامرئية في النص، ويقوم بإعادة انتاجها بما يتناسب مع الواقع الذي يعيشهُ، "ولذلك تطورت دراسة السميولوجيا في المسرح، حيث ان المسرح هو ظاهرة علاماتية اذ يتم تحديد العرض المسرحي بأنه فعل سيميانتيكي (علامي، سيميائي) مركز إلى اقصى حد، ويستخدم كأداة لتواصل دلالات تفضي بطريقة تكاد تكون منتظمة دائماً الى بعض المضامين، لذا فأن المسرح هو اكثر الفنون اعتماداً على الشفرة كما تعتبر الدلالة والشفرة والعلامة هي احد المعطيات الأساسية في العرض المسرحي" (Al-Saadi, 2020). فالخطاب المسرحي قائم على ارسال إشارات ودلالات الى المتلقي بغية تحقيق فاعلية التواصل الايجابي، كما يجد (دي سوسير) في أصول اللغة السيميائية بانها " اللغة نظام من العلامات التي تعبر عن أفكار"(Ayyash, 2008, p. 29)، فاللحظة الإبداعية لدى المخرج هي رؤيا درامية ذات دلالة سيميولوجية وتتلخص هذه الدلالة من خلال التأثيث السمعبصري للعرض المسرحي المتمثل بجسد الممثل والديكور والازياء وسينوغرافيا العرض المسرحي ككل، ومن هنا تظهر رؤية المخرج وقدرتهُ

على إعادة صياغة وإنتاج تاريخية المدون النصي لما فيها من دلالات خفية قادرة على بناء وهيكلة شكل جديد للنص يخاطب من خلاله المخرج المسرحي الواقع الذي يعيشهُ وحسب رؤيتهُ الاخراجية المعاصرة " فمن وراء الدلالة الحقيقية، تكتسب العلامة المسرحية حتماً معاني ثانية لدى الحضور الذي يردها بدورها على القيم الاجتماعية والأخلاقية والاديولوجية المعمول بها داخل الجماعة" (Ilam, 1992, p. 18)، انطلاقا من واقع اللحظة التي ينتمي إليها المتلقي.

فالمخرج يستطيع أن يخاطب الجمهور من خلال التشكيل الصوري وما ينتجهُ من إشارات ودلالات ومن خلال قيامه بفعل مسرحي حركي وجمالي عبر طريقة تعاملهُ مع سينوغرافيا العرض المسرحي بما فيها من ديكور وازياء واكسسوارات وكل ملحقات العرض المسرحي وبنية الأداء التمثيلي للممثلين، فكل شيء على المسرح لهُ دلالة حتى عندما تخلو خشبة المسرح من أي ديكور فهي دلالة ولذلك " فلكل علامة دلالات حقيقية حيث هناك دلالات متضمنه ناتجة عن اتفاق ثقافي مضمر حول دلالة علامة ما، وهذا يؤدي الى فهم التعددية الدلالية للعلامات في المسرح، بحيث يمكن لعلامة واحدة ان تؤدي عدة دلالات" (al-Asadi, 2014)، بحسب توظيف من ذات المخرج وآلية معالجتها اخراجيا، فالعلامة او الدلالة هي اتفاق بين مجموعة او مجتمع ترتبط بمرحلة تاريخية يتم الاتفاق عليها، وهذه الدلالات تستمد من المدون النصي ويتم اصهارها ضمن نسيج العرض المسرحي وتستعيض بدلالات عصرية تحاكي واقع المتلقي، ويقع ثقل التداول الجمالي على انشائية الفضاء السينوغرافي والتي تشكل الدلالات الساندة لأداء الممثل وان كان بعضهم يجد ان الممثل وحركته يقع ضمن الفضاء السينوغرافي، فالسينوغرافيا تعنى هندسة الفضاء المسرحي وتنسيقهُ وتمثل السينوغرافيا كل عناصر العرض المسرحي المادية والحركية والسمعية والمرئية، إذ تسهم هذه العناصر في تشكيل فضاء العرض المسرحي بما يتناسب مع رؤية المخرج المسرحي من اجل صناعة النسق الجمالي ومدلولاته المقصودة بثها في الخطاب المسرحي، ولهذا شهد مفهوم السينوغرافيا تطورات كثيرة بتطور الحضارات المختلفة، فالسينوغرافيا في المسرح الاغريقي تتجلى بنص دائرة تحتضن مكان الفعل المسرحي الذي يشكل المكان الذي تقام بهِ الطقوس الاحتفالية للإله (ديونسيوس)، وتم بناء المسرح على سفوح الجبال إذ أن الإضاءة الطبيعية هي الإضاءة المستخدمة في العروض المسرحية" (Eid, 1998, p. 38)،

اما السينوغرافية في المسارح اليونانية فهي تشبه المسارح الاغريقية لكنها تتسم بالتعقيد والفخامة والزخارف الضخمة عكس المسارح الاغريقية التي تتسم بالبساطة، فالمسارح الرومانية كانت ايضاً مبنية على شكل حلبات مصارعة، إذ تقام هذهِ العروض بحضور الملوك والحكام ويشاهدون صراع الوحوش مع الأسرى وذلك لكون الرومان بيئتهم تميل للحروب والصراعات" (Eid, 1998, p. 35)،

ثم تطور الفضاء السينوغرافي في العصور الوسطى وصارت "على المنظور ورسم ابعاد المنظور حيث كان المنظر يعتمد بالدرجة الأساس على الرسومات والزخارف المعمارية المختلفة اكثر من اعتمادهم على الديكور، إذ كان الديكور بسيط في مسرح عصر النهضة" (Sheldon, 1963, p. 192)،

فالسينوغرافيا تتطور بتطور العصور والحقب التاريخية ففي عصر النهضة وحتى ظهور الكوميديا ديلارتا، أصبحت الأبنية بزخارفها وألوانها ومعماريتها الضخمة والتي تشكل خلفية للمشاهد، وفي العصر الإليزابيثي ومعمارية المسارح المستندة من تركيب البلاط الملكي اختلف شكل الفضاء السينوغرافي في للعرض

المسرحي، وتطور توظيف السينوغرافية في العروض المسرحية لتشمل جميع أفكار العاملين في مجال العرض المسرحي، واتسعت وأصبحت تختلف مع اختلاف معطيات الزمان والمكان والحقب التاريخية، وخضعت لاشتراطات التطور التكنولوجي في العصر الحديث وحملت الدلالات الناتجة من علامات العرض تعقيدا اكبر لما تكشف عن بنى متعالية وأصبحت معظم العروض تغادر المشاع الدلالي وتستدعي تشكيلا فضائيا يستنطق علامات من رحم واقع الانسان وما يعانيه من ويلات الحروب والمشاكل التي تواجهه، وان كانت دلالات النص تعود الى حقب تاريخية معينة ' اذ سعى المخرجون الى توظيف النصوص القديمة بدلالات عصرية تستبطن أسئلة عصر المتلقي وما تحويه من إزالة الوعي التقليدي لقراءة العرض عبر دلالات تقترح سبل وانساق جمالية جديدة مغايرة لأفكار المؤلف المسرحي، فان عملية التحول من النص الى العرض وتغير عالم النص الى عالم جديد يختلف فيه عن معطيات النص الأصلي وإعادة هيكلتهُ من جديد، لكي يتناسب مع الواقع المعاش والبيئة والاحداث الاجتماعية الحاضرة، حيث تكون فكرة النص هي الانطلاقة الى عرض مسرحي جديد يسعى الى إيصال رسالة المخرج ورؤيتهُ الاخراجية الخاصة، فالنص المسرحي يحمل في ثناياه كثير من المعاني التي تسمح للمخرج بإعادة صياغة هذهِ المعاني وإنتاج نص جديد مشتق عن فكرة النص الأصلي، اذ يعتمد الاخراج المسرحي في الأساس إعادة انتاج تاريخية المدون النصي من جديد لما يحتويه من دلالات زمانية ومكانية وظواهر اجتماعية لم تعد تتصل بواقع المتلقي، فتأتي دلالات العرض مغايرة لدلات النص وتبقى العلاقة بين النص والعرض تعتمد الثيمات الرئيسة دون اعتماد الدقة التاريخية لبيئة النص وقد تتصل العلاقة الى تبني نفس معطيات الفكرية وتستعيض بمعطيات جمالية تسعى الى إحلال دلالات النص نفسه ولكن بمرجعيات تأويلية مغايرة فهذا التحول بين النص والعرض يخلق افق إبداعية ناتجة عن تأسيس علاقة بين النص والعرض المسرحي، فالمخرج المسرحي قادر على ان يبث الروح في النص الموجود على الورق من خلال تجسيده على خشبة المسرح لكي يحمل معهُ رؤية وفكرة المخرج التي تختلف عن فكرة النص الأصلي المقترحة من قبل المؤلف، فالنص المسرحي هنا يدخل مرحلة التحول قد يكون نص تاريخي ولكن بفكرة ورؤية المخرج المعاصرة، اذ يتم تحويله الى نص معاصر يحاكي الحياة الراهنة، مثلما شاهدنا التحولات المعاصرة الكثيرة لنصوص لشكسبير، لما تحمله هذهِ النصوص من قراءات متعددة تناسب كل زمان ومكان ولا تقتصر على حقبة زمنية معينه ولكون هذه النصوص تحمل الكثير من الإشارات والدلالات التي يمكن تجسدها على خشبة المسرح بما يتوافق مع مرجعيات المتلقي وعن طريق الرؤية الاخراجية التي تمارس تحرشاً فكرياً وفلسفياً قد يتبنى انتهاك مدلولات النص الاصلية واعتماد مركزيات المدون النصي الأساسية فقط ومغادرة دلالات الهوامش والتفاصيل النصية.

**المبحث الثاني: التوظيف الجمالي للسينوغرافيا في العروض المسرحية العالمية.**

تحقق السينوغرافيا في النظام الاشتغالي للعرض المسرحي انتاج المعنى المراد ايصاله للمتلقي وذلك عن طريق التأثيث البصري والسمعي الذي ينتج من التشكيل السمعبصري لخطاب العرض، حيث تفسر السينوغرافيا العرض المسرحي من خلال الألوان المستخدمة في الأزياء والاضاءة وقطع الديكور والاكسسوارات وغيرها، والتي تساهم بنقل كل ما هو مرئي الى المتفرج لكي يشاهدها المتفرج ومن ثم يستطيع ان يفسر النص المسرحي ويفك شفرات ورسائل العرض المسرحي، اذ ان "اللغة البصرية هي محور العلاقات

التشكيلية في الصور المرئية لإشكال الفرجة المسرحية" (Mahdi, 2007)، لكون السينوغرافيا تعبر عن الجانب الجمالي للعرض المسرحي، وتساهم السينوغرافيا في تعزيز رؤية المخرج المسرحي، وهذا ما تؤكد عليه التجارب المسرحية التي تتبنى نصوص تمتلك بيئة معينة قد لا تتوافق مع افق الرؤية الاخراجية ولسعة احتمالات المعالجات الاخراجية للنصوص وانفتاح المعنى يلجأ معظم المخرجون الى تبني نصوصا معينة ومن اكثر النصوص تداولا في هذا الخصوص النصوص الشكسبيرية وان كانت هناك نصوص لها افق واسعة ومنفتحة على كل العصور مثل النصوص الكلاسيكية وغيرها الا ان النصوص الشكسبيرية اتخذت المجال الاوسع لدى مخرجو المسرحيات في العالم، فنصوص شكسبير تعتبر من النصوص العالمية التي يسعى المخرجون في العالم الغربي والعربي لتقديمها برؤى اخراجية جديدة وبسينوغرافيا تختلف وتتباين من مخرج لأخر، وحسب تأويلاتهُ للنص الشكسبيري المعد بطريقة معاصرة وتسليط القضايا التي تحملها هذهِ النصوص من قضايا سياسية واجتماعية على واقعهم، فنصوص شكسبير تحتوي على كثير من الدلالات السيكولوجية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية والفلسفية، فعلى سبيل المثال مسرحية ماكبث لشكسبير تحتوي على دلالات التمسك بالسلطة بغير وجه حق والشر والطغيان والطمع بالمنصب الذي لا ينتهي، ومن التجارب العالمية لمسرحيات شكسبير، تجربة (بيتر بروك) التي قدمت بأسلوب تجريبي فجعل من مسرحية حلم لية صيف احداث عصرية يتم تناول أمور ترتبط بالواقع وكذلك في مسرحية هاملت قدم الشخصيات بهيئات ترتبط ببلدانها وسار الفعل التجريبي عند (بروك) في مسرحية العاصفة ومسرحية الملك لير، وكذلك (ادورد كوردن كريك) والذي قام بتجربتهُ في مسرح الفن الحديث بموسكو، إذ تكلم عن تجربتهُ في اخراج مسرحية هاملت، إذ يقول "منذُ القديم وانا وهاملت نعرف بعضنا بعضاً منذ وعيت الحياة وبدا لي هاملت كما لو كنت انا شخصياً، مع انني لم اولد نبيلاً ولا كئيباً ولا سوداوياً، ومع ذلك فقد اقتربنا من بعضنا البعض" (Abdel-Azim, 2018)، وبذلك يكون (كوردن كريك) قد رأى شخصية هاملت من خلال رؤيتهُ الاخراجية وبيئتهُ التي يعيشها فقد تصور شخصية هاملت بفكرتهُ الشخصية ورؤيتهُ الخاصة لا برؤية شكسبير، ولهذا فأن النص الشكسبيري يخضع الى كثير من القراءات حسب اختلاف وجهات النظر من مخرج الى اخر وحسب مزاجهُ الفكري او اتجاهاتهُ الاخراجية، وقدم (ستانسلافسكي) مسرحية هاملت مستغنيا عن السينوغرافية التي تنتمي للعصر الالزبيثي واعتمد على ديكور الستائر وكذلك (مايرهولد) قدم مسرحية هاملت برؤية اخراجية جعل من هاملت يتدلى بحبل فوق النظارة، وتناول معظم المخرجين في العالم تجارب تجسيد مسرحيات شكسبير وباطر اخراجية مختلفة وتبعا لرؤاهم وأسلوب تجسيدهم الذي يرتبط بواقعهم المعاش.

ومن التجارب المسرحية العالمية العربية تجربة المخرج (سامي عبد الحميد) "حيث تعد تجربته مع نصوص شكسبير الأبرز في هذا المجال وخصوصاً مسرحية هاملت عربياً إذ قدم هاملت برؤية مغايرة تماماً لما جاء في نص شكسبير، من خلال الغوص في أعماق النص لكي يعيد انتاج هاملت الدنماركي بطريقة تتلأم مع رؤيتهُ الاخراجية، وكذلك مسرحية عطيل حيث نقلها من البيئة التي كتبها المؤلف الى البيئة التي يعتمدها المخرج وحسب ومعالجتهُ الاخراجية لمسرحية عطيل" (Samim, 2012)، جاعلا من بيئة المطبخ البيئة السينوغرافية البديلة لبيئة شكسبير، بينما في مسرحية هاملت عربيا عالج المخرج السينوغرافية وفق بيئة عربية صحراوية عاكسا بذلك تجارب الوعي الجمعي لدى المتلقي في تأسيس بنية السينوغرافية في العرض المسرحي، وعندما

نذكر النصوص العالمية والمخرجين الذين تناولوا نصوص شكسبير يأتي في مخيلتنا مسرح الصورة ل (صلاح القصب) في العراق، فالقصب اعتمد الفضاء المفتوح في عروضهُ وخرج عن مسرح العلبة التقليدي ليكون الفضاء المفتوح هو سينوغرافيا العرض حيث يرتبط الفضاء المفتوح بالصورة المنتجة، و تؤسس معمارية الفضاء المفتوح حالة تواحدية بين الملقي والمتلقي، ولذلك فالفضاء المفتوح يعطي مساحة وحرية اكبر من حيث تعامل الممثل مع عوامل الطبيعية وتطويعها خدمة للعرض المسرحي بصورة جمالية، وعند استخدام أماكن مغايرة خارج اطار مسرح العلبة التقليدية، فالمخرج هنا يسعى بمعالجتهُ الاخراجية الى إزالة حواجز المكان بين الممثل والمتلقي " حيث يولد الفضاء المفتوح انفعالات إضافية لطاقة الممثل مما تحفزهُ على الارتجال بسبب اختلاف مستوى النظر واختلاف مناطق الأداء المتداخلة بينهُ وبين المتلقي (Farhan, 2020, p. 215)، فانشائية السينوغرافيا هنا مغايرة عن السينوغرافيا التقليدية و المتعارف عليها في مسرح العلبة المغلق، فالمخرج بمعالجتهُ الاخراجية المعاصرة يتحرر من قيود مسرح العلبة المغلق ليتجه الى جماليات الفضاء المفتوح في تقديم عروضهُ المسرحية المعاصرة.

فالقصب دائماً يثير الجدل بالعروض المسرحية التي يقدمها وطريقة انتقائهُ لمسرحيات شكسبير ومعالجتها اخراجياً إذ نرى في مسرحية هاملت "التي قدمة في كلية الفنون الجميلة، إذ قدم شخصية هاملت على إنها شخصية مريضة، وان جريمة مقتل والدهُ هي من وحي خيالهُ لكونهُ يعاني من الانفصام في الشخصية" (Ali, 2020)، وكذلك قدم عدد من مسرحيات شكسبير إذ أضاف ببصمتهُ الخاصة في معالجة هذه المسرحيات ومن بينها مسرحية (الملك لير لشكسبير) التي عرضت في مهرجان بغداد المسرحي الأول عام 1985، إذ "ان الملك لير تحمل جوهر رؤية شكسبير لا لعلاقات الأبناء بإبائهم والعقوق والخيانة، بالسذاجة التي تطرح بها هكذا مفاهيم، بل هي هزيمة النفس وانفجار الباطن والمتوارث من المعرفة والاعتقاد، هذا بعض مما وراء شخصية الملك لير مما جعل الحدث في المسرحية وهذهِ قضية مهمة في الملك لير" (Al-Qasab, 2003, p. 212)، القصب قام هنا بتغير الثيمة الأساسية، حيث ان الملك لير لم يرتكب خطأ بتوزيع ثروتهُ على بناتهُ الثلاثة، وانما الخطأ هو اصلاً موجود في بنية العلاقات الاجتماعية وموجود في النفس البشرية القائمة على الطمع والجشع، فالقصب دخل الى أعماق شخصية (الملك لير) برؤيتهِ الاخراجية المعاصرة، حيث غادر محيط شكسبير لكي يؤسس ملك لير خاص بهِ، حيث أرادَ ان يجذب الجمهور للحدث ويسلط الضوء على قضية عقوق الوالدين، وكيف ان بعض الأبناء تستحوذ عليهم النفس المتوحشة والطمع والجشع وحب المال الذي يسيطر على النفس البشرية إذ يدفعهم الى إيذاء اقرب الناس اليهم وهم ابائهم من اجل الحصول على المال، إذ تقول "كورديليا وهي تعتلي المنصة في عمق المسرح متشحة برداء ابيض لتلتقي بلير مشيرة (لا عذر لعقوق الأبناء لا عذر لنكران الأبناء ابوة ابائهم)"(Al-Qasab, 2003, p. 213) ، بهذهِ المعالجة الاخراجية قام القصب بإبراز الجانب الوحشي الخفي في الشخصية الإنسانية والغابة التي نعيش بها والجانب الوحشي الذي تكون عليه النفس البشرية التي تسعى دائماً الى القتل والطمع والجشع والانانية وحب الذات الذي يؤدي الى الهلاك، وايضاً نرى مسرحية ماكبث لشكسبير التي اخرجها القصب عام 1999 " إذ انتقل القصب من فعل القتل في مسرحية ماكبث لشكسبير وعلى أساسها قام بمعالجتهُ الاخراجية" (Ali, 2020) ، فسينوغرافيا العرض المسرحي في اغلب عروض صلاح القصب تعتمد على الفضاء المفتوح ليقدم القصب ماكبث في ساحة

كلية الفنون الجميلة، لتكون سينوغرافيا العرض هي بنايات كلية الفنون الجميلة العالية والأشجار وبذلك صور القصب ماكبث حسب رؤيتهُ الاخراجية ورؤية العصر وهي الدوافع الداخلية التي تدفع الانسان للخراب والدمار والاقتتال للاستحواذ على السلطة وسفك الدماء من غير وجه حق، اذا أراد القصب من خلال تجربتهُ المسرحية بكسر كل ما هو مألوف وتقليدي من ناحية النص ومعالجتهُ الاخراجية للنصوص العالمية المتناولة ومن ناحية أخرى سينوغرافيا العرض ولذلك فمسرح "صلاح القصب يتطلب جهوداً بحثية ومصادر معرفية تعين الممثل ومؤسس السينوغرافيا على التناغم مع روح العرض " (Al-Qasab, 2003, p. 214) لذلك فالنص المسرحي يتطور وفقاً للتطور الحاصل في المجتمع، فتطور السينوغرافيا لهُ دور مهم في تحقيق الهدف المسرحي، فالمسرح هو تجميع للوحات عدّة بشكل متناغم ومترابط للإيصال اللغة البصرية التي ينتجها العرض الى الجمهور، فالتطور الحاصل في المسرح المعاصر والتطور في الاستخدام التكنولوجي في استخدام السينوغرافيا لكون السينوغرافيا مهمتها الأولى والأخيرة هي انتاج صورة مؤثرة في المتلقي، وذلك كلهُ من اجل خلق صورة جمالية كاملة للعرض المسرحي وتحقيق رؤية المخرج المسرحي المعاصر، فالسينوغرافيا تقوم بهندسة خشبة المسرح لكي تسهل عملية تعامل الشخصيات مع الأزياء والاضاءة والديكور والعناصر السينوغرافية الأخرى لكي تصب في مصلحة نجاح العرض المسرحي المقدم للجمهور.

**ما أسفر عنهُ الإطار النظري:**

1. تتخذ المعالجات الاخراجية أساليب فنية متنوعة ومتعددة وترتبط بمرجعيات المخرجين وطرق أساليبهم بالتعامل مع النصوص وتبعا للرؤى الاخراجية التي يتبناها العرض المسرحي.
2. يتنوع الفضاء السينوغرافي ويخضع لاشتراطات المعالجة الاخراجية ويتخذ انساقا جمالية وفلسفية واجتماعية وتتجسد في التشكيل الصوري.
3. تمتاز النصوص الشكسبيرية بالانفتاح على الشكل الفني وتمتلك تعددية مفتوحة في التأويل وبما يناسب أساليب المعالجات الاخراجية وطرق تجسيدها على المسرح.
4. يخلق الفضاء السينوغرافي وحسب المعالجة الاخراجية تكوينا مغايراً لمكانية النص الشكسبيري ويمتلك جمالياته المستقلة مهما اتسم المكون بالبساطة او التعقيد.
5. غالبا ما تتأثر المعالجة الاخراجية للنصوص الشكسبيرية ببيئة وواقع المتلقي.
6. تسعى الرؤى الاخراجية من خلال الفضاء السينوغرافي الى خلق حالة ترابط تفاعلي مع جميع العناصر الأخرى.
7. تتجاوز المعالجات الاخراجية المعاصرة لبنائية النص الشكسبيري وتنطلق من أهمية الرؤية الاخراجية على المدون النصي.

**إجراءات البحث:**

بعد مراجعة العروض المسرحية العراقية المعاصرة التي تناولت نصوصا شكسبيرية، وفي الفترة الزمنية القريبة للبحث، اختار الباحثان مسرحية ماكبث للمخرج صلاح القصب، ومسرحية حصان الدم للمخرج جبار جودي، كعينة للبحث، وتم اختيارهما بشكل قصدي، وذلك لاتفاقها مع مريدات البحث واتسمتا بمعالجة اخراجية مغايرة لبنائية النص الشكسبيري، وقد اعتمد الباحثان المنهج الوصفي في تحليل عينة

مجلة الأكاديمي-العدد 101-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

البحث، واتخذا من المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري أداة في تحليل العينة بوصفها معايير اشتغاليه تسهم في تحليل العينة.

**تحليل العينة:**

**عرض مسرحية ماكبث**

تاليف: ويليم شكسبير

اعداد وإخراج: صلاح الصقب

تمثيل: (صاحب نعمة، عواطف نعيم، حمزة عباس، باسل شبيب)

تعد مسرحية ماكبث للكاتب وليم شكسبير من المسرحيات العالمية التي تلفت انتباه المخرجين المعاصرين المهتمين بإعادة انتاج النصوص العالمية التي تتناسب مع واقعهم وبيئتهم وأوضاعهم الاقتصادية والاجتماعية والسياسية لكون النصوص الشكسبيرية منفتحة المعنى والتأويل وتناسب قضايا الإنسانية التي طالما تتكرر بمختلف الازمان، فالمخرج المسرحي يستطيع برؤيتهُ الاخراجية المعاصرة إعادة انتاج نص مغاير عن النص الأصلي بفكرتهُ ورؤيته ومعالجتهُ الاخراجية الخاصة، فهنا يظهر الاشتغال الجمالي للمخرج المسرحي وطريقة قراءتهُ للنصوص العالمية وتقديمها للجمهور بطريقة معاصرة للمتفرج، حيث نشاهد هنا (صلاح القصب) بأسلوبهُ ورؤيتهُ ومعالجتهُ الاخراجية لنصوص (شكسبير) إذ قدم (القصب) شخصية (ماكبث) برؤيا خاصة بهِ وبما تنسج مع متطلبات العصر الحالي أذ خرج في هذا العرض عن كل ما هو تقليدي ومألوف في العرض المسرحي، واثار الجدل في طرحه أسئلة العصر وجعل من المتفرج دائم التفكير ويحاول البحث عن إجابات، اذ قدم العرض في فضاء مفتوح (باحة قسم الفنون المسرحية الامامية)، إذ استخدم الشجرة والسيارة والدراجات النارية ومجموعة من البراميل وعربة القمامة لتكون سينوغرافيا وديكور للعرض المسرحي، فالسيارة تمثل عند القصب عرش الملك الذي يسعى الى المحافظة عليهِ وسفك الدماء لأجله، والدراجات النارية التي تدور حول ماكبث والليدي ماكبث هي بمثابة الخطر المحيط بهم وبعرشهم، فصور لنا (صلاح القصب) طمع الانسان وحب الاستحواذ على السلطة وسفك الدماء وقتل الأبرياء، كما نشاهد تحريض (الليدي ماكبث) لزوجها (ماكبث) على القتل بدافع الاستحواذ والسيطرة على العرش، إذ نرى بقعة الدم تلاحق (الليدي ماكبث) مع تكرار محاولة ازالتها وتنظيفها ولكن دون جدوى، لان هذهِ البقعة تمثل الروح الشريرة التي تدفع الانسان الى ارتكاب الأخطاء بحق البشرية، كما استطاع (صلاح القصب) بمخيلتهِ الاخراجية ان يجعل المكان وهو الفضاء المفتوح ناطقا بإشارات ودلالات ومعاني تخاطب مخيلة المتلقي ليعيد قراءة النص الشكسبيري ضمن معطيات واشتراطات الواقع المعاش، كما تدفع تلك العلامات باتجاه تحفزهم على التفكير بنوازعهم الداخلية والجانب المظلم في النفس البشرية، فالعرض المسرحي مثلما لهُ رسالة فنية دالة أيضاً لهُ رسالة فكرية اجتماعية تخاطب المجتمع وتسعى الى إيجاد حلول تحاكي الواقع، كما قام (القصب) بإنتاج سينوغلرافيا تتواءم مع حاور الخطاب الجمال بدأ من محول المدون النصي ومرورا بمحور تطويع الفضاء المفتوح ومحور واقع المتلقي لذا سعى الى تغيير سينوغرافيا المكان الشكسبيري وتطويعهُ خدمةً للعرض المسرحي المعاصر كما خرج عن اطار مسرح العلبة وقدم (ماكبث) في فضاء مفتوح وكسر الحاجز بين الجمهور والممثل وخلق جسور تواصل مع المتفرج، حيث يؤكد القصب على الصورة وهيكليتها، وتأثيرها على

ذاكرة المتلقي لان الصورة هي التي تبقى عالقة في ذاكرة المتلقي، إذ تحفز الصورة خيال المتفرج وتثير السؤال، وكذلك نرى تركيز القصب على الحوارات الفردية لماكبث والليدي ماكبث، فالأحداث تتمحور حول طموح (ماكبث) وتشجيع (الليدي ماكبث) لهُ إذ تحثهُ على ارتكاب الجريمة والاثم، فهذا الاثم ظل يلاحقها هي ايضاً متمثلا ببقعة الدم التي التصقت بثوبها بعد مقتل (بانكو) على يد زوجها ماكبث، اذ ظل شبح (بانكو) يلاحق ماكبث، حيث نرى ماكبث في احد الحوارات يصرخ في الليدي ماكبث، ويقول: "الدم يطلب الدم" (Shakespeare, 1992, p. 103)، فتحاول الليدي ماكبث بكل الطرق إزالة اثار بقعة الدم لكن دون جدوى، وفي المشهد الأخير نرى ماكبث مستسلماً للأخطاء هِ الشنيعة ويتوقع نهايتهُ حيث يقول: "حسبي من العمر ما رأيت فطريق حياتي يهبط الى الكهف كاصفرار أوراق الشجر اني أتوقع اللعنات "، اذن تعددية الدلالة التعبيرية في النص جعلت المتفرج في حيرة من امرهِ حيث يسعى الى فك شفرات هذهِ الدلالات فالقصب هنا غادر نص شكسبير بكل تصوراته وزمانه ومعماريته لكي ينشئ لنفسهُ معمارية خاصة بهِ وشخصية ماكبث خاصة بهِ وحسب رؤيتهِ الاخراجية، فالصراعات والطموح غير المشروع يؤدي بصاحبهُ الى الهلاك، لذا وظف المخرج السينوغرافيا في تحقيق انعكاس الدوافع الوحشية لماكبث والليدي ماكبث التي انتجت القتل وبحور من الدماء عبر توظيف الفضاء المفتوح والسيارات والدراجات وقاطعة الورق، وعززت الرؤية الاخراجية في تعميم حالة الجريمة في فضاء العرض، وذلك عبر الفضاء السينوغرافي الذي تمثل بأسباب هذا العنف العالمي من خلال توظيف براميل النفط وجاعلا منها المعادل الجمالي للسلطة كسبب عصري يحاكي المتلقي ضمن اتون واقعه المعاش.

**عرض مسرحية حصان الدم**

اعداد وإخراج: جبار جودي

تمثيل: رياض شهيد، حيدر منعثر، محمد هاشم، زياد الهلالي، اياد الطائي، طه المشهداني، الاء نجم.

تم تقديم العرض سنة (2007) على قاعة المسرح الوطني.

انطلقت المعالجة الاخراجية لعرض مسرحية حصان الدم من اعداد نصب يتناص مع نصوص شكسبير وهي ماكبث والملك لير وهاملت وعطيل، إذ نرى تصور المخرج ورؤيتهُ الاخراجية ومعالجتهُ لنصوص شكسبير العالمية انتجت لنا هجين شكسبيري تمثل في مسرحية حصان الدم وكانت من اعداد نفي المخرج (جبار جودي)، تدور ثيمة العرض حول الغدر والصراع على السلطة والطمع واراقة الدماء والصراع داخل النفس البشرية بجانبها المظلم، حيث قام المخرج بمعالجتهُ الاخراجية المعاصرة ببلورة النص وإعادة انتاجه بشكل جديد يمثل الواقع العراقي المعاش، وهيمنة السينوغرافيا على العرض المسرحي من خلال ابراز المعاني الدفينة للنص وذلك عن طريق الفضاء السينوغرافي وجسد الممثل والتعامل مع الإضاءة، فالسينوغرافيا هنا تخلق صورة جمالية للعرض المسرحي تناسب عظمة هذهِ النصوص الشكسبيرية العالمية المعدة بطريقة معاصرة بطريقة معاصرة، فالعرض يحمل كثير من الرسائل الفنية والاجتماعية، فيحمل من الناحية الفنية والجمالية اخضاع المدون الشكسبيري للواقع المعاش للمتلقي، وشكلت قراءاتهُ للنصوص الشكسبيرية بطريقة مغايرة وبما تنسجم مع واقع الان، وهنا يبرز الاشتغال الجمالي للمخرج في ابراز خفايا النصوص

وشخصيات شكسبير والارتكاز على احداث القتل والدم ومشاهد العنف الإنساني التي تتجاور مع الواقع المعاش، متكأً على الجانب السوداوي لبنية المجتمع العراقي وصيغ الدمار والانفجارات والاقتتال ال>ي لحق بالمجتمع فهي فتخاطب الجانب الوحشي الشرير من شخصياتهم ونواياهم الخفية الغير معلنه تلك التي ادت الى بحور من الدماء والاقتتال في ما بينهم من اجل الاستحواذ على السلطة مثلما فعل ماكبث والليدي ماكبث كما جاءت دلالة شخصية الليدي ماكبث مماثلة للايادي الخفية التي تقف وراء التحركات اللمة التي تحرك الاحداث الرئيسة في المجتمع فهذهِ الايادي تحفزهم وتحثهم على القتل والطمع والوحشية وتدمير أبناء شعبهم من اجل الحفاظ على مصالحهم الخاصة مثلما فعلت الليدي ماكبث وتحفيزها لماكبث وحثهُ على القتل والوحشية والجشع، فالمخرج يحاول إيصال رسالة الى العالم بأسرهُ بالسيطرة على النوازع الداخلية الشريرة في النفس البشرية والتوقف عن إراقة الدماء بغير وجه انساني لمجرد ان البعض لديهم حب الذات والطمع في السلطة والمال ولا يوجد لديهم مانع بإزالة أي شخص يقف في وجههم من اجل مفهوم السلطوية، فهنا نرى ماكبث يحاسب نفسهُ ويحاول ان يرى افعالهُ حيث يقول: لو أن الأعمال الشريرة إذا تمت و ولت، دون أن تترك عواقبها الوخيمة في هذه الدنيا لكان الإسراع في تنفيذها هو الخير كل الخير، ولكن الدماء تخلف دماء، وإزهاق الأرواح إنما هو من تلك الجرائم التي لها عواقبها في هذه الدنيا، فمن سفك دم غيره، فقد أهدر دمه للأقدار وحوادث الأيام، إذ يعرض دمه للسفك، من دس سما في كأس غيره، قضى العدل عليه أن يتجرع من نفس كأس السم هو الآخر. فنرى ان ماكبث قام بقتل كل من يعتقد انهُ سوف يقف في طريقهُ حتى صديقهُ (بانكو) لم يسلم من شر ماكبث وتعطشهُ للدماء ولم يتمكن احد من الهروب من بطش ماكبث سوى (مكدوف) وهو احد رموز المعارضة لماكبث، حيث نرى لينوكس يعبر عن حال بلادهُ التي انتهت على يد ماكبث حيث يقول: إيه يا بلادي الحبيبة، ما عاد للحر فيك مقام، لقد أصبحت قبرا لأهلها، لايسمع فيها غير صوت الأنين والنحيب، واليتامى والثكلى وهم يستصرخون السماء أن تنقذهم مما هم فيه، أو ستنزلونها اللعنات على (ماكبث) الظالم، الذي انفض الشعب من حوله، وأحاط نفسه، بقتلة، ومجرمين يرتدون زيفا ملابس الجند الشريفة، ومن آن لآخر يثور عليه البعض، ولكنه يفلح في قمعهم، كالوحش المفترس المتعطش للدماء، وفي النهاية يقتل (ماكبث) على يد مكدف من أجل بلاده، لتبدأ مرحلة جديدة من تاريخ بلاده في الطريق نحو استتباب الأمن والحرية وزوال الظلم.

عكس المخرج (جبار جودي) دموية ماكبث وحبه للسلطة على الواقع العراقي واحداث ما بعد 2003 فقد بلورت احداث ماكبث وتسقيطها على الواقع العراقي فضلا عن ذلك ساق المخرج الحدث الدموي على امتداد الحقب التاريخية من غير التقيد بفترة زمنية او مكانية معينة، فنرى جبار جودي برؤيتهُ الاخراجية المعاصرة يستخدم الملابس المعاصرة، بدلات سوداء يرتديها الحاكم واتباعهُ ومعارضيهِ، والليدي ماكبث ترتدي ملابس معاصرة إذ خيما اللون الأسود على طابع المسرحية، وتتوارى الاحداث إذ نرى (مكدوف) يستخدم السيف وماكبث للمسدس ليكون هذا المزج بين التاريخ، والمعاصر لكي يثير ابهار المتلقي ويحفز ذهنهُ بأن نفس الاحداث تجري في أي زمان واي مكان، وكذلك استخدام الإضاءة بطريقة توحي للمتفرج بأن هناك جانبين للشخصية وهو الخير والشر، وكذلك استخدام اللون الأحمر في مشهد الليدي ماكبث لكي يسلط الضوء على شخصية الليدي من خلال اللون الأحمر وهو لون الدم فالعرض يحتوي على رموز ودلالات عميقة والحدث

مجلة الأكاديمي-العدد 101-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الدرامي ذو مضمون هادف، اذ ارتكز فالفضاء السينوغرافي على تنميط الشخصيات واستمراريتها سينوغرافيا من خلال الصور الكبيرة التي ملأت اركان الفضاء واحاطت باستمرارية الحدث واعتمد تشكيلا حداثويا مغاير لفترة المدون النصي الشكسبيري فالفضاء السينوغرافي عزز مفهوم الرؤية الاخراجية واشتغالاتها، وخلق تقارب جمالي مع مرجعية المتلقي بما تتناسب مع الوعي الجمعي لديه من خلال حداثة الأزياء وتكنلوجيا العرض.

**النتائج:**

1. تتفق العينات في المعالجة الاخراجية لنصوص شكسبير في عرضي (ماكبث) و (حصان الدم) على مغايرة البيئية الشكسبيرية والافلات من هيمنة المدون النصي في تأسيس الفضاء المكاني لخطاب العرض.
2. ارتكزت الرؤية الاخراجية على الواقع المعاش للمتلقي في تأسيس النظام الجمالي للعرض جاءت في العينة (ماكبث) على الفضاء الفلسفي الذي شكل الواقع المهيمن على المتلقي وكذلك في عرض مسرحية (حصان الدم) هيمن الواقع السياسي على بناء الفضاء السينوغرافي في العرض.
3. بغية استنطاق العلامات الجمالية وظف المخرجون الفضاء السينوغرافي المعاصر كقرين جمالي للنص الشكسبيري وجاءت في عرض مسرحية (ماكبث) بالفضاء المفتوح وفي عرض مسرحية (حصان الدم) على الفضاء التكنلوجي.
4. حافظت الية الاشتغال الجمالي على المركزيات المحورية في فضاء المدون النصي الشكسبيري والمتمثلة بالعنف والدم والجريمة وشكلت منطلقا ابداعيا لدى المخرجون في تأسيس دلالات الفضاء السينوغرافي.
5. وظفت المعالجات الاخراجية التكنلوجيا والتقنيات الحديثة في بنائية الفضاء السينوغرافي بغية انتاج المعنى بصيغة جمالية عصرية، وكشف العينات عن توظيف السيارات والماتورات وألات القطع في عرض مسرحية (ماكبث) والداتا شو وكاميرا التصوير الاني واللوحات وآليات الصوت (النك مايك) في عرض مسرحية (حصان الدم).

**References:**

1. Abdel-Azim, S. H. (2018). *Shakespearean Discourse and Its Manifestations in The Iraqi Theatrical Text.* Babylon: Issue 9, 2018, published research.Babylon University Journal for the Humanities,.
2. al-Asadi, S.-D. (2014). *The Mark in Theater.* The Civilized Dialogue, No. 448, (2014/6/19).
3. Ali, A. (2020). *Salah Al-Qasab's Photo Theater and The Iraqi Avant-Garde Experience.* Al-Arab Magazine, 2020/5/7.
4. Al-Qasab, S. (2003). *The Image Theater between Theory and Practice.* Baghdad: Department of Culture and Arts.
5. Al-Razi, M.-Q. (1982). *Mukhtar ALs-Sahah.* Kuwait: Dar al-Risala.
6. Al-Saadi, M. (2020). *Performance Signs and Their Visual Implications.* Al-Muthaqaf Newspaper, Issue 5176, (2020/11/6).
7. Al-Tikmah-ji , H. (2000). *Director's Messages in The Formulation of The Theatrical Presentation to Enhance The Response of The Spectator.* Baghdad: doctoral thesis, unpublished, Baghdad, (Baghdad University, College of Fine Arts).
8. Al-Youssef, A. (1994). *Theatrical Space.* Damascus: Dar Mashreq.
9. Ayyash, M. (2008). *Signature and Text Science.* Morocco: Arab Cultural Center, , 1st Edition.
10. Eid, K. (1998). *Scenography of Theater through the Ages.* Cairo: Dar Al-Thaqafa for Publishing.
11. Farhan, O. (2020). *Open Theater Performance Space.* Baghdad: Al-Fateh office.
12. Ilam, C. (1992). *The Semiology of Theater and Drama.* (R. Karam, Trans.) Beirut: The Arab Cultural Center.
13. Mahdi, A. (2007). *Laws of the Visual Language.* Baghdad: Al-Zaman Newspaper, No. 2638, (2007/3/8).
14. Mortad, A.-J. (2005). *A Semiotic and Semantic Study of Novel and Heritage.* Algeria: Thalat Publications.
15. Sami, A.-H. (1995). *Dealing With The Dramatic Plot in The Radio.* Baghdad: The Academy Magazine, Issue No. 10.
16. Samim, H. (2012). *The Selective Director in the Iraqi Theater.* Al-Hiwar Al-Civilized, Issue 3744, (2012/5/31).

17. Shakespeare, W. (1992). *Introducing Shakespeare.* Egypt: Dar Al Ma'arif.
18. Sheldon, C. (1963). *History of Theater in Three Thousand Years.* (D. Khashaba, Trans.) Egypt: Ministry of Culture and National Guidance.
19. Widouz, A. (2007). *What is Scenography.* (A. N. Jaber, Trans.) Baghdad: Al-Mamoun House for Translation and Publishing.

ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229 مجلة الأكاديمي-العدد 101-السنة 2021

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts101/69-84

# Processes directing the scenographic space in the Iraqi theatrical show Shakespeare texts as a model

**Farhan Imran Musa**[1]
**Sama Mohi Attia Mohamed**[2]

**Al-Academy Journal ……..…… Issue 101 - year 2021**
**Date of receipt: 25/5/2021…....Date of acceptance: 22/6/2021…....Date of publication: 15/9/2021**

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

**Abstract:**

The operative system of theatrical performance depends on the construction of the scenographic space, as it constitutes the most aesthetic effect of the recipient, and the body of the theatrical discourse that contains the signs of the show, and it comes as an embodiment of the directing vision of the show director, so most of the world directors resorted to attention to the output treatment to establish the scenographic space, and thus it possesses a contrast in The embodiment of the directing vision according to the stylistic and hermeneutical dimension of the director, so the two researchers found the importance of studying the topic, and the study came under the title (Directing Treatments of the Scenographic Space in the Iraqi Theatrical Show - Shakespeare Texts as a Model) , so the research included the introduction and it included the research problem and it answers the following question: How did the director treat Theatrical scenography in Shakespearean texts?, And the importance of the research and the goal of the research that aims to reveal the stylistic aesthetics in the making of the scenographic space of the Shakespearean text externally, as well as included the boundaries of research and defining terms, and then the research contained two topics, the first topic came under the title of the semantic employment of scenography in the theatrical presentation As for the second topic, titled Aesthetic Work of Scenography in Theatrical Experiments International, and then the research procedures and sample analysis, and the sample was from two theatrical performances, namely (Macbeth) written by William Shakespeare and directed by Salah the Reed and the second (The Blood Horse) prepared and directed by Jabbar Judy, which is prepared on several Shakespeare plays, and the results of the research came, the most prominent of

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

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

مجلة الأكاديمي-العدد 101-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

which are: The directing vision was based on the lived reality For the recipient in establishing the aesthetic system of the presentation came in the sample (Macbeth) on the philosophical space that formed the dominant reality over the recipient, as well as in the performance of the play (Blood Horse) that political reality dominated the construction of the scenographic space in the show, and the research concluded with a list of sources.

**Keywords: Processing, directing, scenography, theatrical, Shakespeare**

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts101/85-98

# البنية التشكيلية في المقدمة الغزلية للشعر الجاهلي "معلقة طرفة بن العبد أنموذجاً"

زينب خليل حسين[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 101-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2021/5/29 , تاريخ قبول النشر 2021/6/16 , تاريخ النشر 2021/9/15

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

**ملخص البحث:**

يتناول البحث المقدمة الغزلية في معلقة طرفة بن العبد بوصفها نسقا تشكيليا يتسم بالمرونة وثراء المخيلة التي حققت معالجة تشكيلية وبناء فريدا داخل أنساق اللغة التركيبية والدلالية. وقد تناولت الابيات الشعرية المتمثلة بالمقدمة الغزلية بوصفها فرضية تشكيلية، مستندة في هدفها على إطار منهجي توزع على المشكلة التي تلخصت بالسؤال الاتي: هل بالإمكان النظر الى النسق الشعري داخل القصيدة الجاهلية /معلقة طرفة أنموذجاً، في ابعاده التشكيلية والتعرف على المعالجة الأسلوبية التي تحقق فضاء التشكيل داخل النص الشعري. وقد توزع البحث على تمهيد ومبحثين. أولهما تناول البنية التشكيلية وعناصرها الفنية، وثانيهما تناول حياة الشاعر وفنه الأدبي الإبداعي. كما تناول تحليل النص الشعري واكتشاف المعالجة التشكيلية فيه. وانتهت الإجراءات بأبرز النتائج ومنها:

امتازت القصيدة بالثراء البصري الذي يتيحه تنوع الألفاظ وحمولتها الحسية التي تسمح لمخيلة القارئ مشاهدة الحدث وكأنه يحدث للتو.

اظهر النص الشعري لغة مرنة وغزيرة التنوع على مستويي، الالفاظ والمعاني فضلا عن النسق التشكيلي المتطور في جسد النص الشعري. بعدها رصد البحث الاستنتاجات العامة التي توصلت لها رحلة البحث العلمية، ولينتهي بفهرس المصادر وملخص البحث باللغة الانكليزية.

**الكلمات المفتاحية: بنية. تشكيلي، غزل. شعر. طرفة بن العبد.**

**مقدمة البحث:**

يسرد لنا تاريخ الأمم والشعوب، تحويل الملاحم والقصائد إلى لوحات ومنحوتات، مثلما فعلت اليونان، من التعامل الفني مع الالياذة التي تناولت حرب طروادة؛ وهو ما يعني أن للقصيدة والأدب على نحو أعم، القدرة على الإمتزاج التشكيلي وكأنه عمل فني له عناصره الجمالية التي تنقله من مرحلة النسخ والمحاكاة إلى مرحلة التعبير الإبداعي لجوهر الوجود والإنسان من حالات طبيعية قاسية او مشاعر وعواطف ضاغطة، دفعت بالشاعر للتعبير عنها بأسلوب يمتاز بالشعرية والانزياح عن المألوف مثلما فعل شاعرنا الفتى الشاب القتيل،

[1] كلية الامام الكاظم / قسم اللغة العربية. Zainabkhlil78@gmail.com .

طرفة ابن العبد، وهو يسلك مسلكا جديدا في مزج الطلل المادي بالغزل الشعوري، والآداب وصياغة اللغة بالعناصر الفنية التشكيلية، في نسق معالجة فريدة، دفعت الباحثة للغوص في بنية مقدمة المعلقة الطللية-الغزلية، لاكتشاف الدوافع والمقاصد الفنية والأدبية والجمالية التي يتيحه النص بكرم إبداعي خالص. إذ تناولت الباحثة بالتحليل المقدمة الطللية -الغزلية حصرا عن باقي معمار النص / المعلقة، لضرورات البحث وارتباطا لأهدافه الفكرية والإجرائية. توزع البحث على مبحثين: أولهما الإطار المنهجي، وثانيهما الإطار الإجرائي.

**مشكلة البحث:**

لا يمكن اتيان الشي بأحكام وجوده الا بعد إتقان نظامه وعمله، والوجود لذاته قائم على حاجته للاخر البشري والمادي، اي انه لا يكون إلا بوجود غيره، ففي الفنون والآداب مظاهر إبداعية لا تكون إلا بوجود مبدع، والمبدع لا تظهر علامات إبداعه وتميزه الا بوجود معالجة فنية يتقنها في نتاجه الإبداعي، العمل الفني المبدع هو العمل الذي يخلق انطباعا وينتج شيئا جديدا، أو يثير رأيا معينا او يعطي انطباعا جميلا ومؤثرا لجانب من جوانب الحياة. لذا لابد من الالتفات إلى مسألة مهمة ان العمل الفني ينقسم على نوعين: عمل الابداعي الفني الذي ينحاز بجدته من حيث المحتوى والمعالجة، والعمل الفني غير المقبول (غير المتوازن) فهو لا يحتوي على غاية ولا يؤدي الى توضيح طبيعته، أو الأفكار التي اعتمدها الفنان في صياغتِه، ويفتقد لأي لمسة جمالية خاصة به، ان موضوع التفضيل الجمالي لمتابعي العمل الفني، يؤكد تلك التفاصيل الدقيقة في المنتوج الفني.

ولهذا نجد الربط بين عناصر العمل الفنيّ، يحقق تناغما داخليا وتفاعلا لدى المتلقي على نحو مباشر، ومن بين تلك المعالجات التي تتنوع بتنوع الفنون والآداب، المعالجة التشكيلية للفنون على نحو عام، والآداب على نحو الخصوص، إذ اننا يمكن أن نعرف مقدرة كاتب ما ؛ بقدرته على الإتيان والمعالجة التشكيلية في فضاء الأدب اللغوي، وهو ما يعد مزاوجة بين الفنون المكانية / التشكيل، والآداب التي نصفها مكاني/ سطح الكتاب ونصفها الآخر زماني / المعاني في باطن سطح اللغة المرئي، والذي اجده ضروريا يتناوله البحث الآتي وعلى نحو سؤال يظهر على النحو الآتي: ما هي البنية الشكلية للمقدمة الغزلية في الشعر الجاهلي ( معلقة طرفة ابن العبد أنموذجا)؟

**أهمية البحث: تتحدد بالآتي:**

1. أهميته في الربط بين الفنون والآداب على مسافة المعالجة التشكيلية لمتن الخطاب الشعري.
2. النظر إلى النص الشعري الجاهلي بوصفه متنا تشكيليا تتوافر فيه بنية الشكل البصري في متن النص الشعري الجاهلي.

**حدود البحث: تتحدد بالآتي:** الحد الزماني: العصر الجاهلي الحد المكاني: جزيرة البحرين

الحد الموضوعي: دراسة البعد التشكيلي من حيث بنيته وفي النص الشعري الجاهلي/ المقدمة الغزلية لمعلقة طرفة ابن العبد الغزلية أنموذج.

**تحديد المصطلحات** البنية لغة: مصدر بنى يبني بناء. ويستعمل في معان تدور حول التأسيس والتنمية وقد ورد جذر الكلمة عند ابن فارس في مادة بنى "الباء والنون كلمة واحدة وهو الشيء يتولد عن الشيء كأبن الإنسان وغيره واصل بنائه بنو والنسبة ليه بنوي" (Ibn Faris, 1979, p. 303)

كما وردت في مختار الصحاح للرازي بتوسيع المعنى "بنى بيتا وبنى على أهله يبني زفها بناء فيهما والعامة تقول: بنى بأهله وهو خطأ. قلت: وهو رحمه الله قد قاله يا عباس في ع ر س، وكأن الأصل فيه أن الداخل بأهله كان يضرب عليها قبة ليلة دخوله بها فقيل لكل داخل باهله: بانٍ وابتنى دارا وبنى بمعنى. والبنيان: الحائط. والبنية على فعيلة: الكعبة' والبنى بالضم مقصور البناء"(al-Razi, 2008, p. 42)

**البنية اصطلاحا:** بأنه "كل مكون من ظواهر متماسكة يتوقف كل منها على ما عداه، ولا يمكنه ان يكون ما هو الا بفضل علاقته بما هي نسق من يقول عالم النفس جان بياجيه " ان البنية هي نسق من التحولات له قوانينه الخاصة في مقابل الخصائص المميزة للعناصر "(وتشتمل البنية على ثلاثة خصائص تتمثل بالاتي: الشمول، التحول، التحكم الذاتي" (fadal, 1978, p. 188).

وترى (أديت كير زويل) ان البنية " نسق من العلاقات الباطنية والمدركة يتصف بالوحدة الداخلية الذاتي"(Zoll, 1985, p. 291).

**التعريف الاجرائي للبنية:** مكون موضوعي يجمع العناصر المتناقضة والمتناغمة في وحدة الشكل الكلية.

**ثانيا: التشكيلية:** التشكيل لغة: من فعل(شكل) التشكيل لغة: اصلة من (شكل الشَّكْلُ، بالفتح: الشِّبْه والمِثْل، والجمع أَشكالٌ وشُكُول؛ وأَنشد أَبو عبيد:

فلا تَطلُبَا لي أَيِّماً، إِن طَلَبْتُما، فإِن الأَيَامَى لَسْنَ لي بشُكُولِ

وقد تَشَاكَلَ الشيئيان وشَاكَلَ كُلُّ واحد منهما صاحبَه. أَبوعمرو: في فلان شَبَهٌ من أَبيه وشَكْلٌ وأَشْكَلَةٌ وشُكْلَةٌ وشَاكِلٍ وشَاكَلَة. (Ibn Manzur, B.t, p. 34)

**التشكيل اصطلاحا:** عرفه اصطلاحا كلايف ( klife ) بأنه " الشكل الدال ويعني به الفنون البصرية، تلك التجميعات والتظافرات من الخطوط والالوان التي من شأنها ان تثير المشاهد"(Al-Saffar, 2010, p. 56)

والصورة او بنية الشكل لدى الفلاسفة تقابل المادة، وهى ما يتميز به الشيء، فإذا كان محاكاة للشيء كانت صورة خارجية لمظهر الشيء وإذا كانت صورته ذهنية نجد الشكل الفني مغايرا لما هو موجود في الواقع" (saliba, 1971, p. 741).

ان الفن لدى البنائيين ليس محاكاة للواقع وليس نسخاً أو تقليدا انما هو عملية ضبط المجموعات البنائية، لا يمكن فصل معنى "التشكيل " عن معنى "المعمار"، "فثمة عنصراً معمارياً في أي عمل فني، سواء أكان موسيقياً ام ادبياً ام تصويرياً ام معمارياً (بالمعنى النوعي لهذه الكلمة) بشرط ان تتجلى فيه الخصائص البنائية او (التشكيلية) بكل قوة. ولكن "البنية" لا تكون جمالية، اللهم الا إذا استمالت الى شيء اكثر من مجرد ظاهرة مادية (فيزيائية) او رياضية، وذلك لأنه لابد لها في هذه الحالة من ان تستخدم بمساعدة القيم الانسانية" (Nasir al-Din, 2002, p. 36)، ولا يوجد عمل فني تتكامل بنيته، من دون عناصر داخلية، تجعله متحققا في صورته المادية والتعبيرية، فالعناصر وحدات بنائية وتعبيرية تكون العلاقات المرئية في النص الادبي وفق تكوين معين. فعلاقة العناصر بعضها بالبعض الأخر. وما تشتمل عليه من إيقاع. هي التي تعطي للعمل الشعري صفة الجمال" (Abu Swailem, 1987, p. 113)

**التعريف الاجرائي للتشكيلية:** البناء العضوي التكاملي للعناصر المادية التكوينية لإنتاج صورة فنية تتحقق فيها الرسالة الجمالية.

**الإطار النظري:**

**المحور الاول: البنية التشكيلية بين المفهوم والاجراء:**

يعد الفن والادب تناولا للواقع يعمل على تحليله اولا، ويعمل بعد ذلك على اعادة تركيبه مرة اخرى. وعن طريق اعادة فبناء الشيء لإبراز وظائفه التي تتم بطريقتين هما الاقتطاع والتركيب يتحقق الفعل التشكيلي، وهو فعل في نظر البنائيين ينتزع من الصدفة بواسطة الانسان ليحقق عملاً فنياً، وهذا ما يجعل الاعمال الفنية التجريدية تظل اعمال تحتل قيمة عليا في نظر البنائية على اساس أن الشكل هو أحد العناصر السبعة للفن وهي الأدوات المرئية التي يستخدمها الفنان لتأليف عمل فني. وبالإضافة إلى ذلك، إلى شكل من الأشكال، وهي" تشمل الخط، الشكل والقيمة، واللون، الملمس، والفضاء. كعنصر من عناصر الفن، يشير الشكل إلى شيء ثلاثي الأبعاد ويحيط بالحجم، الطول والعرض والارتفاع، مقابل الشكل ثنائي الأبعاد أو المسطح. الشكل هو شكل ثلاثي الأبعاد، ومثل الأشكال، يمكن أن يكون هندسيًا أو عضويًا. ولقد تناول (كانط) الشكل هو بوصفه الأثر الفني. كما أن للأثر الفني وحدة داخلية، وهي تؤلف كلا واحدا، وهذه الخاصية تميزها عن كل شيء آخر. وتحقق الاحساس الجمالي"(Lefavre, 1954, p. 173)

ونجد (جون ديوي) يبين لنا بان "الصورة بوصفها شكلا فنيا، يشير الى طريقة معينة في النظر إلى الأشياء والإحساس بها، وتقديم المادة المختارة، بحيث تكون على استعداد تام لأن تصبح بطريقة فعالة ناجعة عنصراً لبناء خبرة جديدة" (Dewey, 1963, p. 182).

فالأشكال الهندسية هي أشكال رياضية ودقيقة ويمكن تسميتها، كما هو الحال في الأشكال الهندسية الأساسية: الكرة والمكعب والهرم والمخروط والأسطوانة. تصبح الدائرة كرة في ثلاثة أبعاد، والمربع يصبح مكعبًا، والمثلث يصبح هرمًا أو مخروطًا. وغالبًا ما توجد الأشكال الهندسية في الهندسة المعمارية والبيئة المبنية، على الرغم من أنه يمكنك أيضًا العثور عليها في مجالات الكواكب والفقاعات، وفي النمط البلوري لرقائق الثلج، على سبيل المثال. أشكال العضوية هي تلك التي تتدفق بحرية، ومتعرجة، ومتعرجة، وليست متماثلة أو يمكن قياسها أو تسميتها بسهولة. غالبًا ما تحدث في الطبيعة، كما هو الحال في أشكال الزهور والفروع والأوراق والبرك والسحب والحيوانات والشكل البشري وما إلى ذلك، ولكن يمكن العثور عليها أيضًا في المباني الجريئة والخيالية للمهندس الإسباني أنتوني غاودي حتى عام 1926 وكذلك في العديد من المنحوتات. وإذا كانت الصورة انما تشير إلى طريقة معينة في النظر إلى الأشياء والإحساس بها، ولهذا ما يمكن تعرفه في النص الادبي هو القدرة على الاتيان بالتنظيم بوصفه شكلا جديدا مغايرا للأصل في الواقع، تتخذ نسقا جديدا من التواصل والتفاعل يحقق خبرة الفن ما بين النص والقارئ، هكذا يرى (هربرت ريد) الشكل لا يتضمن معنى الانتظام أو التوازن. فنحن حين ننظر إلى الرجل الرياضي، فإننا نعني نفس ما نعنيه في شكل العمل الفني، لان هذا الجسد تميز بالانتظام المتوازن بين اجزاءه!" (Reed, 1996, p. 20)، ولهذا يمكن النظر الى النص الشعري بوصفه تنظيما لغويا مغايرا لانساق الكلام والقول المألوف، لأنه يلج مع القارئ الى عالم الصورة الشعرية التي يمكن وصفها بمثل ما بينه لنا (جيروم ستولنيتز) أربعة معاني لمفهوم الشكل الفني او الادبي للنص، تظهر على النحو الاتي:

1. ان العناصر المادية تحقق الارتباط الوحدة التكوينية، فالكلمات مثلا او الأنغام او الالوان تمثل الوسيط الاجرائي لإنتاج. الشكل لفظ يدل على الطريقة التي تتخذ بها هذه العناصر موضعها في العمل كلّ بالنسبة إلى الآخر.
2. ينطوي الشكل على نسق داخلي للدلالة التعبير الفني، فالعبير لا يؤدى فقط إلى زيادة الدلالة الفكرية للعمل، بل إنه يضفي على العمل وحدة أيضا.
3. يستخدم لفظ الشكل للدلالة على نمط محدد من التنظيم، يعرف بانه بأنه مألوف وتقليدي.
4. تمثل. لأننا لا نستطيع أن نقرر إن كان الشكل جيداً أو رديئاً إلا إذا كنا نعرف ما هو الشكل؟" اي لدينا القدرة على معرفة لماذا هذا الشكل مميز فنيا ويحقق اثارة التلقي" (Stolnitz, 1980, p. 340).

ان موضوع الجمال من حيث كينونته الاجتماعية وتجلياته الجمالية؛ يمكن ان يحقق للنص الشعري قيمة إنسانية، عاشت واهتمت بها المجتمعات عبر العصور، محققة هوية شعرية ميزت وجودها " برموز متعارف عليها اجتماعيا، في وسط ما. فالجسد الأنثوي في الثقافة العربية قبل الإسلام كان حاملا ووسيلة لإظهار المهارات اللغوية والإبداعية والتوظيف البلاغي للشاعر على أفضل ما يكون. (Al-Ghadami, 1998, p. 70)

**المحور الثاني: المقدمة الغزلية في شعر طرفة ابن العبد**

طرفة بن العبد من شعراء الطبقة الأولى في العصر الجاهلي، وهو أحد شعراء المعلقات العشر، ولد في عام 543م تقريبًا في منطقة البحرين، يرجع نسبه إلى بني قيس بن ثعلبة وهي من بكر بن وائل، فهو" عُبيد بن العبد بن سفيان بن سعد بن مالك" (Siam, 1980, p. 134) وطرفة بالتحريك في الأصل واحدة الطرفاء وهو الاثل. اي المال القديم الموروث" (Nasir al-Din, 2002, p. 3)

ولدَ لوالدين شريفين وكان جدُّه ووالده وخاله المتلمس وعمَّاه المرقشان كلُّهم شعراء، فكان لهذا الوسط دور كبير في نبوغه وتحقيق شاعريته الطافحة، ماتَ أبوه وهو صغير فرعاه أعمامه لكنَّهم ظلموه فهرب منهم ولجأ إلى حياة اللهو واللعب والإسراف والسكر متنقِّلًا في طول البلاد وعرضها. بلغَ أقصى جزيرة العرب، ثمَّ عاد وعمل في رعاية الإبل لأخيه لكنَّه لم يلبث أن ارتدَّ إلى حياة اللهو والمجون إلى أن بلغَ قصر الملك عمرو بن هند وأصبح من ندمائه، ولمَّا بلغَ الملك عمرو بن هند أن طرفة قد هجاه بأبيات قالها. فأرسله بكتاب إلى واليه على البحرين يأمره فيه بقتل طرفة، فقتله وهو لم يبلغ الثلاثين من عمره عام 569م تقريبًا" (Siam, 1980, p. 140)، تاركًا خلفه معلقة طرفة بن العبد التي ما تزال شاهدةً على نبوغه بالرغم من مرور مئات السنين عليه ترك طرفة بن العبد ديوانَ شعرٍ تعدُّ معلقته أشهر ما وردَ فيه، وقد وردَ أنَّه كتبها نتيجةً لسوء المعاملة التي لقيها من ابن عمِّه وبسبب الأذى والظلم والاضطهاد الذي مارسه عليه أقرب الناس إليه من قومه، فكانت معلقة طرفة بن العبد ردَّة فعلٍ على كل ما لقيه منهم، وتقسم المعلقة إلى أقسام ثلاثة: القسم الغزلي، القسم الوصفي، القسم الإخباري، وقد جعلَ بعض الأدباء لكتابتها أكثر من سبب، فكان وصف الناقة بسبب حياة التشرّد الطويلة التي عاشها، وأمَّا وصف العبث فقد نظمه قبل حياة التشرد تلك، وأمَّا عتاب ابن عمه وأقربائه فغالبًا كان بعد الخلاف الذي وقع بينه وبين أخيه معبد.

عدَّ كثير من النقَّاد معلقة طرفة بن العبد أهمَّ المعلقات وأشهرها، وفضّلوها على بقيَّة الشعر الجاهلي لما فيها من مشاعر إنسانية وأفكار عاصفة متضاربة وآراء في الحياة مختلفة مثل الموت والحياة، ولما فيها من جمال في الوصف وبراعة في التشبيهات، وفيها شروح لأحوال نفسه الشابة وقلبه المتوثب، وربما كان الشعر الإنساني أكثر ظهورًا عنده بسب انتمائه إلى إقليم البحرين، وهو أكثر إقليم متحضر في تلك المرحلة، وتعدُّ معلقة طرفة بن العبد ذات قيمة تاريخية عالية قلَّ نظيرها في الشعر العربي لما فيها من معلومات كثيرة أحاطت بجانب كبير من أخلاق العرب وبما كانت عليه بعض القبائل العربية من صناعة وملاحة وما إلى هنالك من أخبار" (Nasir al-Din, 2002, p. 7)

لا بُدَّ عند الحديث عن معلقة طرفة بن العبد من المرور على بعض الأبيات من القصيدة للاطلاع على ما وردَ فيها من شاعرية عالية وسحر بلاغي منقطع النظير، حيثُ بدأ الشاعر قصيدته بالتغني بأطلال ديار المحبوبة والتي سمَّاها خولة في بداية قصيدته، فكانت بدايتها وحدها كافية لإظهار براعة الشاعر وعواطفه المتأججة، وفيما يأتي بعض من أبيات القصيدة: أبيات مطلع القصيدة التي يتغنى فيها الشاعر بالأطلال

لخولة اطلال ببرقة ثهمد تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد

وقوفا بها صحبي علي مطلهم يقولون لا تهلك أسى والجد

لقد حافظ الشاعر الجاهلي على شكل القصيدة العربية بتنوع لوحاتها وبنائها وشكلها. ونجد أن مصطلح الشكل يشير الى اشياء مختلفة في الفن.

فالشكل هو أحد العناصر السبعة للفن ويشير ضمنيًا إلى كائن ثلاثي الأبعاد في الفضاء. وتحليل رسمي من عمل فني يصف كيف أن عناصر ومبادئ العمل الفني معا مستقلة عن معناها ومشاعر أو أفكار قد تثير في المشاهد. أخيرًا، يستخدم الشكل أيضًا لوصف الطبيعة المادية للعمل الفني، كما هو الحال في النحت المعدني واللوحة الزيتية وما إلى ذلك. اما شكل القصيدة العربية فهو ذلك النظم والبناء الفريد الذي وجدت عليه وعرفت به وهو ذلك التقسيم البصري والمكاني للبيت الشعري الذي يتألف من صدر وعجز، وبمجموع الابيات وما فيها من ترابط معنوي تتشكل القصيدة التي تتنوع لوحاتها ويربط بينها سلك غير منظور. اتقن الشاعر اخفاءه. عند استخدام كلمة الشكل جنبًا إلى جنب مع كلمة الفن كما هو الحال في شكل فني، يمكن أن تعني أيضًا وسيلة الفن المعترف به كفنون جميلة أو وسيط غير تقليدي يتم إجراؤه جيدًا وببراعة وإبداع لرفعها إلى مستوى الفنون الجميلة. لقد حظيت المقدمة أو ما يعرف بالمقطع التمهيدي على اختلاف لوحاته باهتمام الدارسين قديما وحديثا. وقد تناولوها بالشرح والتفسير في معظم القصائد التي وردت فيها معتمدين مختلف المناهج النقدية. قديما وحديثا كما نظروا إلى أهميتها ضمن الهيكل البنائي للقصيدة وأنها جزء لا يتجزأ من القصائد الطوال وان حرص الشاعر على الإتيان بها منطلق من هذه الأهمية فهي مفاتيح القصيدة الخفية. فأضحت المقدمة_ على اختلاف أنواعها-سنة متبعة ومتوارثة عند الشعراء باستثناء الشعراء الصعاليك. فلا يدخلوا ميدان السبق الا ان كانت قصائدهم مبدوءه ومستهلة بلوحة من لوحاته الفريدة. طلليه او غزلية أو خمرية تبعا للحالة النفسية للشاعر ولغرض القصيدة وباعثها. فحددوا للمقدمة وظيفة رمزية" أشبه بالشفرة الفنية التي تحمل رموز القصيدة وضعها الشاعر في مطلع قصيدته لتوحيد بجوها وتومئ

لموضوعها وتلمع لفكرتها ووظيفتها للقصيدة كوظيفة المقدمة الموسيقية للأغنية"-11 (Al-Rubaie, 1973, pp. 12)

فكانت هذه المقدمة مثل لغز يشير إلى "الطقوس او الشعائر التي تصدر عن المجتمع بروح متحدة جماعية، هي صورة لما يعانيه الشاعر من مشاعر الحزن من استذكار الحبيبة الراحلة عند الوقوف بأطلالها وهذا ما أشار اليه ابن قتيبة في تفسيره لورود الوقفة الطللية" (bin Qutaiba, 1966, p. 75)

ولا يسعنا ان نحكم ان هذه اللوحات الغزلية كانت تقليدا صرفا او انها مخاض تجربة شعورية مر بها الشاعر. وذلك مردود الى قيم المجتمع واحترام الرجل للمرأة وعدم التصريح بمشاعره لها والخوف من إعلان اسمها فذلك مدعاة الى الاقتتال او حرمانه منها وتزوجها من رجل آخر لذا بقيت اسماء الحبيبات مجهولة تختفي خلف قناع المسميات الوهمية (هند دعد. ام أوفى.. فاطمة. خولة. زينب. اسماء). وقد جسدت لوحاتهم صفات المرأة التي تتسم بالآنفة والكرامة والحياء والخفر والدلال والترف والتمتع. فضلا عن وصف بعض صفاتها الجسدية او مفاتنها وهو في هذا الجانب انما يشير إلى جوانب الحياة وديمومتها او الى مراكز الخصب والنماء في بيئته القاسية. فكان الوقوف على الأطلال هو حب الحبيبة لا حب الديار" (Al-Rubaie, 1973, p. 164)

وكان هنالك تصريح من بعض الشعراء بهذه الحقيقة والتي تبلورت عند العذريين كقول مجنون ليلى: ما احب الديار شغفن قلبي ولكن حب من سكن الديارا.

فكانت أحاديث الغزل هي الاكثر تكرارا في الشعر الجاهلي وأيا ما كان دور المرأة في القصيدة العربية سواء ورد في اللوحة الغزلية او قصائد مطولة الا ان التفسير الأقرب هو انها جسدت الحياة وخلودها ونعيمها عند الشاعر. فإن أراد الفخر بالنفس عرض له بلوحة غزلية شكلها من عناصر الطبيعة واسمها بكل ألوان الحياة الحبيبة صعبة الإرساء بعيدة المنال استطاع هو امتلاك قلبها والتأثير عليها. وان أراد المدح جهز له بمطلع غزلية يسيطر فيه على انتباه المستمع. ونراه يتنقل بين صفاتها بريشة الفنان المبدع ويرسم لنا بكلماته لوحة فنية لجمال محاسنها وكمال صفاتها المادية والمعنوية

**إجراءات البحث**

تمثلت بالمراحل الاتية:

**منهج البحث:** الوصفي التحليلي

**مجتمع البحث:** انموذج قصدي تمثل بالمقدمة الغزلية لمعلقة الشاعر (طرفة بن العبد)

**اداة البحث:** القراءة بوصفها ملاحظة مباشرة

**تحليل انموذج العينة:**

اولا: النص / المقدمة الغزلية لمعلقة طرفة بن العبد

لخولة اطْلالٌ بِبرقة ثَهْمَدِ
تلوحُ كباقِي الوَشْمِ في ظَاهرِ اليَد
وقوفا بها صحبي علي مطيهم
قولون لا تهلك أسى وتجَلد

مجلة الأكاديمي-العدد 101-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

كأن خدوجَ المالكية غدوة
خلايا سَفِين بِالنَّواصفِ مِنْ دد
عدولية أو من سفين ابْنَ يَامِنٍ
يجور بِهَا المَلَأَحُ طَوْراً ويَهْتَدِي
يَشُقُّ حَبَابَ المَاءِ حَيْزُومُهَا بها
كَما قَسمَ التُّرْبَ المُفَايل بِاليَد
وفي الحي احوى ينفض المرد شادن
مظاهر سمطي لؤلؤ وزبرجد
خذول تراعي ربربا بخميلة
تناول اطراف البربر وترتدي
وتبسم عن الى كأن منورا
تخلل حر الرمل دعص له ند
سقته إياه الشمس الا لثاته
أسف ولم تكدم عليه بأثمد
ووجه كأن الشمس ألقت رداءها عليه نقي اللون لم يتخدد

**ثانيا: التحليل** يحقق الشعراء نتاجاتهم بطريقة بنائية، لأنها - العملية الفنية والادبية - نشاط يتحدد في عملية منظمة ضمن خطوات وعمليات عقلية ولتحديد جوهر هذا النشاط البنائي يمكننا معرفة تكوين الشيء بطريقة تبرز قيامه بوظائفه، من خلال المعايير اللازمة للكشف عن قيمة النص الشعري وكيف يمكن تحليل إبداعاته بطريقة موضوعية، وعلى أساس من القيم الجمالية والأفكار والدلالات التعبيرية والرمزية، النابعة من النص الشعري ذاته، من خلال الخصائص المتميزة والفريدة في تلك النصوص، وبذلك يتحول البحث إلى عقل مفسر، وعين كاشفة، ووجدان يصل بين مشاعر المتذوقين حول المعاني الجميلة التي تستحق التقدير.

ومما يعنينا هنا هو المقطع الغزلي والتعرض له من نقد دون المطالع الأخرى فقد وجد فيه الشعراء ملاذا ومناخا خصبا لجذب الانتباه نحو الموضوع الذي ينشده. بغض النظر عما إذا كانت هذه اللوحة تجسد قصة حب حقيقية. فقلما نجد قصيدة جاهلية قيلت في النسيب لذاته بل يوجد على هيئة لوحات فنية تفتتح بها القصائد الجاهلية وتكثر في شعر الفرسان" ذلك أن النسيب نقطة تلاق المواضيع مشتقة من اخبار متنوعة جدا من ضمنها واحد هو أكثر استبدادا من سواه فجعل وجوده في مطلع القصيدة، علما ان غرض الغزل لم يصبح غرضا مستقلا قائما بذاته الا في العصر الاموي على يد شعراء الغزل العذري والصريح كما مقطع الغزل هو الأكثر ورودا في الشعر. وأيا ماكان دور المراة في القصيدة العربية سواء ورد في اللوحة الغزلية ضمن قصائد مطولة عند مختلف انواع الشعراء او كرمز شعري مثل العاذلة في شعر الفرسان الصعاليك. الا ان التفسير الاقرب للتصور ان المرأة جسدت الحياة وخلودها ونعيمها عند الشاعر فإذا أراد المدح جهز له مطلعها غزلية يناغم مشاعر المستمع. وان أراد الفخر جعل محبوبته صعبة الإرضاء وبعيدة المنال.

لقد كانت المرأة في العصر الجاهلي عنصرا مهما من العناصر الباعثة على الفروسية وعلى الأخذ بالثأر وعلى الاحتراب. وعلى العشق وإثارة كوامن النفس وكل ذلك مردود الى قيمتها في المجتمع حيث الصحراء الجرداء المترامية الأطراف وحيث الجدب والقحط فلا توجد عين ماء بل توجد عينا الحبيبة ولا تتوافر الطبيعة على الخصوبة والنماء بل توجد المعشوقة بأنواعها. فجسدت المرأة واحة غناء متوافرة على كل مظاهر الجمال والديمومة والحياة بل هي الحياة ذاتها. وان كان هنالك خوف لدى الجاهلي فإنه خوف عظيم يتجسد في خوفه عليها من الأسر والسبي ومن تعرض الآخرين لها وهي العرض وعزة النفس وهو "مهدد بتشبيب الشعراء. وغزوات الخلعاء الأقوياء (Sharara, 1988, p. 35).

فالمرأة هي الباعث على الفروسية وهي الملهم الاول للفارس وسبب تضحيته بنفسه. لذا كانت هي محور تجربته الشعرية في أغلب القصائد الجاهلية الأنموذج. وهذا يوضح خلاف ما كنا نعتقد من امتهان المجتمع الجاهلي للمرأة ولو كانت كذلك ما ذكرها في مطالعه ولا تغنى بفروسيته أمامها ولا فخر بنفسه لجذب وصلها. ولا أدمي قلبه وهو يئدها بين الثرى.

ويستند التحليل إلى معايير لقيم تتعلق بالجاذبية الجمالية للعمل الفني، وبفكرته، وبتركيبه الرمزي، ودلالاته التعبيرية بوساطة المعالجة التشكيلية في النص الشعري، مستندا على عناصر التكوين الحسي - التعبيري، من خلال تناول عناصر العمل الفني مثل التصميم والتكوين، والتقنيات، والخامات. والخطوط، والألوان، والأضواء، والظلال، والأفكار، تلك العناصر التي يمكن وصفها بصفات جمالية أو رمزية، أو عاطفية، مثل: التماسك، والتراكب، والتنوع، والانسيابية، والتضاد، والتبسيط، والتكثيف، والفرادة، والحيوية، والقوة، والتلقائية، والشاعرية، وكل ذلك استناداً إلى أن الجمال هو حالة من الترابط الخيالي للعواطف عندما تتحد مع الفكر أو الحس المرتبط بالمادي للخامات / الخشب والحبال، وتضاد / الصحراء والبحر، والانسيابية من خلال الرشاقة اللغوية التي لخصت ارتباط الوطن بالحبيبة/ خولة.

نقرأ النص ونراه لوحة تشكيلية بانوراميه تقع في عشر لوحات، تبدأ اللوحة الاولى، بيئة المكان الذي يذكر بالحبيبة خولة كلما رآه، لأنه لا يمحى، فما نراه في بنية الشكل داحل نسق اللوحة، بقايا بيوتات متناثرة في فضاء اللوحة، نراها من بعيد وكأنها وشم لا يمحى من اليد، وقد ظهر في البيت الاول الآتي:

لخولة اطْلالٌ بِبرقة ثَهْمَدِ
تلوحُ كباقِي الوَشْمِ في ظَاهرِ اليَد

ننتقل الى لوحة الاصدقاء الذي نراهم في جهة تقابل شخصية العاشق، ويظهر مفاصل بنية البيت الثاني ان اطلال البيوت في عمق اللوحة، وهم يحاولون اقناعه بالكف عن التواجد على اطلال ميتة لا تعود بالحبية، ويظهر هذا النسق التكويني للشكل في البيت / اللوحة الثانية:

وقوفا بها صحبي علي مطيهم يقولون لاتهلك أسى وتجلد

وننتقل الى فضاء تصويري جديد في لوحة ثالثة، تصور شكلا مختزلا، المراكب النساء، وكأنها اشكال وهياكل عظيمة مثلت استعارة باللغة حزن الرحيل بعد ترك الاحبة ومغادرتهم، بقوله: كأن حُدُوجَ المالكية غدوة خلايا سفين بالنواصف من دد ينتقل المشهد البصري الى لحظة استرجاعية يسردها لنا الشاعر ببنية شكلية تتسم بالاختزال وهي تصور لنا، بمشهديه قريبة جدا، كيف تحركت السفينة، فلا نرى في اللوحة غير

تجسيم صوري للسفينة وهي تحمل الحبيبة، لان (ابن يامن) صاحب السفينة الذي ينقل المسافرين بحرا، كما نجده في البيت / اللوحة الرابعة:

يَشُقُّ حَبَابَ المَاءِ حَيْزُومُهَا بها كما قسم الترب المفايل باليد يتواصل النص البصري انفتاحه، وكانه اكتمال نسق المشهد في بنية شكل تتبنى الاجزاء منفصلة، لكنها تتكامل في وحدة شكلية تحقق اكتمال الشكل البصري، فما نراه في البيت / اللوحة الخلمسة، اكمال واتمام لحركة السفينة التي وجدناها في اللوحة الرابعة، تنطلق من الشاطئ نحو البحر، هذه الحركة اكتملت بصريا، مع دخول السفينة الى عمق البحر، فما نراه من شق الماء وراء السفينة، يشبه في تكوينه الشقوق الذي يظهر في الرمل، وهو ما حققه الشاعر بدراية بلاغية متقنة:

يَشُقُّ حَبَابَ المَاءِ حَيْزُومُهَا بها
كَما قَسمَ التُّرْبَ المُفَايل بِاليَد

مع دخول السفينة الى عمق البحر وغيابها، يعود الشاعر بنا الى الايام الماضية قبل رحيل الحبيبة، يصفها وكأنها موجودة معه، يعود الشاعر الى تذكر الحبيبة وكيف تمشي بطريقة انيقة وكأنها ضبيه، او النظر الى الحبيبة بوصفها ضبيه حرة، تمشي الهوينا، وكما نراه في التصوير المشهد للبيت / اللوحة السادسة:

خذول تراعي ربربا بخميلة
تناول اطراف البربر وترتدي

ويقترب النص من الاكتمال البانورامي، في لوحة جامعة لأربعة ابيات، تصور لنا في بنية تشكيلية منضبطة العناصر التكوينية، فنرى الاسنان لؤلؤ، والوجه متورد ابيض، لم تؤثر به الشمس، لأنه وجه صاف خال من التجاعيد، ولقد ظهرت لوحة / البورترية للحبيبة، في اربع لوحات مجتمعة، تصور ابيات القصيدة السابع والثامن والتاسع والعاشر، يظهر هذا في الابيات الاتية:

خذول تراعي ربربا بخميلة
تناول أطراف البربر وترتدي
وتبسم عن الى كأن منورا
تخلل حر الرمل دعص له ند
سقته إياه الشمس الا لثاته
أسف ولم تكدم عليه بأثمد
ووجه كأن الشمس ألقت رداءها عليه نقي اللون لم يتخدد

نجد هذا تصويرا رائعا لجمال المعشوقة، وفي صورة شعرية اختزلت الم العاشق، وهو يراقب متألما رحيل الحبيبة! فيقول:

عدولية أَوْ مِنْ سفين ابْنَ يَامِنٍ يجور بها الملاح طورا ويهتدي انرى ونتلمس بوساطة الشعر، سفينة راحلة تشق عباب البحر بحيزومها، تاركة ورائها رسما لتكوين الماء يشبه حفرة الرمل خلفتها يد بعد شقها للرمل، هذه الحركة دلالة رحيل السفينة بالإحبة، لكنها ليست كسفن ((ابن يامن)) لان قطار الإبل كان يمشي حزينا متمايلا مثل السفينة في الماء، وقف متأملا رحيلهم ويدعو اصحابه ان يشاركوه الألم والحرقة على فقد الاحبة، لأنه لم يبق منهم سوى اطلال بالية، لكنها مؤلمة حين تراها، تترك في الروح الأسى، لا يغادرها ؛ كانه

الوشم في ظاهر اليد، وكأنه يقول في تصميمه البنائي للمقدمة الطللية، ان التضاد المادي والروحي في الواقع يمكن جمعهما في النسق الشعري المعلقة، فهو مزج اسمان لا علاقة لهما ببعض ( ابن يامان) مالك السفن، و( خولة ) الحبيبة، اذا نجد أنهما لا رابطة نفسية أو اجتماعية بينهما في الواقع المعاش، لكنهما يظهران بقوة ودلالة تعبيرية في النص الشعري، يتفاعل معها القارئ، لأنه يرى استعارة وتشبيها في آن معا، استعارة السفينة للرحيل، وتشبيه حركتها المتمايلة في البحر، مثل تمايل قطار القافلة من الابل التي تحمل خولة واهلها مغادرين ! وهنا نكتشف براعة الشاعر طرفة في الاختزال والتكييف التشكيلي، إذ تنقسم اللوحة الشعرية إلى مستويين أعلى وأسفل، الأعلى يمثل قافلة خولة، والاسفل سفينة (ابن يامن) يلتقيان بكف تكوينه يدل على الرجاء والانكسار لان قال (في ظاهر الكف) وهنا يأتي سؤالا، ما نوع الوشم؟ وما هو شكله؟ وهل وضعه الشاعر اعتباطا، ام بدلالة قصدية يريد تحفيز مخيلة القارئ ليكون شريكا في تشكيل نسيج للنص، فلو قلنا انه نقش عادي، لن يستقيم القصد الشعري وتوظيفه داخل النسق التكويني للنص، اذا لابد من تفكيك الوشم، الذي لن يغادر مشاعر الفراق القاسية التي تركت في الروح غربة مزمنة، لا تغادره، ولهذا ينبغي أن يكون الوشم هو خلاصة النص الطلل( المقدمة ) يكون على نحو لوحة مرسومة على ظاهر الكف، لا يمكن الانفكاك منها، وكأنها معادل موضوعي لفكرة اغتراب الشاعر وحزنه المزمن على فراق حب بيته وقد شبه ذكراها بالوشم "فالوشم تعويذة ضد الطلل. . حقا ان الوشم نقش أو قصة ولكنه _كنوع من التجريد.... لقد رأينا في الوشم محاولة الذهن ان يثبت مادة الحياة. وان يدحض فكرة الزمن وان يعطي العقل سلطة القصاص من التجربة والماضي والخطر"(Nasif, 1981, p. 159) .

إن البنية المادية للواقع المعاش وتصويره فنيا، بحر/ رمال / حبال / وشم / ظاهر اليد، مجموعة من العلامات المتضادة، تمكن الشاعر بحساسية لغوية فريدة، ان يجمعها في صورة شعرية، يمكن وصفها باللوحة التشكيلة ذات المعالجة وبجودة فنية عالية. كل هذا التجسيد الفني والشعري، هو تمثيل رمزي لمفهوم الجمال الأنثوي والجسد، والكيفية التي تتجلى بها على أرض الواقع.

لا يمكن تجاوز الذاتية لدى الشاعر بوصفها محركا اصيلا في الانتاج لفن الأصيل، بشرط رؤيتها الموضوعية للوجود التي تجمع الأسباب بالنتائج على حد سواء، بغية اكتمال دلالات البعد الجمالي - التشكيلي، الذي يتفاعل معه المتلقي أو القارئ، أنه- المبدع الشاعر - اقدر على تقديم الروح في وجودها الذاتي، لوعتها، جوى مزمن يعاني منه الشاعر؛ يظهر من خلال التصوير الذي هو أول خطوات الانتقال من الصوت اللغوي الى فنون التشكيل، و تتحول المادة اذات الابعاد الثلاثة الى سطح و يدخل الضوء و الظلال و الالوان للتعبير عن باطن النفس، وهو ما تحقق في أعلى مراتب الشعر؛ فالإنسان يعد في مثل هذه الأعمال الفنية وحدة أساسية 4للتعبير عن الإحداث والمشاعر والأفكار.

أما حركات الأجسام البشرية فتقوم بتجسيد الدوافع الإنسانية المختلفة , رغم ان الطبيعة كانت تقوم بدور ثانوي. ويأتي عامل التأكيد على مبادئ الإيقاع والانسجام والتنسيق والنظام والهدوء، وهو ما يمثل براعة الشاعر، من إيجاد معالجة تشكيلية للنسق اللغوي، والصعود به إلى مراتب جمالية عالية من خلال ربط التضاد المادي داخل الصورة الشعرية بوصفها لوحة تشكيلية لها القدرة على تجاوز الزمان المحدود والدخول في عالم الخلود الذي تصنعه الكلمة الطيبة وجودة التكوين، وإيجاد `الفريدة.

ان القدرة التكوينية للنص يحقق تشكيلا بصريا مرنا ما بين الزمان والمكان، إذ نجد كليهما يكونان حدث الفراق والشوق لدى طرفة، لكنه يتخذ مسارا فنيا في تشكيل اللغة، وكأننا أمام لوحة تشكيلية معلقة على نسق الكلمات الشعري، البحر والسكينة واكوام الرمل، والبحارة، هذه العلامات البصرية لها افقها النفسي في وعي ووجدان الشاعر والقارئ على حد سواء، بالقارئ يعد شريكا في إنتاج العلاقة الفنية والدلالية للنص و لهذا يعد بناء الشكل مفصلا مهما في نسق القصيدة لدى (طرفة) يساعد على اخراجه إلى حيز الوجود الجمالي المخيلة الإبداعية التي سمحت لانساق اللغة ان تتجاور مع فن الرسم لإيجاد مقاربة جديدة تنظر الى النص الشعري بوصفة لوحة تشكيلية، تحقق شراكة الفكر والوجدان بينها وبين المتلقي الذي يتفاعل مع الشكل والعلاقات اللونية والتركيب الصوري وكأن اللوحة مشروع وجود يمثله!

**النتائج والاستنتاجات:** اظهرت إجراءات التحليل لأنموذج العينة النتائج الاتية:

1. امتازت القصيدة بالثراء البصري الذي يتيح تنوع الألفاظ وحمولتها الحسية التي تسمح لمخيلة القارئ مشاهدة الحدث وكأنه يحدث للتو.
2. لجأ الشاعر الى البعد التخييلي لمعالجة الواقع وكأنه نوع من المجانبة حتى لا يفضح المحبوب.
3. كانت اللغة مرنة وغزيرة التنوع على مستويي، الالفاظ والمعاني فضلا عن النسق التشكيلي المتطور في جسد النص الشعري.
4. تلاعب الشاعر بذكاء على حدي الزمان والمكان، اذ نجد تنوعا وتداخلا في الزمان والمكان، اعطى بعدا تشكيليا مرنا ومؤثرا لدى القراءة وكأننا أمام لوحات يتنوع محتواها بحسب العلامات المادية المبثوثة فيها، وقد ظهر جليا في الابيات (1الى ٤).
5. استعار الشاعر حركة السفينة بديلا موضوعيا للقافلة وكيف رحلت بالحبيبة وبهذا تمكن النص من انتاج بنية مكانية ثنائية التكوين اليابسة / الرمل والبحر / الماء!.
6. اعتمد الشاعر عناصر التصميم من نقطة وخط وشكل في تناوله الاكسسوارات والحلي وربطها بالناقة كناية او مجاز لوجود الحبيبة، الحاضرة في متن القصيدة، الغائبة في متن الواقع. وقد ظهر في الابيات (8الى 10).

**الاستنتاجات:**

1. ان اللغة الشعرية نسق صوري يشتمل على التكوين بين الأفكار والأشياء، له لقدرة على إيجاد مقاربة تشكيلية وكأننا أمام لوحة.
2. المعالجة التشكيلية للنص الشعري، تزيد من أفق المشاركة الفكرية والوجدانية لدى المتلقي، لأنه يكون أشبه بالشريك في الوصول إلى الشكل الأنسب للنص.
3. البناء البصري للغة داخل النص، يحققه عناصر التكوين من نقطة وخط وفراغ، نجده متحققا في مرونة اللغة ومعانيها في النص الشعري لدى ((طرفة))
4. تمتاز القصيدة في العصر الجاهلي بالثراء البصري الذي تتيحه تنوع الالفاظ وحمولتها الحسية التي تسمح لمخيلة القارئ مشاهدة الحدث وكأنه يحدث للتو!

5. انتقل طرفة بن العبد في مقدمته الطللية ذات البعد الغزلي، من المحاكاة إلى الكشف الجمالي والمعالجة الجمالية، وكأننا نرى البيئة والشخصيات للمرة الأولى.. وهذه قدرة لا نجدها في كثير من النصوص الشعرية في العصر الجاهلي.

**References:**


1. Abu Swailem, A. (1987). *Rain in pre-Islamic poetry.* Beirut: Dar Ammar.
2. Al-Ghadami, M. (1998). *The Culture of Illusion.* Beirut: The Arab Cultural Center.
3. al-Razi, M.-Q. (2008). *Mukhtar al-Sahah.* Cairo: Dar al-Hadith.
4. Al-Rubaie, A. (1973). *The symbolism in the introduction to the pre-Islamic poem.* Al-Najaf Al-Ashraf: Al-Numan Press.
5. Al-Saffar, I. (2010). *The aesthetics of color formation in the Holy Quran.* Irbid Jordan: World of Books.
6. bin Qutaiba, A. (1966). . *Poetry and poets.* (A. M. Shaker, Trans.) Egypt: Dar Al Maaref.
7. Dewey, J. (1963). *Art is an experience.* (Z. Ibrahim, Trans.) Cairo-Beirut: The Arab Renaissance House. In partnership with the Franklin Foundation.
8. fadal, s. (1978). *Structural theory in literary criticism.* Cairo: Dar Al-Shorouk for Publishing and Distribution.
9. Ibn Faris, A. (1979). *Dictionary of Language Measures.* Beirut: Dar Al-Fikr for Printing and Publishing.
10. Ibn Manzur, M.-F. (B.t). *Lisan Al Arab.* Egypt: House of almaearif.
11. Lefavre, H. (1954). *On Aesthetics.* (M. Oyoun, Trans.) Beirut: Dar Al-Mu'jam Al-Arabi.
12. Nasif, M. (1981). *A second reading of our old poetry.* Baghdad: Dar Al-Andalus.
13. Nasir al-Din, M. (2002). *Diwan Tarfa Ibn al-Abed.* Beirut: Dar al-Kutub al-Ilmiyya.
14. Reed, H. (1996). *Education through Art.* (A. A. Tawfik, Trans.) Cairo: The Egyptian Public Authority for the Book.
15. saliba, j. (1971). *The Philosophical Dictionary.* Beirut: The Lebanese Book House.
16. Sharara, A. (1988). *The Philosophy of Love among the Arabs.* Beirut: Dar Sader.
17. Siam, M. (1980). *Tarfa Bin Al-Abed His Life and Poetry.* Mecca: The Islamic House of Good News.
18. Stolnitz, J. (1980). *Art Criticism. An Aesthetic and Philosophical Study.* (F. Zakaria, Trans.) Cairo: The Egyptian Book Organization.
19. Zoll, E. (1985). *The Age of Structuralism from Levi Strauss to Foucault.* (J. Asfour, Trans.) Baghdad: Arab Horizons House.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts101/85-98

# The plastic structure in the lyrical introduction to pre-Islamic poetry
# " The hanging Tarfa bin Al-Abd as a model"

**Zainab Khalil Hussein**[1]

**Al-Academy Journal …….…… Issue 101 - year 2021**
**Date of receipt: 29/5/2021…....Date of acceptance: 16/6/2021…....Date of publication: 15/9/2021**

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

**Abstract:**

The research deals with the lyrical introduction in the commentary of Tarfa bin al-Abd as a formative system characterized by flexibility and richness of imagination, which achieved a formative treatment and a unique construction within the structures of the structural and semantic language. I dealt with the poetic verses represented by the lyrical introduction as a formative hypothesis, basing its goal on a methodological framework distributed on the problem that was summarized by the following question: Is it possible to look at the poetic pattern within the pre-Islamic poem / hanging blinking as a model, in its plastic dimensions and to identify the stylistic treatment that achieves the formation space within the poetic text. The research was divided into an introduction and two chapters. The first dealt with the plastic structure and its artistic elements, and the second dealt with the life of the poet and his creative literary art. It also dealt with the analysis of the poetic text and the discovery of plastic treatment in it. The procedures ended with the most prominent results, including:

The poem was distinguished by the visual richness provided by the diversity of words and their sensory load that allows the reader's imagination to see the event as if it were just happening.The poetic text showed a flexible and abundant language in terms of vocabularies and meanings, as well as the advanced plastic pattern in the body of the poetic text. After that, the research monitored the general conclusions reached by the scientific research journey, and ended with an index of sources and a summary of the research in English.

**Keywords: structure. Fine, spinning. Poetry. Tarfa bin Al-Abd.**

[1] **Imam Al-Kadhim College / the department of Arabic language, Zainabkhlil78@gmail.com .**

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts101/99-110

# تمثلات لغة الجسد في العرض المسرحي العراقي
# " تخيل ذلك أنموذجاً"

عمار عبد سلمان محمد [1]

مجلة الأكاديمي-العدد 101-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229
تاريخ استلام البحث 2021/6/2 , تاريخ قبول النشر 2021/7/1 , تاريخ النشر 2021/9/15

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

**الملخص:**

مما لاشك فيه أن لكل فن من الفنون مادة يبنى منها المنجز الجمالي , لذا وجد الباحث أن لفن المسرح وخصوصا العرض الذي يتأسس منجزه الفني على جسد الممثل الباعث للغة الشكلية ( لغة الجسد) , محط اهتمام وحضور فاعل , كون الجسد يمتلك صفاته الروحية جعلته وقدرة على تكوين الأشياء عن طريق (لغته الجسدية) , لذا عمد الباحث إلى دراسة هذه التمثلات المسرحية وقسمها إلى أربعة فصول , في الفصل الأول مشكلة البحث وتضمنت في التساؤل الأتي:( ماذا تمثل لغة الجسد في العرض المسرحي العراقي " تخيل ذلك " أنموذجا) لذا يعد ذا أهمية معرفية كونه يقدم دراسة موضوعية للباحثين في العلوم المسرحية على مستوى الإخراج والتمثيل , فضلا عن هدف البحث (التعرف على لغة الجسد وما تحمله من تمثلات في العرض المسرحي (( تخيل ذلك )) أنموذجاً ) وانتهى الفصل الأول بتحديد المصطلحات , وفي الفصل الثاني الإطار النظري إذ تضمن مبحثين في المبحث الأول تناول الباحث (مفهوم لغة الجسد) من منطلق عام , والمبحث الثاني (لغة الجسد مسرحياً) وكيف اقترنت هذه التمثلات الفيزيائية بالفن المسرحي , واختتم الفصل بأهم المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري , ومن ثم الفصل الثالث , الذي تضمن الإجراءات ويتألف من مجتمع البحث , وعينة البحث وأداة البحث , وتحليل العينة , وأخيرا الفصل الرابع : إذ ضم النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات , ومن ثم المصادر والمراجع والملخص باللغة العربية والانكليزية).

**الكلمات المفتاحية: تمثلات، لغة الجسد، مسرح.**

**المقدمة:**

تعد لغة الجسد اكبر حزمة مرسلة للعلامات، ومن إنجازات جسد الممثل إذ تكون دائمة التحول، من حالة إلى أخرى, وتعد أهم ظاهرة مسرحية , والجسد هو منظومة تواصلية مع ما يقترن في المشهد المسرحي , فضلا عن تكوينها صور تحيل المتلقي إلى مرجعيات فكرية وتاريخية وفنية عبر الحركات والتشكيلات الصورية

[1] وزارة التربية، dramaarb224@gmail.com .

والبصرية , معتمداً على ما يملكه من طاقة وقدرة على تحريك أجزاءه بشكل يتوافق مع طبيعة الصورة المؤثرة وشكلها وغاياتها .

ويعد الجسد هو المولد ومصدر الطاقة الديناميكي واللسان الناطق لتلك اللغة , لأنه مكون الشفرات والموجات الممثلة , بالإيماءات والحركات وقدرتها على تقديم مظاهر جديدة , وعن طريقه يمكن إبراز العديد من التأويلات والتكوينات لخلق مظاهر بصرية تعكس أوضاعاً متعددة .

مؤكد أن لغة الجسد من المواضيع البحثية الهامة ، نظرا للعديد من الدراسات ذات البعد السوسيولوجي والانثروبولوجي التي تناولتها , أذ توضح دورها الابستميولوجي ، من خلال التفاعل بين الأفراد ، فقد اتجه الاهتمام حديثا للدراسات التي تبحث العلاقة بين هذه اللغة والشعوب وما تحويه من اطر ثقافية وفنية .

وفي علمنا المسرحي تعد لغة الجسد وما تمتلكه من حضور وخطاب فاعل تعد ظاهرة فنية ومسرحية كونها وليدة تقاليد ونظم مجتمعية , وما تحققه من إبداعات ومن وجه نظر الباحث هناك تماس بينها وبين تطبيقات الفن المسرحي لدى بعض المخرجين , على وجه التحديد لذا صاغ الباحث مشكلة بحثه بالتساؤل الأتي ( ما ظاهرة لغة الجسد في العرض المسرحي العراقي المعاصر " تخيل ذلك " أنموذجاً )؟

**أهمية البحث والحاجة أليه :**

تجلت أهمية البحث كونه يسلط الضوء على احدث الفنون (لغة الجسد) وهي محط اهتمام لدى الممثل والمخرج وهو دراسة مهمة وموضوعية في الفن المسرحي ويفيد المهتمين باختصاص المسرح فضلا عن طلبة كليات الفنون الجميلة ومعاهدها والمؤسسات الثقافية والفنية .

**هدف البحث:**

التعرف على لغة الجسد وما تحمل من معنى في العرض المسرحي العراقي المعاصر (( تخيل ذلك )) أنموذجاً .

**حدود البحث:**

1- الحد الزمني : 2019
2- الحد المكاني : مسرح كركوك .
3- الحد الموضوعي : دراسة تمثلات لغة الجسد في العرض المسرحي العراقي (تخيل ذلك ) أنموذجاً

تحديد مصطلحات البحث :

تمثلات - representations

مفردها- تمثل

**لغة** : ورد تمثل في (قاموس المحيط) " تمثل الشيء : ضربه مثلا , والتماثل بالفتح : والتمثيل بالكسر : الصورة , ومثله له تمثيلاً " (Abadi, 1258.p49)

**اصطلاحا** : عرفها (التوحيدي) " هي الصورة الموجودة في الخارج "(al-Tawhidi, 1337.p342) وعرفها (صليبا) " تمثل الشيء تصور مثاله , ومنه التمثلً وهو حصول صورة الشيء في الذهن " (Saliba, 1982.p342)

التعريف الإجرائي: ما يظهره الممثل من سلوك حركي - صوتي إذ يبدوا لها تعبيرات وإيحاءات تحاول أن تمتلك معنى .

لغة الجسد - language Body

لغة : " جسم الإنسان خاصته , ج أجساد وقد يقال لمن يعقل وليس بشرا , ولكل خلق عاقل لا يأكل ولا يشرب "(Ahmad, 1958,p526)

اصطلاحا : " هي لغة المجتمعات القديمة لتبادل المعلومات دون استخدام لغة اللسان، وهي أقوى من ذلك التأثير الذي تتركه الكلمات، وحتى بعد اكتشاف الكتابة " (Nihad, 1997,p10)

"هي رسالات في مواقف وظروف مختلفة ، تظهر ... المشاعر الدفينة وتخرجها... فتصل من خلالها معلومات أو أفكار عن الشخص الآخر بحيث لا يستطيع إخفاء الأفكار التي تدور في ذهنه " (Mahmoud, 2007.p340)

التعريف الإجرائي : هي تعبيرات حركية تنتجها كل أجزاء جسد الإنسان كي تعطي دلالة , لتشكل معنى في ذهن المتلقي .

**الفصل الثاني / المبحث الأول : مفهوم لغة الجسد**

عمد الإنسان منذ القدم على الاقتران مع جنسه و البيئة المحيطة , وما تحمله من كائنات عن طريق الحركات والأصوات وسبل التكيف معها , حتى اكتشفت الدراسات الأثرية من خلال معالم الحضارات القديمة (اللغة الجسدية) المستخدمة في التعليم والتحاور بين الناس في جميع المجالات وبمختلف طبقاتهم , متمثلة بالكتابات (الهيروغليفية) في حضارات وادي النيل وسابقتها بلاد وادي الرافدين , وما كانت تحمله من إيحاءات وتأويلات فسرت مبتغى تلك الأمم .

وتطورت الدراسات حول هذه التمثلات اللغوية وكان لعلم النفس النسبة الأعلى في الكشف عنها إذ كانت أطروحات ( مايكل ارجايل)* عام 1972 لها دو كبير باكتشاف تلك اللغة وتصنيف عناصرها إلى :

1. الوقوف , الاتكاء , الجلوس
2. المسافة
3. التوجه (حركة الجسم بمختلف الاتجاهات )
4. حركة الرأس
5. حركة العيون وعضلات الوجه (الإيماءات ). ,(Musa, 2003,p73) .

وتفاعلها (اللغة الجسدية) مع كافة التخصصات العلمية والإنسانية مثل : علم النفس والتربية والتعليم والفنون والإعلام , وهي تعتبر نسق غير لفظي , ويضم التواصل غير اللفظي عددا غير متناهي من القنوات التعبيرية التي تؤدي دورها في التعبير عن النفس والحال، وإيصال المشاعر والمعلومات، بتأثر من الأفكار والمشاعر من جهة؛ والثقافة للفرد والمجتمع المحيط فيه من جهة أخرى . ومن القنوات غير اللفظية :لغة الجسد، وحركات الجسد وهيئته، من اجل أنتاج معنى .

* : 1943-2017 , عالم نفس بريطاني، مؤلف كتاب سيكولوجية السعادة.

وتتألف لغة الجسد من الإيماءات والحركات غير اللفظية، ويرسل الإنسان ويستقبل تلك الإشارات في أنشطة ذهنية وبدنية متواصلة ، وبالتالي فإنها تتعلق بالمشاعر , وعملية رد الفعل (الاستجابة) تجاه الأفكار والمواقف. عن طريق أجزاء الجسد ومن أبراز هي :

- الرأس : الجزء الأوضح في التعبير ويتألف من :
  1. الفم
  2. العين
  3. الحاجبان
  4. الأنف
- اليدين : وما تشمل من كفوف وأصابع ..
- الأقدام : الساقين .(Muhammad, 1980,p16) and (Medhat, 2006,p96) وقبل الحديث عن دلالات أعضاء الجسد يشير الباحث إلى بنية الجسد والملامح الفسيولوجية للوجه، وهي ما تتبع لعلم قائم بذاته، وهو علم (الفراسة).

تتبع لغة الجسد المشاعر والحالات الآنية التي تمر فيها الشخصية ، أما الفراسة فتختص بالتركيبة الجينية للجسد، من ضخامة الجسد أو نحافته ، طوله ، بالإضافة إلى ذلك اختلاف لون البشرة .

تجمع لغة الجسد ما بين الحركات والهيئات، فالحركات هي الإشارات والرموز التي تصدر عن الشخص بقصد أو بغير قصد لتُعبر عن قصد أو حالة ما فتكون رد فعل حول ما يدور في الفكر والمشاعر، وأول ما يطالعنا من الجسد هو (الرأس) إذ يحمل دلالات متعددة، منها حركات الرأس وهيئاته ، ودلالات الوجه بشكل كلي، ولأجزاء من الوجه كالعين والفم وغيرهما .وتعدّ الإيماءات والتعبيرات الحركية مصدرا غنيا بالمعلومات وذات تفاعل اجتماعي فعال، وقد عرفت الإيماءة بأنها " لغة ما قبل اللفظ ، وتبدأ منذ الولادة وفي السنوات الأولى من الحياة ، وتعتبر من أهم معاني التعبير" (Wolf, 2008,p10)

لا يمكن السيطرة على حركات الجسد كما يتم ذلك اللفظية ، فحركات الجسد تكشف المشاعر الحقيقية، وليس من السهل تزييف لغة الجسد . فالجسد مُكون من عدد من العضلات التي تعمل معًا، ولا يمكن الإلمام بجميع نشاطات تلك العضلات في الوقت نفسه ، وحتى وإن تم التحكم بالعضلات فسيكون هناك تسريب لأشرات غير إرادية تُفصِح عن المشاعر الحقيقية (James, 2015.p150) ينبغي لقراءة صحيحة للغة الجسد النظرُ إلى عدد من الحركات مجتمعة، أقلها ثلاث، وعدم الحكم من حركة منفردة، وللسياق دور رئيس في قراءة سليمة لدلالة فعل الجسد . وقد اهتم العرب قديمًا بحركات الجسد وإيماءاته ، فكان لكل حركة اسم (القفز – الجلوس – الزحف – الركض )(Abu Mansour, 2000,p121)

ومما تقدم يجد الباحث أن لغة الجسد منذ قديم الوقت قسمت وحملت مجموعة مسميات , وكذلك دلالات واضحة من اجل أنتاج المعنى .

المبحث الثاني: لغة الجسد مسرحيا

يعتبر المسرح احد الفنون الذي استوعب هذه التمثلات اللغوية بوصفها (محاكاة – Imitation) ووظفها في ميدانه , معتمدا على الممثل كون جسده المادة للعمل الفني والعنصر التواصلي والرئيسي , وأيضا المخرج

بدوره الفاعل والمؤسس والمبرمج للعنصر التواصلي (الممثل) , وقد اصطلح لها في هذا المجال الجمالي عدة مسميات منها فن (ألبا نتومايم- التمثيل الصامت) وفن (التشكيل الحركي- الرقص- كيروغراف ) , ولا تتحقق هذه اللغة إلا بوجود البيئة المناسبة لانتقالها إذ يشير (رولان بارت) " تعدد الأَشخاص شرط أَساسي مِن شروط اللغة "((Barthes, 1999.p31) .

يعد الممثل صاحب اللغة البصرية في العرض المسرحي , من خلال حركته على خشبة المسرح , والعرض مهمة موكله (للممثل) من اجل تقديم لغته الجسدية , والعرض منظومة من العلامات ، التي تعتمد الرموز والإشارات والدلالة والتأويل والكشف، للوصول إلى مدلول آخر جديد في عملية التواصل، من خلال اختيار الدلالات بشكل صحيح ومدى ملا ئمتها للفكرة المراد إيصالها , والوحيد الذي يمنح الحياة للعلامات هو الممثل، الذي يعد وحده من العلامات ، أو يعوِض علامات أخرى يحل محلها هو، عبر الإشارة إليها بالكلمات, ولهذا أن سيمياء اللغة في العرض المسرحي يمكن تحقيقها عبر استخدام لغتين منفصلتين , وقد تتفق هاتان اللغتان في الرسائل التي ، تنقلانها أحيانا لغتين منفصلتين تماما ، ليتحقق ما يسمى بالإبلاغ والتواصل, وإحدى هاتين اللغتين هي اللغة المسموعة، واللغة الأخرى هي لغة الجسد .

(Saliha, 1997,126))& (Kojève, 2021,p105-107).

وقد تعوض لغة الجسد (الحركة- movement) و (الإيماءة-gesture) عن (الصوت) أحيانا وتكون أكثر تأكيد وتأثير في التعبير عن الموضوع، والممثل في أي عرض مسرحي يغلب في أدائه على التأكيد في العرض بواسطة الحركة واختزال الصوت .

أن " لغة الجسد تكسب الثقة لدى الآخرين من الموضوع "(Clayton, 2020,p31) والممثل يحقق هذه الثقة التواصلية وتدريجيا عن طريق حركة جسده بوصفه، مولدا للطاقة الدلالية على خشبة المسرح .

لقد نظر المخرج لجسد الممثل كأداة مهمة تساهم في تشكيل الصورة المسرحية التي تتجسد في فضاء العرض ، كونه – الممثل – يملك خاصية ديناميكية حركية ، فضلاً عن توظيفه للجانب السمعي والبصري في أدائه المنتج للصورة المسرحية، " فصورة الممثل هي وحدة ديناميكية لمجموعة كاملة من العلامات ، إنها تحمل ما يمكن أن يكوّن جسد الممثل وصوته وحركاته... فان الممثل يجعل المعاني تتمركز حوله، وقد يفعل ذلك إلى حد انه بأفعاله يمكن أن يحل محل كل حوامل العلامات " (Elaine Aston، p144,1996)& (Al-Kashef، p20,2006)

لقد صنفت هذه الظاهرة اللغوية مسرحيا تبعا للمخرجين الذين نظروا لتجاربهم فمنها (لغة احتفالية ) و( لغة طقسية) و(لغة احتجاجية ) بحسب ثقافتهم , وكان أول من نظر ألبها هو (بيتر بروك ) في مسرحه التلفيقي من خلال التقنية البصرية لجسد الممثل التي تسهم في كشف أغوار الشخصية المسرحية وفهم أبعادها وتحليلها كما أنها تحفز الطاقة الكامنة لجمالية الأداء الجسدي لذا طالب بروك ممثليه بتقديم حركات إيمائية تتخطى صورها المألوفة إذ " أن بروك يبحث عن لغة جسدية لا تخضع لقوانين وقواعد الدلالة اللغوية المتداولة " (Nadim, 2009,p209)&(2014, 2014,p123)

إذ رأى (بروك) بإمكان الحركة الجسدية للممثل أن تكون لغة تعبير عن معاني رمزية متعددة مثل الحب والحزن والتشاؤم والغضب والتحدي وعن طريق الحركة يمكن أن يعرف المتلقي الأفكار والمشاعر التي

يطرحها أداء الممثل , كما استخدم (بروك) في عروضه المسرحية جماليات التقنية البصرية لأداء الجسد في السيرك وما يتميز به لاعبي السيرك من لياقة جسدية وحركات الأكروبات الذين يعتمدون على الحركة الإيقاعية والحبال والقفز, وقد اخذ ذلك من (ما يرهولد) عن طريق دراسة (البايوميكانيكا) .

و أشار أيضا ( باربا ) " قبل أن تكون ممثلاً عليك أن تحرر جسدك "(Hilton, 2001,p186)

إن عملية التحرر التي يقوم بها الممثل مستخدماً جسده للقيام بفعل التحرر بحاجة إلى انسيابية , في حركة الجسد واستخدام الاسترخاء يؤدي إلى إتقان الحركة وهي التعبير المرئي عن الفكر والتجسيد وتحديد قواعد علم التشريح ووظائف الأعضاء للجوانب الجسدية للحركة المسرحية .

كذلك مسرحيين (ما بعد الحداثة) (روبرت ولسون) في (مسرح الصورة) كان متلقيه من النخبة ذوي الإعاقة (الصمم) , فدعا إلى لغة جسدية صريحة من خلال الحركات المنتظمة كي يفهمها المتلقي , وكذلك (ريتشارد فورمان ) في مسرح الوجود الهستيري دعا إلى لغة عنيفة تحمل إيقاعات مختلفة .(Al-Sudani, 2012)

ومن هنا لم يعد العرض مسرحيا دراميا اعتياديا وإنما أصبح العرض (media) دعائيا شكليا قائما على ( لغة الجسد ) بواسطة الحركة والإيماءة والرقص الإيقاعي والقفز والركض .

**مؤشرات الإطار النظري**

1. لغة الجسد ثقافة وفن وغير ناطقة لسانياً , ولكن لها دال ومدلول , وتمتلك معنى.
2. لغة الجسد علم قائم بحد ذاته , ويؤول ما يحاكيه المؤدي عن طريق الحركات والإيماءات .
3. تقدم لغة الجسد أوضاعا وأشكالا مختلفة و متعددة , بحسب فلسفة العصر ومعتقداته .
4. تقدم لغة الجسد أحيانا هويتها وسلوك هوية الأخر بأشكال , سوسيولوجي , إيديولوجي , انثر وبولوجي , سيكولوجي .
5. في العرض المسرحي عدة لغات تتمثل بالمنظر واللون والموسيقى , وتسود لغة الجسد على المشهد المسرحي .

## الفصل الثالث / إجراءات البحث

عينة البحث :

اختار الباحث عرض مسرحية (تحت فوق/ فوق تحت ) بشكل قصدي كونه يتلاءم مع موضوع البحث وغاياته .

أدوات البحث : اعتمد الباحث في بحثه الأدوات الآتية :

1. أهم ما أسفر عنه مؤشرات الإطار النظري .
2. الوثائق : الكتب , الدوريات في الشبكة المعلوماتية الالكترونية (الانترنت) .
3. الخبرة الذاتية للباحث بوصفه متخصصا بالمسرح بشكل عام .

منهجية البحث : اعتمد الباحث المنهج الوصفي (التحليلي) , لاتساقه مع هدف البحث وغاياته .

طرائق البحث : اعتمد الباحث الطريقة الوثائقية في صياغة الإطار النظري للدراسة , والطريقة الاستنباطية (الاستقراء والاستنتاج) في الإطار النظري وتحديد مؤشراته وتحديد نتائج البحث واستنتاجاته , واستعمل طريقة (دراسة الحالة – case study) في تحليل عينة البحث .

**تحليل عينة البحث :**

| اسم المسرحية | سنة العرض | مكان العرض | تأليف | أخراج |
|---|---|---|---|---|
| تخيل ذلك (Al-Amidi, 2019) | 2019 | مسرح كركوك - المهرجان المسرحي لفرق التربيات | على عبد النبي الزيدي | محسن خزعل |

**العرض:** كانت افتتاحية العرض بإحدى ألاغاني التراثية العراقية (جلجل علية الرمان) , ويسود الظلام قاعة المسرح ليمكن المشاهد من الولوج إلى أجواء العرض , بعد انتهاء الأغنية نسمع أصوات الشخصيات التي حولها الكاتب إلى أرقام 1-2-3-4-5 وهي تتبادل الصيحات فيما بينها , وتنكشف بيئة الشخصيات (المكان) عبارة عن سرير ذو طابقين يعتليه الرجل رقم 2 و رقم 3 وفي الأسفل الرجل رقم 1, من خلال لغة جسد الشخصيات وأدائها المركب الحركي تبدأ الأحداث من الأعلى وتنتقل إلى الأسفل وبالعكس عن طريق التحول بين الحلم والواقع , لقد حمل العرض ذات الفصل الواحد مجموعة من اللوحات .

في اللوحة رقم (1) :

تستخدم الشخصيات في الأعلى -السرير- الإضاءة اليدوية ( light) المثبت في أعلى لتتحول هذه العلامة إلى ميكروفون أما الأسفل فهي الإضاءة الساقطة على الممثل , تتبادل الشخصيات بانتظام من الأعلى إلى الأسفل وبالعكس (اللغط اللغوي) المصحوب بحركات اليد , وهي في حالة جلوس بإيقاع وفاعلية تستعيض عن الوقوف , وبذلك تسقط الشخصية رقم (1) من أعلى السرير عند تبادل لغط الشخصيات , وبأداء كوميدي لا كثر من مرة , إذ دلت على المطالبة بسقوط (الدكتاتور أو الرئيس) عن السلطة , ويتكرر الفعل باعتلاء الشخصية رقم (2) و(3) و(4) مكان (1) وترتدي ملابسها الموحدة بعد أن كانت ترتدي الملابس الداخلية وتتسلق الشخصيات ويبدأ التراكل بينها حتى تسقط كذلك وتتوالى على جميع الشخصيات , ثم تردد الشخصيات بعض الكلمات الساخرة (باللهجة العامة) والحركات المنتظمة للجسد عن طريق حركة اليدين , إذ قام المخرج بمعالجة اللوحة الأولى من اجل مشاركة المتلقي بالعرض وإضحاكه .

في اللوحة رقم (2) :

بنفس الفاعلية والحماس للغة الجسدية مع الإيقاع السريع للحركات والإيحاءات تتخيل الشخصيات بأنها في اجتماع للتخطيط والإطاحة بالشخصية رقم (1) الدكتاتور, إذ تؤدي الشخصيات هذا المشهد بالحركات الصامتة وهي تترنح وتقوم بأداء مؤثرات صوتية تدل على قرع الأقداح وهي تحتسي الخمر , إذ ركز المخرج

على وحدة العمل الجماعي عن طريق اللغة الجسدية بالحوار الأدائي للممثل كونه حامل الفكرة ويجسدها بلغة الحركات والإيماءات , وجذب انتباه المتلقي .

في اللوحة رقم (3) :

تحتفل الشخصيات بانتصارها على الشخصية الدكتاتور , بتحول السرير الى سيارة تصدر منها أصوات المنبه ( horn) وكان المشهد في الشارع ,والشخصيات تعبر عن فرحها بالرقصات والتصفيق والصيحات , إذ تمتلئ اللوحة بالحركات والموسيقى , ثم يعود السرير لوضعه السابق , وتعود الشخصيات إلى حلمها السابق اذ تتفاعل بوضع تركيبي مصحوب بمرونة أدائية ذات دلالات رمزية , رسمت أوضاع حركية مختزلة حتى للإكسسوار عن طريق تقليد الأشياء كالكرسي والطاولة ذات تعبير عالي شد انتباه المتفرج عن طريق نلك اللغة الجسدية .

في اللوحة رقم (4) :

يتحول السرير إلى قاعة اجتماع يعتليه الشخصيات عن طريق حركات سيرك (أكروبات) لرسم خطة ثم تظهر الشخصيات بعدها وهي تقف في صف واحد في مقدمة المسرح , ويربطون أجسادهم البلاستيكية من الوسط بقطعه من القماش بأداء منتظم وسريع , وقد وضعوا على أنوفهم أغطية شكلت منهم أشكال مهرجين وبأداء جماعي موحد ومنسق يقدمون رقصة كوميدية متكاملة تنتهي بنوم الشخصيات , ثم تعود الشخصيات إلى السرير الذي تحول إلى تلفاز , وهي تنتظر خطاب الشخصية الدكتاتور , ثم فاصل موسيقى يدعوا الشخصيات للرقص بشكل كوميدي , ثم قطع وبعدها تعود الشخصيات إلى حلمها للتخطيط والإطاحة بالدكتاتور في أداء حركي برسم تشكيلات جمالية عن طريق لغة الجسد .

في اللوحة رقم (5) :

إذ ركز المخرج على توزيع الميزانسين بصورة منتظمة , عند ظهور الشخصية (4) من أسفل السرير التي تأخرت في المشاركة الجماعية في الثورة , وتظهر معها شخصية أخرى (5) , والشخصيات 1و 2 و3 في أعلى السرير , وقد تنوعت حركاتها بأدائها وتقديمها ذلك تشكيل حركي .

قدم مخرج العمل هنا بالاعتماد على أظهار الجانب النفسي من خلال الرقصات الفردية الهادئة المصحوبة بالإضاءة الرمزية ذات الدلالة من حيث استخدامه للألوان الأزرق إضاءة عامة ، وبقع ضوئية -اصفر واخضر وابيض، بالإضافة إلى إشارات ضوئية حمراء تدخل على الجو العام , واستعان المخرج أيضا بتقنية الظل والضوء التي تضيف جمالية للأداء الجسدي وكذلك تعزز من التعبير عن الجانب النفسي.

لقد حمل خطاب لغة الجسد منذ المشهد الأول تحضيراً عبر توافقه وتآلفه مع الإيقاع الموسيقي وأصوات الآهات ، تجسده مجموعة من الممثلين 1-2-3-4 , وكل حركة الدلالات في جسد مصقول ومؤهل لامتلاك حركاته وإيقاعاته للتعبير عن التفاعلات والصراعات الداخلية ، فيمنح الفضاء قوة مطلقة في التعبير عن والأشكال البصرية بمدلولات فكرية وجمالية تشد المتفرج .

**الفصل الرابع / النتائج ومناقشتها**

1. شكلت تمثلات (لغة الجسد) من خلال طرحها مواضيع اجتماعية وسياسية , ذات صبغة فنية وجمالية عالجت قضايا محلية .
2. استندت (لغة الجسد) على أكثر من شخصية بأداء جماعي متنوع له حضور فاعل طيلة لوحات العرض المسرحي .
3. حملت (لغة الجسد) نكهة الموروث العام من خلال الحركات التراثية والتقليدية ذات طابع حضاري .
4. كانت تجربة (لغة الجسد) أشبه ما تكون درساً في آلية عمل الممثل فقدمت فكراً مميزاً من خلال الواقع الذي نعيشه وبما فيه من تناقضات .
5. امتلكت المسرحية في تمثلاتها الحركية عدة استخدامات بتجسيد الشخصية المسرحية تحقيقاً للدوافع الداخلية والخارجية .

**الاستنتاجات**

1. الأداء الجسدي أوسع ميدانياً وأكثر تأثير بالمتلقي من الأداء الصوتي .
2. اعتماد الصورة المسرحية الدالة على الحدث بلغة الجسد المعبر في تشكيلات لغة الجسد.
3. يكتفي المتلقي أحيانا ًبحالة الرمز بدلا من كتابته، وهي دالة رياضية تحول مجموعة كبيرة من البيانات إلى بيانات اصغر .
4. من خلال سينوغرافيا (لغة الجسد) وما رسمته من لوحات جمالية لخلق حالة صمت لغوي معبر تم تفاعل المتلقي معه بصورة مباشرة .

**التوصيات**

1. يوصي الباحث بإقامة ورش تدريبية للممثل خاصة بالعروض الجسدية الراقصة.
2. يوصي الباحث بإقامة ندوات تعريفية بثقافة الجسد وكيفية توظيفه في العرض المسرحي.

**المقترحات**

3. يقترح الباحث دراسة العروض الراقصة واهم الرؤى والنظيرات الإخراجية الحديثة في هذا المجال.
4. يقترح الباحث أجراء دراسة في أهم النظريات الإخراجية الحديثة لأداء الممثل في عروض الرقص الدرامي.

**References:**

1. Abd al-Malik bin Muhammad Abu Mansour .(,2000) .*Philology and the Secret of Arabic* .Beirut : Dar Al-Fikr for Printing.
2. Abu Hayyan al-Tawhidi .(.1337) .*Al-Tawhidi Abstract* .Beirut : DarAl-Madina for printing.
3. Al-Fayrouz Abadi .(.1258) .*Ocean Dictionary* .Iran: qume for printing.
4. Borg James .(.2015) .*Body Language*) .Aziz Elias (،Amman: Dar Al Uloom for Printing and Publishing.
5. Charlotte Wolf .(,2008) .*A Psychology of Gesture, 2nd edition* .london: Methuen & Co. LTD.
6. Fadel Al-Sudani 1) .February, 2012 .(*Time in the Al-Soura Theater, Al-Mustaqbal Newspaper,*2021 ,5 11 .p7 ،United Arab Press Company: http://www.almustaqbal.com/v4/Article.aspx?Type=np&Articleid=506432
7. George Saqona Elaine Aston .(,1996) .*The Signs of Theatrical Performance - An Introduction to Twentieth Century Theater*) .Saba'i Al-Sayed (Cairo: Academy of Arts, Publications Unit.
8. Jamil Saliba .(.1982) .*The Philosophical Dictionary, C/1* .Beirut: Al-Kitab Al-Arabi.
9. Julian Hilton .(,2001) .*The Theory of Theatrical Performance*) .Nihad Saliha (،Sharjah: Hala for Publishing and Distribution.
10. Kojo Kojève .(,2021) .*he Art of the Actor*) .Aqil Mahdi (،Basra: Dar Al-Fikr for Sciences and Arts.
11. Medhat Al-Kashef .(,2006) .*the actor's body language - Studies and theater references* .Cairo: Academy of Arts, Publications Unit.
12. Mualla Nadim 10) .April - June, 2009, .(The Body and the Theater, World of Thought Magazine .*syria* ، Volume (37.(
13. Muhammad Al-Amin Musa .(,2003) .*Non-verbal Communication in the Holy Quran* . Sharjah :Publications of the Department of Culture and Information.
14. Muhammad Medhat .(,2006) .*Body Language:A Study in the Theory of Non-Verbal Human Communication* .Cairo :Nile Press.
15. Nihad Saliha .(,1997) .*Contemporary Theatrical Currents* .Cairo: The General Egyptian Book Authority.

16. Peter Clayton .(,2020) .*Body language :the meaning of body movements and how to deal with them*) .Muhannad Al-Khairy (،Jerusalem: Dar Al-Farouq Publishing and Distribution.
17. Reda Ahmad .(,1958) .*The Lexicon of Language Board, Mug* .Beirut: Dar Al-Hayat Library.
18. Roland Barthes .(.1999) .*language hissing*) .Monther Ayachi (،Cairo: Civilization Development Center.
19. Saleh Hassan Faris 2014 .(,2014) .*The Amstel Shores, "Views from the Dutch Theater* . Baghdad: Dar Al Rawasem for Press, Publishing and Distribution.
20. Saliha Nihad .(,1997) .*Contemporary Theatrical Currents* .Cairo: The General Egyptian Book Authority.
21. Samia Ahmed Muhammad 14) .January, 1980, .(The Theatrical Significance, The World of Thought Magazine .*body act*.47 ،
22. Yunus Muhammad Mahmoud .(.2007) .*The Psychology of Motivation and Emotions, First Edition* .Amman :Dar Al-Masirah for Printing and Publishing.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts101/99-110

# representations of body language in the contemporary Iraqi theatrical show "Imagine That as a model"

**Ammar Abdul Salman Muhammad** [1]

**Al-Academy Journal …….…… Issue 101 - year 2021**
**Date of receipt: 2/6/2021…....Date of acceptance: 1/7/2021…....Date of publication: 15/9/2021**

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

**Abstract:**

There is no doubt that each of the arts has a material from which the aesthetic achievement is built, so the researcher found that the art of theater, especially the show, whose artistic achievement is based on the body of the actor who emits the formal language (body language), is the focus of interest and active presence, because the body possesses its spiritual qualities that made him and the ability to The formation of things by (his body language), so the researcher studied this theatrical phenomenon and divided it into four chapters. In the first chapter, the research problem included the following question: (Is there a phenomenon of body language in the contemporary theatrical show "Imagine that" as a model) so It is of cognitive importance as it provides an objective study for researchers in theater sciences at the level of directing and acting, as well as the aim of the research (to identify the body language and what this phenomenon carries in the theatrical presentation ((Imagine that)) as a model) and the first chapter ended with defining the terms, and in the second chapter The theoretical framework as it included two studies in the first topic, the researcher dealt with (the concept of the body language phenomenon) from a general standpoint, and the second topic (theatrical body language) and how this physical phenomenon was linked to theatrical art, and the chapter concluded with the most important indicators that resulted from the theoretical framework, and then The third chapter, which includes the procedures and consists of the research community, the research sample and the research tool, and the sample analysis, and finally the fourth chapter: it included the results, conclusions, recommendations and proposals, and then the sources, references and a summary in Arabic and English.

**Key words: representations, body language, theater**.

[1] **Ministry of Education, dramaarb224@gmail.com .**

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts101/111-130

# تصميم وتنفيذ مسرح الدمى القفازية من خامات الورق المقوى لطالبات قسم رياض الأطفال

قيس هاشم احمد النعيمي[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 101-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2021/6/6 , تاريخ قبول النشر 2021/7/4 , تاريخ النشر 2021/9/15

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

**ملخص البحث:**

يهدف البحث الحالي الى تنمية مهارات طالبات قسم رياض الاطفال في تصميم وتنفيذ مسرح للدمى القفازية من خامات الورق المقوى. ولدراسة ذلك حدد الباحث بناء خطط تدريسية لمهارات التصميم والتنفيذ على وفق (انموذج كولب).

وقد أظهرت نتائج هذه البحث فاعلية الخطط التدريسية على وفق (انموذج كولب) في تنمية مهارات تصميم وتنفيذ (مسرح للدمى القفازية من خامات الورق المقوى) لطالبات قسم رياض الاطفال - المجموعة التجريبية. والتي كان لها التأثير الإيجابي للوصول الى النتائج المرغوبة في تصميم وتنفيذ مسرح الدمى القفازية والتعامل مع خامات الورق المقوى.

**الكلمات المفتاحية: مسرح، دمى، خامات، ورق، انموذج كولب.**

**مشكلة البحث:**

تعد مادة (صناعة الدمى)، من المواد الدراسية الأساسية لقسم رياض الاطفال. و بعد اطلاع الباحث، على مفردات المادة المقررة، وجدها تخلو من اي اشارة الى مهارات تنفيذ مسرحا للدمى- ولاسيما الدمى القفازية- وكذلك غياب المنهج المقرر للمادة. وعبر دراسة استطلاعية قام بها الباحث استهدفت طالبات قسم رياض الاطفال والتربية الخاصة/كلية التربية للبنات: اذ وجه اسئلة استفتائية لطالبات رياض الاطفال المرحلة الثالثة –كونهم يدرسون مادة (صناعة الدمى) - والمرحلة الربعة– كونهم قد درسوا المادة في السنة السابقة- ومنها:

1. هل تمتلكين المهارة في تصميم وتنفيذ مسرح للدمى القفازية؟
2. اذا كنت الإجابة نعم .. ما هي الخامات المستخدمة؟ وكيف تنفذين العمل؟

ومن مردود الاجابات للاستبانة سجل الباحث النقاط الآتية:

[1] الجامعة العراقية -كلية التربية للبنات-قسم رياض الاطفال والتربية الخاصة، qais_ahmed@aliraqia.edu.iq .

1. ضعف الخبرات والمهارات في تصميم وتنفيذ مسرح للدمى القفازية.
2. قلة الخبرة للتعامل مع الخامات بالبيئة المحيطة، لمطاوعتها في العمل الفني ومنها خامات الورق المقوى.
3. كانت نسبة من لهنَّ الرغبة في تعلم مهارة تصميم وتنفيذ مسرح الدمى القفازية (64%) من عدد الطالبات المجيبات عن الاستبانة.

وتأسيساً على ما تقدم وجد الباحث الحاجة إلى إجراء بحث علمي يهدف إلى تنمية مهارات تصميم و تنفيذ مسرحاً للدمى القفازية من خامات الورق المقوى، كونه من مكملات المادة الدراسية في (صناعة الدمى ولعب الاطفال ).

**أهمية البحث:**

يستمد البحث الحالي أهميته من أهمية مشكلته، وإذ يؤسس في تقديم خطط دراسة على وفق النماذج والاستراتيجيات الحديثة (انموذج كولب) في تقديم المادة العلمية. و الكشف عن مدى فاعلية (انموذج كولب) في تنمية المهارات المعرفية والمهارية للطالبات في التصميم والتنفيذ لمسرح الدمى القفازية.

أما الحاجة إلى البحث فتكمن فيما يأتي:

1 . يأتي البحث الحالي استجابة لاهتمامات العاملين في مجال التربية الفنية لتلبية احتياجات و متطلبات الاتقان المهاري لدى الطلبة في التصميم والتنفيذ للاعمال الفنية.
2. قد يلبي البحث الحالي حاجة المتخصصين في رياض الاطفال و التربية الفنية، وفنون مسرح الدمى، لتطوير أدائهم المهاري الفني.
4. يمكن للبحث الحالي ان يفيد عملية تدريس مادة (صناعة الدمى) في المؤسسات التعليمية ذات العلاقة بالاختصاص.

**هدف البحث:**

يهدف البحث الحالي الى تنمية المهارات لطالبات قسم رياض الاطفال في تصميم و تنفيذ مسرحاً للدمى القفازية من خامات الورق المقوى.

ولتحقيق هدف البحث صمم الباحث الخطط الدراسية على وفق (انموذج كولب) التعليمي.

وللكشف عن فاعلية (انموذج كولب) في تنمية مهارات تصميم وتنفيذ مسرح للدمى القفازية، فقد وضع الباحث: الفرضيتين الصفريتين الآتيتين:

**الفرضية الصفرية:**

1. لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى (0.05) بين متوسط درجات المجموعة التجريبية في الاختبار التحصيلي المعرفي (القبلي – البعدي).
2. لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى (0.05) بين متوسط درجات المجموعة التجريبية في الاختبار الأدائي المهاري (القبلي – البعدي).

**حدود البحث:**

يتحدد البحث بما ياتي:

1- الحدود الموضوعية: الخطط الدراسية على وفق (انموذج كولب) لمهارات تصميم وتنفيذ مسح الدمى القفازية من خامات الورق المقوى.
2- الحدود المكانية: قسم رياض الاطفال والتربية الخاصة – كلية التربية للبنات – الجامعة العراقية.
3- الحدود البشرية: طالبات الصف الثالث – رياض الاطفال.
4- الحدود الزمانية: العام الدراسي (2020 – 2021)م.

**تحديد المصطلحات:**

1. **التصميم(Design):**

**عرفه الخولي (1999) بانه:**

"نظام متكامل لتحقيق فكرة محدده او لهدف يشير الي موضوع محدد من خلال مفردات تشكيلية قائمة على عدد من الأسس البنائية بهدف الدلالة التعبيرية لتأدية وظيفة تعكس ما بداخلها من قيم جمالية" (El-Khouly, 1999, p. 17).

وقد تبنى الباحث هذا التعريف اجرائيا.

2. **التنفيذ:**

"نفَذ الشَّيءُ : مضَى، صار معمولاً به، وقع وتحقّق" (معجم المعاني الجامع، نت، 2021)

3. **مسرح الدمى (Puppets Theatre):**

**عرفه ابو معال (1984):**

" هو مسرح مصغر من الورق المقوى مع اجنحة متحركة وستائر واشكال ممثلين وممثلات متحركة" (Abu-Maal, 1984, p. 51).

**عرفه تيلر (1991) بأنه:**

"شكل من اشكال الدراما تمثل فيه الدمية ذات الاشكال الصغيرة المدورة التي يتحكم فيها من اسفل مباشرتا بيد محرك او بعصى" (Teller, 1991, p. 457) .

**التعريف الإجرائي لمسرح الدمى القفازية:**

وسيط مسرحي توظف فيه الدمية القفازية بوصفها شخصية فاعلة في العرض المسرحي، اذ تحرك الدمية بواسطة يد اللاعب، اذ يوفر هذا الوسيط المرونة والمطواعية للاعب (المحرك للدمية) ليؤدي دور الدمية في العرض المسرحي.

**خلفية نظرية:**

**أنموذج كولب (Kolb 1984):**

قدم ديفيد كولب نظريته التعليمية التجريبية في كتابه المنشور عام (1984) التعلم التجريبي: التجربة هي مصدر التعلم والتطور كما عرض انموذجا لتطبيقها العملي لتفسير الاختلافات في تفضيلات التعلم تأسيسا على تأكيد جون ديوي (Dewey, 1938)، الذي يرى ضرورة بناء التعلم على أساس التجربة، وعلى

عمل كيرت لوين (Lewin), 1950))، الذي يركز في أهمية نشاط الشخص أثناء عملية التعلم، وعلى نظرية بياجيه (Piaget, 1970)، التي تؤكد على ان الذكاء هو نتيجة التفاعل بين الشخص والبيئة. (Kolb, 1984, p. 21)

ويعد انموذج كولب (Kolb, 1984) من نماذج التعلم التجريبي، إذ عرض كولب انموذجه على صورة دورته المشهورة للتعلم التجريبي، او ما يعرف بـ (دورة التعلم الطبيعي)، وأشار في البداية أنه يمكن رؤية أساليب التعلم على أنها سلسلة متصلة من:

1. التجربة المادية: الانغماس في تجربة جديدة.
2. الملاحظة: مراقبة وملاحظة تجربتك الجديدة.
3. تحديد المفاهيم المجردة: الوصول لنظريات تشرح الملاحظات.
4. التجريب العملي: استخدام النظريات في حل المشاكل واتخاذ القرارات.

تستخدم نظرية كولب ذات المراحل الأربعة نموذجاً ببعدين، كما في الشكل (1)، فهو بعد أفقي و يعتمد على (المهمة)، يبدأ من اليمين من مراقبة المهمة) الملاحظة) و ينتهي في اليسار بأداء مهمة ( الفعل أو الأداء)، بينما يمتد البعد الثاني عاموديا، ويعتمد على التفكير والشعور حيث يكون الشعور في أعلى المحور (مشاعر مستجيبة) والتفكير في أسفل المحور (مشاعر متحكم بها).

تقدم هذه الحالات الأربعة والتي تعتمد على بعدين وصفا لنموذج أو عملية التعلم ذات مراحل أربعة، الملاحظة أنه إذا استخدمنا بعداً واحداً فإننا سنحصل على أسلوب واحد من الأساليب التعليمية الأربعة:

**مراحل دورة التعلم عند كولب (Kolb 1984):**

**اولا: الخبرة الحسية: (Concrete Experience)**

يمثل هذا البعد طريقة تعلم مبنية على أساس الخبرة الحسية أو التجربة الحسية، أي انها تعتمد على الأحكام الصادرة عن الشعور، وان هؤلاء المتعلمين يتعلمون أفضل من خلال انغماسهم في الأمثلة والعمل مع المجموعة، وهم يرون أن الأساليب النظرية غير مجدية في التعلم، ويفضلون معالجة كل حالة على انفراد، كما ان المتعلمين وفق هذا البعد يميلون إلى مناقشة زملائهم بدلا من السلطة أثناء عملية التعلم ويمكنهم الإفادة من التغذية الراجعة، ويتميز الأفراد بتوجه اجتماعي ايجابي نحو الآخرين.

**ثانيا: الملاحظة التأملية: (Reflective Observation)**

ويعتمد هؤلاء المتعلمون في تعلمهم على الملاحظة والتأمل او الملاحظة المتأنية في تحليل موقف التعلم، ويميل أصحابها للقيام بدور الملاحظ الموضوعي، كما إنهم يتسمون بالانطواء، ويفضلون الأساليب التعليمية التي تأخذ شكل المحاضرات، وإنهم يلاحظون ويراقبون ويأخذون معلومات من البيئة، ويكمن دور المعلم هنا في الملاحظة والتشجيع. (Shaheen, 2010, p. 92).

**ثالثا: المفاهيم المجردة: (Abstract Conceptualization)**

ويعني إدراك المعلومات ومعالجتها بالاعتماد على تحليل موقف التعلم والتفكير المجرد والتقويم المنطقي، ويكون توجههم نحو الأشخاص الآخرين ضعيفا، والمتعلم الذي يعتمد في تعلمه على المفاهيم المجردة يحتاج إلى التحليل والتنظيم والتصنيف ليرى العلاقات المتبادلة بين المفاهيم والأفكار.

**رابعا: التجريب النشط (الفعال): (Active Experimentation)**

ويعني إدراك المعلومات ومعالجتها بالاعتماد على التجريب الفعال لموقف التعلم من خلال التطبيق العملي للأفكار ولا يميل الأفراد أصحاب هذا الاتجاه إلى المحاضرات النظرية ولكنهم يتسمون بالتوجه نحو العمل ويصنفون بأنهم عمليون، فالمتعلم ذو الأسلوب التجريبي العملي الفعال يحتاج إلى تعليم تطبيقي في حل المشكلات، وان دور المعلم هو المدرب الذي يساعد على تسهيل عملية الحل.

(Waqad, 2008, p. 55)

يرى كولب ان آلية الجمع ما بين الطريقة التي يدرك بها المتعلمون للمعلومات والطريقة التي يعالجون بها هي التي تكون الشكل المتوازن لنمط التعلم وهو أكثر الطرائق راحة للتعلم، وبالرغم من أن كولب يرى أن هذه الأنماط هي سلسلة متصلة يمر بها المتعلم مع الوقت إلا أن هناك متعلمين يفضلون آو يعتمدون نمطا واحدا دون آخر في التعلم. (Shaheen, 2010, p. 93).

ومن وجهة أخرى يرى كولب فيها انه لكي يكون المتعلم فاعلا عليه أن يختبر جميع هذه المراحل وذلك من خلال انخراطه بشكل كامل ومتفتح وبدون تحيز في خبرات حسية جديدة (خبرة حسية)، وتأمل تلك الخبرات (ملاحظة تأملية)، ومن ثم تشكيل المفاهيم من خلال هذه الملاحظات في نظريات منطقية (مفاهيم مجردة)، واستخدامها في صنع القرارات وحل المشكلات- تجريب فعال.

(El-Helweh, 2005, p. 135)

**دورة التعلم عند كولب، تُنتج عنها اربعة اساليب تعلمية وهي:**

**1. الأسلوب التباعدي: (Diverges Style)**

ويتضمن بعدي الخبرة او التجربة الحسية والملاحظة التأملية، إذ يستقبل المتعلمون أصحاب هذا الأسلوب المعلومات بطريقة نشطة قائمة على التجريب ويعالجها بطريقة تأملية، وان الطالبات من ذوي النمط التباعدي في التعلم يميلون إلى رؤية الحالات المجردة من زوايا نظر مختلفة، وأن اقترابهم من أي حالة يكون لعملية المراقبة أكثر اهتماما من عملية التطبيق العملي (الفعل). فهم يستمتعون في الحالات التي تتطلب توليد الكثير من الأفكار، كجلسات العصف الذهني. إذ يتميز أصحاب هذا الأسلوب باهتماماتهم العقلية الواسعة ورؤية المواقف من زوايا عديدة، ويكون أداؤهم أفضل في المواقف التعليمية التي تتطلب إنتاج أفكار جديدة ويتسمون بالمشاركة الفعالة مع الآخرين والتفاعل مع الموقف التعليمي بشكل ايجابي وفعال. كما يهتم هؤلاء المتعلمون باكتشاف سبب الحالة (Way)، أي إنهم يفضلون أخذ المعلومات بطريقة تفصيلية وتنظيمية، فهم بحاجة إلى الوقت الكافي من أجل التفكير بالموضوع، وتكمن نقاط القوة لديهم بالقدرة على التخيل. (Shaheen, 2010, p. 96)

**2. الأسلوب الاستيعابي: (Assimilators Style)**

ويتضمن بعدي الملاحظة التأملية والمفاهيم المجردة، وأصحاب هذا الأسلوب يعالجون المعلومات من خلال التفكير المجرد والتخطيط وتحليل المعلومات، إضافة إلى اخذ وجهات النظر المختلفة في الاعتبار قبل اتخاذ أي قرار، إذ يستقبل المعلومات بطريقة مجردة ويعالجها بطريقة تأملية، ويتميز هؤلاء بحبهم لمواقف

المخاطرة وتجريب المواقف الجديدة والمرونة والتروي خلال التعامل مع المشكلات في أي موقف تعليمي، ويتسمون بالانطواء. (Kolb, A& Kolb, D, 2005: 4)

**3. الأسلوب التقاربي: (Converges Style)**

ويتضمن هذا الأسلوب بعدي المفاهيم المجردة والتجريب العملي الفعال، اذ يستقبل هؤلاء المتعلمون المعلومات بطريقة تجريدية ويعالجونها بطريقة نشطة قائمة التجريب العملي. ويتميز أصحاب هذا الأسلوب بقدرتهم على حل المواقف والمشكلات التي تتطلب إجابة واحدة، ويفضلون التعامل مع الأشياء اذا ما قورنوا بغيرهم. ويهتم هؤلاء المتعلمون باكتشاف كيفية حدوث الحالة، فهم يسألون (كيف يمكنني تطبيق هذا عمليا؟)، وتتضمن الطرائق التعليمية المناسبة لهم بالتعلم التفاعلي، والتعلم باستخدام الحاسوب، وتقديم مجموعة من المشكلات للطالبات لغرض اكتشافها.

(Shaheen, 2010, p. 96)

**4. الأسلوب التكيفي: (Accommodators Style)**

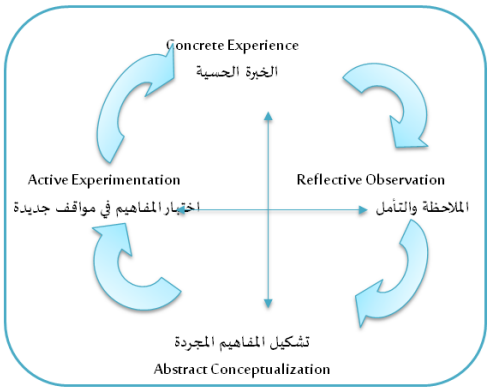
يتضمن هذا الأسلوب بعدي الخبرة الحسية المتضمنة العمل مع الأشخاص، والتجريب الفعال بالقدرة على انجاز الهدف وإحداث التغير من خلال العمل، حيث يستقبل المتعلم المعلومات بطريقة حسية ويعالجها بطريقة نشطة قائمة على التجريب العملي. وان الأفراد الذين يميلون إلى استخدام هذا الأسلوب في التعلم يفضلون العمل مع الأشخاص أكثر من الأشياء، ولا يفضلون جمع المعلومات بأنفسهم ولكن لديهم الاندماج في الخبرات الجديدة وحل المشكلات عن طريق المحاولة والخطأ، كما أنهم يميلون إلى المجازفة والتكيف للمواقف التعليمية ويتميزون بأنهم عمليون ونشطون.

(Waqad, 2008, p. 58)

والشكل (1) يوضح أساليب التعلم (دورة التعلم التجريبي) لكولب.

**شكل رقم (1):**

**دورة التعلم التجريبي عند كولب**




(Shaheen, 2010)

**منهجية البحث وإجراءاته:**

بما أنَّ البحث الحالي يهدف إلى الكشف عن فاعلية الخطط الدراسية على وفق (انموذج كولب) في تنمية مهارات تصميم وتنفيذ مسرحا للدمى القفازية لطالبات قسم رياض الاطفال.و قياس فاعلية الخطط المعدة للتدريس بعد تطبيقها على طالبات الثالث. فهو من البحوث التجريبية لذلك تطلب الأمر اختيار أحد التصاميم التجريبية الملائمة لأهداف البحث وإجراءاته وتحقيق النتائج المتوخاة من ذلك.

**التصميم التجريبي :**

تم استخدام التصميم التجريبي ذي الضبط الجزئي لعينة واحدة ذات الاختبارين: التحصيلي المعرفي، والاختبار المهاري الأدائي. واجرائهما (قبلياً- بعدياً) للحصول على نتائج موثوق بها.

إن هذا النوع من التصاميم يعد ملائما لإجراءات البحث الحالي ويحقق هدف البحث. والمخطط (1) يوضح ذلك:

**مخطط (1):**

**يوضح التصميم التجريبي الذي اعتمده الباحث في تصميم إجراءات بحثه.**

| | الاختبار القبلي | المتغير المستقل | الاختبار البعدي | المتغير التابع |
|---|---|---|---|---|
| المجموعة التجريبية | اختبار تحصيلي معرفي | تطبيق الخطط الدراسية على وفق انموذج كولب | اختبار تحصيلي معرفي | التحصيل المعرفي و المهاري |
| | اختبار مهاري | | اختبار مهاري | |

**مجتمع البحث:**

تمثل مجتمع البحث بطالبات المرحلة الثالثة/ رياض الاطفال، كونهنَّ يدرسنَّ مادة (صناعة الدمى)، والذينَ توزعنَّ في (صف دراسي واحد)، اذ بلغ عدد الطالبات(19) طالبة، قد امتازوا بالتجانس كون القبول في هذا القسم محدداً بالمخرج الدراسي الإعدادي (العلمي والأدبي).

**عينة البحث:**

تم اختيار عينة تجريبية، بلغت (10) طالبات، يشكلون نسبة مقدارها (52%) من عدد طالبات مجتمع البحث (طالبات الصف الثالث/ رياض الاطفال)، الذين تنطبق عليهم مواصفات الدراسة كونهم يدرسون مادة (صناعة الدمى).

**متغيرات البحث:**

**تم تحديد متغيرات البحث على النحو الاتي:**

1- **المتغير المستقل:** ويتمثل بالخطط الدراسية على وفق انموذج كولب في تنمية المهارات المعرفية و المهارية لطالبات الصف الثالث/ رياض الاطفال، لمهارات تصميم وتنفيذ (مسرح الدمى القفازية من خامات الورق المقوى) المجموعة التجريبية.

2- **المتغير التابع:** وهو المتغير الذي يمكن ملاحظته وقياسه والمتمثل بالتحصيل المعرفي و الأداء المهاري لطالبات الصف الثالث/ رياض الاطفال.

3- **تكافؤ مجموعتي البحث:** حرص الباحث قبل بدء التجربة على تكافؤ طالبات مجموعتي البحث إحصائياً في عدد من المتغيرات التي يعتقد أنّها تؤثر في نتائج التجربة، فقد ارتأى الباحث القيام بضبط متغير الاختبار المعرفي للوقوف على مستوى الأداء الخبرة المعرفية لطالبات الصف الثالث/ رياض الاطفال، ومدى امتلاكهن لهذه الخبرات لتحديد مدى حاجاتهن الى مكونات الخطط الدراسية. اذ تم اخضاعهنَّ الى اختبار التحصيل القبلي، وكذلك لغرض الاستفادة منها في إظهار النتائج التي ستظهر بعد تطبيق الخطط الدراسية وقياس فاعليتها في المردود المعرفي و المهاري. و ما يتعلق بالجانب المهاري فقد تم الاجابه عنه في مشكلة البحث، بأن الطالبات قد اجبن بعدم امتلاكهنَّ المهارات في صناعة مسرح الدمى القفازية.

4- **التدريس:** قام الباحث بتدريس مجموعة البحث التجريبية.

**مراحل إعداد الخطط التدريسية :**

قام الباحث بوضع (4) خطط تدريسية تتضمن مهارات تصميم وتنفيذ (مسرح للدمى القفازية من خامات الورق المقوى) على وفق (انموذج كولب)، فضلاً عن تصميم اختبار تحصيلي معرفي و واستمارة تقييم لمهارات التنفيذ أُعِدّت لهذا الغرض، تعمل على الكشف عن مدى التنمية للمهارات اللازمة في تصميم وتنفيذ (مسرح الدمى القفازية من خامات الورق المقوى).

**تنظيم المادة الدراسية:**

قام الباحث بتصميم خطط تدريسية على وفق (انموذج كولب) لمهارات تصميم وتنفيذ (مسرحا للدمى القفازية من خامات الورق المقوى) ، موجهة لطالبات المرحلة الثالثة/ رياض الاطفال، مستندا الى المصادر العلمية والمصادر الاكاديمية كلا من: محمد حماد (Hammad, 1973) ؛ فرج عبو (Abbou, 1982)؛ رزق (Rizk, 1982) ؛ اسعد و سامي (Asaad Abdel-Razzaq, 1984)؛ لويس مليكة (Malika, 1986)؛ ريم الحسني (Al-Hasani, 2000)؛ زينب عبد الامير (Ahmed, 2010)، ومن الخبرة الذاتية للباحث من خلال الاطلاع على الادبيات والدراسات.

**إجراءات تطبيق الخطط التدريسية لمهارات تصميم وتنفيذ (مسرح الدمى القفازية):**

**تحديد الأهداف التعليمية وصياغتها سلوكياً:**

**الأهداف السلوكية:**

تم تحويل الأهداف التعليمية المحددة لكل خطة تدريس إلى أهداف سلوكية قابلة للملاحظة والقياس وتقويم نتائج التدريس، إذ بلغت (17) هدفا سلوكية، توزعت على اربعة خطط دراسية و تم مراعاة صياغتها على وفق مكونات الهدف السلوكي واستنادا إلى تصنيف بلوم المستوى الثالث (التطبيق)، تضمنت الخطة التدريسية الأولى (4) أهداف سلوكية، بينما تضمنت الخطة التدريسية الثانية (5) أهداف سلوكية. والخطة التدريسية الثالثة (3) اهداف سلوكية والخطة التدريسية الرابعة (5) اهداف سلوكية.

بعد ذلك قام الباحث بعرض هذه الأهداف على مجموعة من السادة الخبراء (ملحق رقم:2) الذين اعتمدتهم في تحديد صلاحية أدوات البحث الحالي للتعرف على وضوحها ودقتها في قياس ما وضعت لقياسه وبعد التعديل تم عرضها مرة ثانية على السادة الخبراء، لتكتسب صيغتها النهائية (ملحق رقم :3).

**اداتا البحث:**

**1. الاختبار التحصيلي المعرفي:**

قام الباحث بإعداد اختبارا تحصيلا معرفيا ( ملحق رقم:4 )، على وفق محتوى الخطط التدريسية لمهارات تصميم وتنفيذ (مسرح الدمى القفازية)، بهدف قياس المستوى المعرفي لأفراد العينة التجريبية، وقد تضمن هذا الاختبار (10) أسئلة من نوع الاسئلة الموضوعية - الاختيار من متعدد.

**صدق الاختبار التحصيلي المعرفي:**

تم عرض الاختبار التحصيلي المعرفي بصيغتهما الأولية على مجموعة من الخبراء (ملحق رقم2) ذوي الاختصاص، يتوزعون على اختصاصات التربية الفنية، والقياس والتقويم. وقد اخذ الباحث بملاحظات الخبراء من حيث الاظافة والحذف والتعديل وبذلك اصبحت فقرات الاختبار بصيغته النهائية لاستعمالها بالبحث المعد.

**2. اختبار الأداء المهاري:**

قام الباحث بإعداد استمارة تقييم لمهارات تصميم وتنفيذ (مسرح الدمى القفازية)، بهدف قياس مهارات أفراد العينة التجريبية على تنفيذ متطلبات هذا الأسلوب، وتحقيقا لهدف البحث الحالي.

وقد تم توجيه سؤالاً يعمل على وفقه المفحوص ضمن المجموعة الواحدة، ويتم قياسه باستخدام استمارة تقويم الأداء المهاري التي تم إعدادها لهذا الغرض. وقد طلب الباحث من الطالبات بعد الدراسة على وفق الخطط الدراسية المعدة الآتي:

س: نفذي انموذج مصغر لـ(مسرح للدمى القفازية من خامات الورق المقوى) متبعة خطوات التصميم والتنفيذ ، على وفق ما درستي؟.

**استمارة تقويم الأداء المهاري**

لغرض قياس الأداء المهاري لأفراد الفئة المستهدفة في مهارات تصميم وتنفيذ (مسرح الدمى القفازية من خامات الورق المقوى)، تم تصميم استمارة تقويم الأداء المهاري للمهارات المطلوبة تضمن (10) فقراة، وتم تحديد مقياس خماسي كمعيار لتحديد الدرجة التي تحصل عليها الطالبة في تقديم المنتج الفني، وبذلك تكون الدرجة الكلية التي تحصل عليها الطالبة تساوي (50) درجة.

**صدق استمارة التقويم المهاري:**

تم عرض استمارة التقويم المهاري، بصيغتهما الأولية على مجموعة من الخبراء (ملحق رقم:2)، وقد اخذ الباحث بملاحظات الخبراء من حيث الاضافة والحذف والتعديل وبذلك اصبحت استمارة التقويم بصيغتها النهائية لاستعمالها بالبحث المعد.

**ثبات الاستمارة:**

قام الباحث بإيجاد معامل الثبات لاستمارة التقويم التي حددها لتحقيق متطلبات الاختبار المهاري، استعان الباحث بملاحظين(*)، تم تدريبهم على مكونات الاستمارة وكيفية العمل بهما لغرض

(*) الملاحظان اللذان استعان بهم الباحث: د. عماد هاشم مجيد/ الكلية التربوية المفتوحة/ وزارة التربية

مشاركتهما في تقويم لأفراد العينة المستهدفة ووضع الدرجات لكل متدرب. لذلك استعمل الباحث معادلة (كوبر) لاستخراج معامل الاتفاق بين الملاحظين والباحث، وكما موضح بالجدول رقم (1):

**جدول (1)**

**معامل ثبات استمارة تقويم الأداء المهاري**

| ت | الملاحظ 1 | الملاحظ2 | الباحث | المعدل |
|---|---|---|---|---|
| | م1 | م2 | | |
| (1) | 0.88 | 0.86 | 0.84 | 0.86 |
| (2) | 0.86 | 0.85 | 0.84 | 0.85 |
| (3) | 0.84 | 0.85 | 0.83 | 0.84 |
| المعدل العام 0.85 | | | | |

ومن خلال نتائج الجدول (3) يظهر إنَّ معامل الثبات يساوي (0.85) وهذه النتيجة تعطي مؤشراً جيداً لصلاحية الاستمارة وبذلك تصبح جاهزة للتطبيق.

الوسائل الإحصائية:

تم استخدام الوسائل الإحصائية المناسبة لاجراءات البحث لمعالجة البيانات والمعلومات التي حصل عليها من المصادر والمراجع وهي:

1. **معادلة كوبر (Cooper)** نسبة الاتفاق بين الخبراء:

أستُخدمت لحساب نسبة إتفاق الخبراء حول فقرات الأختبار التحصيلي.

حيث أن :

C = معادلة نسبة الاتفاق.

NE = عدد مرات الاتفاق

N = عدد مرات عدم الاتفاق

$$C = \frac{NE}{NE + N} \times 100$$

(Cooper, 1974, p. 27)

2. **اختبار ولكوكسن (Wilcoxon):** استخدم لإظهار النتائج الاختبار التحصيلي المعرفي والاختبار المهاري، قبلياً و بعدياً.

**عرض نتائج البحث وتفسيرها:**

**للتحقق من صحة الفرضية الصفرية الأولى:** استخدم الباحث معادلة اختبار (ولكوكسن Wilcoxon) لإظهار نتائج الاختبار التحصيلي المعرفي، ومعرفة الفروق المعنوية بين تطبيق الاختبارين (قبلياً - بعدياً) وللتعرف على مدى فاعلية الخطط التدريسية في تنمية التحصيل المعرفي المهاري في تصميم وتنفيذ (مسرح الدمى القفازية). والجدول(2) يوضح نتائج ذلك:

**جدول ( 2 )**

**تحليل نتائج إجابات العينة التجريبية في الاختبارين التحصيلي المعرفي( القبلي و البعدي) لمهارات تصميم وتنفيذ (مسرح الدمى القفازية) ، باستخدام اختبارولكوكسن**

| رقم الطالبة | اختبار القبلي | الاختبار البعدي | الفرق بين الدرجتين | مطلق الفرق | الترتيب | رتب الفروق |
|---|---|---|---|---|---|---|
| ١ | ٣ | ١٠ | ٧- | ٧ | ٩ | ٩,٥ |
| ٢ | ٤ | ١٠ | ٦- | ٦ | ٥ | ٦,٥ |
| ٣ | ٤ | ١٠ | ٦- | ٦ | ٦ | ٦,٥ |
| ٤ | ٤ | ٩ | ٥- | ٥ | ٣ | ٣,٥ |
| ٥ | ٤ | ١٠ | ٦- | ٦ | ٧ | ٦,٥ |
| ٦ | ٣ | ٩ | ٦- | ٦ | ٨ | ٦,٥ |
| ٧ | ٣ | ١٠ | ٧- | ٧ | ١٠ | ٩,٥ |
| ٨ | ٤ | ٨ | ٤- | ٤ | ١ | ١,٥ |
| ٩ | ٣ | ٧ | ٤- | ٤ | ٢ | ١,٥ |
| ١٠ | ٥ | ١٠ | ٥- | ٥ | ٤ | ٣,٥ |
| القيمة المحسوبة لـ (و) (-) = | | | | | | ٤٥,٥ |
| القيمة المحسوبة لـ (و) (+) = | | | | | | صفر |

ومن خلال النظر لنتائج الجدول(2) يمكن تنظيمها في الجدول( 3) الأتي:

**جدول (3):**

**يمثل قيم (و) المحسوبة و الجدولية عند مستوى دلالة(0,05) حول إجابات طالبات المجموعة التجريبية على فقرات الاختبار التحصيلي المعرفي قبلياً- بعدياً.**

| المجموعة التجريبية | العينة | قيمة(و) المحسوبة | | قيمة(و) الجدولية | مستوى الدلالة (0,05) |
|---|---|---|---|---|---|
| | | الصغرى | الكبرى | | |
| | **10** | **صفر** | **4.55** | **8** | **دالة إحصائية** |

ويتضح من خلال الجدول(3)، إن هناك قيمتين لـ (و) المحسوبة إحداهما صغرى تساوي (صفر) والأخرى كبرى تساوي (4.55)، تم الحصول عليها باستخدام معادلة اختبار(ولكوكسن Wilcoxon) ومن خلال الرجوع إلى جدول القيم النظرية (ينظر: البياتي،1983م: 254)، ظهر أنها تساوي (8) عند مستوى دلالة (0,05) عندما يكون حجم العينة (10) أفراد، وبما إن القيمة المحسوبة الصغرى أدنى من القيمة النظرية، لذلك ترفض الفرضية الصفرية وتقبل الفرضية البديلة التي تنص على وجود فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى (0,05) لصالح الاختبار التحصيلي المعرفي البعدي.

**للتحقق من صحة الفرضية الصفرية الثانية:** استخدم الباحث معادلة اختبار (ولكوكسن Wilcoxon) لإظهار نتائج الاختبار المهاري، ومعرفة الفروق المعنوية بين تطبيق استمارة التقويم المهاري

(قبلياً- بعدياً) وللتعرف على مدى فاعلية الخطط التدريسية المعدة في التنمية المهارات الادائية للطالبات في تصميم وتنفيذ (مسرح الدمى القفازية). والجدول(4) يوضح نتائج ذلك:

**جدول ( 4):**

**تحليل نتائج إجابات العينة التجريبية في الاختبارين المهاري ( القبلي و البعدي)**

**لمهارات تصميم وتنفيذ (مسرح الدمى القفازية) ، باستخدام اختبارولكوكسن**

| رقم الطالبة | اختبار القبلي | الاختبار البعدي | الفرق بين الدرجتين | مطلق الفرق | الترتيب | رتب الفروق |
|---|---|---|---|---|---|---|
| ١ | ١٠ | ٣٥ | ٢٥- | ٢٥ | ١ | ١ |
| ٢ | ١٠ | ٣٧ | ٢٧- | ٢٧ | ٢ | ٢,٥ |
| ٣ | ١٠ | ٤٥ | ٣٥- | ٣٥ | ٩ | ٩,٥ |
| ٤ | ١٠ | ٣٧ | ٢٧- | ٢٧ | ٣ | ٢,٥ |
| ٥ | ١٠ | ٣٩ | ٢٩- | ٢٩ | ٥ | ٥ |
| ٦ | ١٠ | ٣٨ | ٢٨- | ٢٨ | ٤ | ٤ |
| ٧ | ١٠ | ٤٥ | ٣٥- | ٣٥ | ١٠ | ٩,٥ |
| ٨ | ١٠ | ٤٤ | ٣٤- | ٣٤ | ٧ | ٧,٥ |
| ٩ | ١٠ | ٤٣ | ٣٣- | ٣٣ | ٦ | ٦ |
| ١٠ | ١٠ | ٤٤ | ٣٤- | ٣٤ | ٨ | ٧,٥ |
| المجموع الكلي لرتب الفروق | | | | | | ٥٥ |
| القيمة المحسوبة لـ (و) (-) = | | | | | | ٥,٥ |
| القيمة المحسوبة لـ (و) (+) = | | | | | | صفر |
| القيمة الجدولية لعينة ١٠ طالبات | | | | | | ٨ |

ومن خلال النظر لنتائج الجدول (4) يمكن تنظيمها في الجدول (5) الاتي:

**جدول (5):**

**يمثل قيم (و) المحسوبة و الجدولية عند مستوى دلالة(0,05) حول إجابات طالبات المجموعة التجريبية وفق استمارة التقييم المهاري،( قبلياً- بعدياً).**

| المجموعة | العينة | قيمة(و) المحسوبة | | قيمة(و) الجدولية | مستوى الدلالة (0,05) |
|---|---|---|---|---|---|
| | | الصغرى | الكبرى | | |
| التجريبية | 10 | صفر | 5.5 | 8 | دالة إحصائية |

ويتضح من خلال الجدول(5)، إن هناك قيمتين لـ (و) المحسوبة إحداهما صغرى تساوي (صفر) والأخرى كبرى تساوي (5.5)، تم الحصول عليها باستخدام معادلة اختبار(ولكوكسن Wilcoxon) ومن خلال الرجوع إلى جدول القيم النظرية (Al-Bayati, 1983, p. 254)، ظهر أنها تساوي (8) عند مستوى دلالة (0,05) عندما يكون حجم العينة (10) أفراد، وبما إن القيمة المحسوبة الصغرى أدنى من القيمة النظرية، لذلك ترفض الفرضية الصفرية الثانية، وتقبل الفرضية البديلة التي تنص على وجود فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى (0,05) لصالح الاختبار المهاري البعدي.

وهذه النتيجة لقيمة (و) المحسوبة في جدول(3، 5) تؤكد فاعلية الخطط التدريسية المستخدمة على وفق (انموذج كولب)، التي استخدمت في تمية المهارات لطالبات رياض الاطفال (الفئة المستهدفة) في تصميم وتنفيذ (مسرح الدمى القفازية من خامات الورق المقوى)، وقدرتها في تحقيق التوافق بين المعلومات والمفاهيم والأفكار التعليمية والممارسات العملية.

**الاستنتاجات:**

1- ثبوت فاعلية الخطط التدريسية على وفق (انموذج كولب) في البحث الحالي في تنمية التحصيل المعرفي والمهاري لطالبات المجموعة التجريبية في مهارات تصميم وتنفيذ (مسرح الدمى القفازية من خامات الورق المقوى).

2- إن النتائج التي توصلت إليها الفرضيتان تعود إلى التنظيم والتخطيط في تقديم المادة الدراسية، وتوفير الإمكانات والوسائل التعليمية والمستلزمات الدراسية، ومراعاة خصوصية الطالبات، والتي أسهمت من خلال النتائج التي ظهرت في تحليل الفرضية الصفرية، والتي عملت على تنمية الجانب المعرفي والمهاري لدى طالبات المجموعة التجريبية مما يؤكد ذلك على فاعلية المحتوى التعليمي للخطط التدريسية على وفق (انموذج كولب).

3- يعد انموذج كولب من الطرائق التدريسية الجيدة التي ثبت استخدامها فيتنمية المهارات التصميم والتنفيذ، وذلك كونه تسمح للطالبات بالتحاور والمناقشة والتنفيذ على وفق خطوات التوصل والوصول إلى النتائج المرغوبة.

4- أن اعتماد انموذج كولب في تدريس مهارات التصميم والتنفيذ لطالبات الصف الثالث – رياض الاطفال كان له التأثير الإيجابي في اتقان أداءهم المهاري في تنفيذ (مسرح للدمى القفازية) من خامات الورق المقوى.

**التوصيات:**

في ضوء ما توصل إليه البحث يمكن صياغة التوصيات الآتية:

1- الاعتماد على المحتوى التدريسي المصمم في البحث الحالي في المؤسسات التعليمية ذات العلاقة (كليات ومعاهد الفنون الجميلة وكليات التربية – رياض الاطفال) التي تُدَرَّس فيها مادة (مسرح الدمى وصناعتها) لثبوت أثرالطريقة في تطوير مهارات الطالبات.

2- ضرورة التأكيد على استعمال انموذج كولب في تدريس (صناعة الدمى) لما في ذلك من إثر إيجابي في الإتقان المعرفي والمهارات للطالبات.

**References**

1. Abdel Fattah Abu-Maal .(1984) .*At the Children's Theatre* .Amman: Dar Al-Shorouk for Publishing and Distribution.

2. Abdel Hamid Hassan Abdel Hamid Shaheen .(2010) .*Advanced Teaching Strategies, Learning Strategies and Learning Styles* .Egypt: Faculty of Education Damanhour, Alexandria University.

3. Abdul-Jabbar Tawfiq Al-Bayati .(1983) .*Statistical analysis in educational, psychological and social research and educational methods* .Kuwait: Kuwait Foundation for the Advancement of Sciences, 1st floor.

4. D. Kolb .(1984) .*Experiential learning experience as source Learning and development* .New Jersey usa :.prentice.Hill ,Englewood cliffs.

5. Elham Ibrahim Muhammad Waqad .(2008) .*Thinking styles and their relationship to learning styles and goal orientations among undergraduate female students in the Makkah region* .Saudi Arabia: Unpublished PhD thesis - College of Education, Umm Al-Qura University.

6. Faraj Abbou .(1982) .*The Science of the Elements of Art* .Italy: Dolphin Publishing House.

7. Hind Hammouri & Ahmed El-Helweh .(2005) .*The Complete Structure of the Honey and Mumford Questionnaire for Learning Styles* .Algeria: A confirmatory factor analysis. Journal of Educational and Psychological Sciences.

8. Jhon D Cooper .(1974) .*Measurement and analysis of behavioral techniques Columbos* .Ohio: Choles, E. merril.

9. John Russell Teller .(1991) .*Theatrical Encyclopedia* .Baghdad :Dar Al-Mamoun for Translation and Publishing.

10. Louis Malika .(1986) .*stage set* .Iraq: modern printing, Al-Mustansiriya University, the Ministry of Higher Education and Scientific Research.

11. Mohamed Hafez and Ahmed Abdel-Karim El-Khouly .(1999) .*Design* .Cairo, Arab Republic of Egypt :.Al-Amal for Printing and Publishing.

12. Mohammed Hammad .(1973) .*Technology Della Pittura* .Cairo :General Egyptian Book Organization Press. 1st Edition.,

13. Reem Al-Hasani .(2000) .*Developing the skills and talents of the child through art education and handicrafts* .Cairo: Ibn Sina.

14. Sami Abdel-Hamid Asaad Abdel-Razzaq .(1984) .*Theatrical problems in schools* .Iraq: Mosul University, Ministry of Higher Education and Scientific Research.

15. Sami Rizk .(1982) .*Principles of artistic taste and aesthetic coordination* .Cairo: Sources of Arab Culture Library.

16. Zainab Abdel Amir Ahmed .(2010) .*A training program to provide primary school teachers with the skills of the art of making and moving dolls* .Iraq: Unpublished MA thesis, College of Fine Arts, University of Baghdad.

**الملاحق:**

**ملحق رقم (1)**

**استمارة تقويم الأداء المهاري**

| ت | الفقرات | ضعيف | مقبول | متوسط | جيد | جيد جداً |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | تحقيق الفكرة الأساسية في تنفيذ مسرح الدمى. | | | | | |
| 2 | تحقيق: نسبة الابعاد لفتحة المسرح | | | | | |
| 3 | تهيئة الاجزاء الاساسية لهيكل المسرح | | | | | |
| 4 | تحقيق ترابط الاجزاء | | | | | |
| 5 | تحقيق: تدعيم الاجزاء | | | | | |
| 6 | تهيئة المكملات للشكل. | | | | | |
| 7 | تحقيق: انسجام الاحجام للشكل العام. | | | | | |
| 8 | تحقيق : تركيب الستارة الامامية | | | | | |
| 9 | تحقيق ألية فتح وغلق الستارة الامامية. | | | | | |
| 10 | تثبيت الستارة الخلفية | | | | | |

**الدرجة العليا: 5 × 10 =50**

**الدرجة الدنيا: 1 × 10= 10**

**ملحق رقم (2)**

**الخبراء الذين استعان بهم الباحث**

| ت | اسم الخبير | اللقب العلمي | مكان العمل |
|---|---|---|---|
| 1 | د. منير فخري | استاذ | الجامعة التقنية الوسطى- كلية الفنون التطبيقية. |
| 2 | د. صالح احمد الفهداوي | استاذ | جامعة بغداد- كلية الفنون الجميلة. |
| 3 | د ماجد نافع الكناني | استاذ | جامعة بغداد- كلية الفنون الجميلة. |
| 4 | د. عامرة خليل ابراهيم | استاذ | الجامعة المستنصرية – كلية التربية الاساس. |
| 5 | د. زينب عبد الامير | أ. مساعد | جامعة بغداد- كلية الفنون الجميلة. |

**ملحق رقم (3)**

**الاهداف العامة والسلوكية للخطة التدريسية لمهارات تصميم وتنفيذ (مسرح الدمى القفازية) من خامات الورق المقوى.**

**الخطة الدراسية الاولى: المستلزمات الاساسية لتصميم وتنفيذ مسرح الدمى القفازية.**

**الهدف التعليمي العام:**

تنمية المهارات المعرفية للطالبة عن (خامات الورق المقوى) والمهارات في التعامل مع خاماته، وعلاقتها بمسرح الدمى، ويتوقع منها ان تكون ملمة في تهيئة خامات الورق المقوى والادوات التي تدخل في صناعة (مسرح الدمى القفازية) من خامات الورق المقوى.

**الأهداف السلوكية : تستطيع الطالبة بعد الدرس ان:**

1- تعرّف الورق المقوى واستخداماته.
2- تعرّف الادوات والعدد الازمة لتعامل مع خامات الورق.
3- تعرّف ابعاده وقياس فتحة مسرح الدمى القفازية.
4- تعرّف النموذج المصغر و نسبة القياس.

**الخطة الدراسية الثانية : صناعة أنموذج (الهيكل) لمسرح الدمى القفازية.**

**الهدف التعليمي العام:**

تنمية المهارة الأدائية الفنية للطالبة في صناعة ( الهيكل) لمسرح الدمى القفازية، ويتوقع منها تنفيذه وصناعته نموذج مصغر لهيكل مسرح الدمى على ضوء وحدة القياس للنموذج المصغر.

**الأهداف السلوكية: تستطيع الطالبة بعد الدرس ان:**

1- تعرّف الاجزاء الرئيسية للهيكل.
2- تعرّف مهارات التركيب والتعشيق واللصق
3- تعرّف طريقة ربط اجزاء الهيكل.

4- تعرّف طريقة تدعيم الهيكل.

5- تنفذ الاجزاء الاساسية لصناعة الهيكل لمسرح الدمى القفازية بشكل مصغر

**الخطة الدراسية الثالثة: تحدد المكملات في ابراز الجو العام لواجهة مسرح الدمى القفازية**

**الهدف التعليمي العام:**

تنمية المهارات الآدائية للطالبة في تنفيذ مكملات الشكل العام (الملائمة النص المقدم) و فكرة العرض، ووضع اللمسات الفنية.

**الأهداف السلوكية: تستطيع الطالبة بعد الدرس ان:**

1- تحدد المكملات في ابراز الجو العام للعرض المسرحي المقدم بما يتلاءم مع فكرة النص.

2- تحديد انواع المكملات على ضوء فكرة مطروحة.

3- تنفيذ شكل من اشكال المكملات لواجهة المسرح.

**الخطة الدراسية الرابعة: تعرّف الستارة الأمامية والخلفية لمسرح الدمى القفازية.**

**الهدف التعليمي العام:**

تنمية المهارة المعرفية وأدائية للطالبة في تنفيذ الستارة الامامية و الخلفية لمسرح الدمى القفازية.

**الأهداف السلوكية: تستطيع الطالبة بعد الدرس ان:**

1- تعرّف انواع الستارة الأمامية للمسرح.

2- تعرّف تركيب الستارة الامامية لمسرح الدمى القفازية.

3- تعرّف طرق فتح الستارة الامامية وغلقها.

4- تعرّف فائدة الستارة الخلفية.

5- تعرّف تثبيت الستارة الخلفية.

**ملحق رقم (4)**

**الاختبار التحصيلي المعرفي في تصميم وتنفيذ مسرح الدمى القفازية**

**س: اختر الاجابة المناسبة لما يأتي:**

1. **من مميزات الدمية القفازية:**
   - أ- سهلة في تحريكها اذا ماقورنت ببقية انواع الدمى.
   - ب- اعتمادها على تقنية الخيوط عند تحريكها.
   - جـ- غالباً ما تحتوي على سيقان متحركة.
   - د- جميع ما سبق.
2. **لتقديم عرض لمسرح الدمى القفازية، لا بد من توافر:**
   - أ. مسرح لعروض الدمى مجهز بمستوى عالي من التقنية والمعدات.
   - ب. مكان العرض بابسط اشكاله.
   - ج. لاعبين (لتحريك الدمى) على مستوى عالي من الكفائة.

د. جميع ما سبق.

3. **لصناعة مسرح الدمى القفازية يجب توافر:**

أ. مكائن الحدادة والمعدات النجارية.

ب. العدد والخامات المتوفرة في المؤسسة التعليمية.

ج. توافر مهنين متمرسين في استخدام المعدات الحدادة والنجارة لصناعة مسرحا للدمى.

د. جميع ما سبق.

4. **تحدد فكرة التصميم لمسرح الدمى القفازية في رياض الاطفال على نحو:**

أ. فكرة العرض المسرحي و امكانية تنفيذه.

ب. توافر الخامات في البيئة المحلية.

ج. الامكانات المادية وعناصر الانتاج.

د. جميع ما سبق.

5. **لصناعة مسرح الدمى القفازية في رياض الاطفال نستخدم:**

أ. خامات الخشب والحديد للهيكل وباقي الاجزاء.

ب. الخامات المختلفة المتوفرة في البيئة المحلية.

ج. الستائر والقماش والحبال.

د. جميع ما سبق.

6. **لصناعة مسرح الدمى القفازية يجب:**

أ. تدعيم الهيكل العام و الاجزاء مع المكملات للشكل.

ب. ان تكون فتحة العرض ملائمة لجم الدمى القفازية

ج. وضع اطار خارجي من الاعمدة وتغليفه بالخامات المتوفرة.

د. جميع ما سبق.

7. **لتدعيم مسرح الدمى القفازية:**

أ. استخدام اثقال لتثبيت الهيكل على الارض.

ب. ليس من الضرورة تدعيم الهيكل .

ج. يتم اسناد وتدعيم الهيكل من قبل (محرك الدمية)

د. لا اعلم.

8. **لترابط اجزاء الهيكل و الدعامات نستخدم:**

أ. التركيب والتعشيق .

ب. اللصق بالاشرطة الاصقة.

ج. الغراء اوالصمغ.

د. جميع ما سبق.

9. **الستارة الامامية لفتحة مسرح الدمى من:**
   أ. العناصر الاساسية لمسرح الدمى القفازية.
   ب. المكملات لعرض المسرحي.
   ج. . ليس لها اهمية.
   د. لا اعلم.
10. **الستارة الامامية لمسرح الدمى القفازية تكون:**
   أ. ثابته ويمكن فتحها بيد الاعب (محرك الدمية).
   ب. امكانية فتح وغلق الستارة الامامية باستخدام الحبال.
   ج. تركها ثابتة و مفتوحة ولا حاجة لغلقها.
   د. جميع ما سبق.

**DOI:** https://doi.org/10.35560/jcofarts101/111-130

# Design and implementation of a glove theater of cardboard materials for the students of the Kindergarten Department

**Qais Hashem Ahmed Alnuaeme**[1]

**Al-Academy Journal …….…… Issue 101 - year 2021**
**Date of receipt: 6/6/2021…....Date of acceptance: 4/7/2021…....Date of publication: 15/9/2021**

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

**Abstract:**

The current research aims to develop the skills of the kindergarten students in designing and implementing a theater for gauntlets made of cardboard materials. To study this, the researcher determined to build teaching plans for design and implementation skills according to (Kolb model).

The results of this research showed the effectiveness of teaching plans according to (Kolb's model) in developing skills of design and implementation (theater for gauntlets made of cardboard materials) for the students of the Kindergarten Department - the experimental group. Which had a positive effect to reach the desired results in the design and implementation of the gauntlet theater and dealing with cardboard materials.

**Keywords: Theatre, dolls, materials, paper, Kolb's model.**

[1] **Al-Iraqia University - College of Education for Girls.** qais_ahmed@aliraqia.edu.iq .

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts101/131-144

# تمثلات الجسد في اعمال الفنان علي النجار (دراسة تحليلية)

رحاب حسين حسن[1]
سلام ادوريعقوب اللوس[2]

مجلة الأكاديمي-العدد 101-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229
تاريخ استلام البحث 2021/3/21 , تاريخ قبول النشر 2021/5/5 , تاريخ النشر 2021/9/15

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

**ملخص البحث:**

شهد القرن العشرين تطورات وتحولات وثورات فنية منها ما شهده الفن العربي ولا سيما الفن التشكيلي العراقي المعاصر وعلى أثرها تزايدت البحوث والدراسات التي تناولت موضوعاته وبطرق مختلفة، الذي أصبح يشكل حضوراً منحت له لغته الخاصة وخطابه المتفرد، ولاسيما الجسد ففتح المجال لتوظيفه في التشكيل، ليصبح شكلاً يدل على معاني قابلة للتأويل من خلال تمثلاته الشكلية المتنوعة التي تعد نتاجاً فنياً وثقافياً ومعرفياً. لقد مرت حداثة التشكيل العراقي في الجسد بأدوار مختلفة فبدأ تناول الجسد كتمثيل يعكس المحيط الواقعي كما هو دون تغيير فرسم كثير من الفنانين وجوه الاشخاص (البورتريه) وفي المشاهد الاجتماعية والطبيعة المختلفة.

تكمن أهمية البحث في بيان آليات تمثلات الجسد بتمظهراته الفنية والفكرية والجمالية عبر رصد تحولاته اذ يعد مادة لها اهميتها من ناحية الموضوعات الطبيعية والواقعية والاسطورية والرمزية التي احتوته ولأنها ارتبطت بالوجود الانساني المثير للأهتمام. وهدف البحث: التعرف على تمثلات الجسد في أعمال الفنان علي النجار. وتحدد البحث: موضوعياً: تمثلات الجسد في رسوم الفنان علي النجار والمنفذة بالأحبار والألوان الزيتية. ومكانياً: العراق، السويد وزماني: 1975-2003م

أما للإطار النظري تناولت فيه الدراسة ثلاثة مباحث: ضم المبحث الأول المبحث الأول: الجذر المفاهيمي والمعرفي للجسد، أما المبحث الثاني: الجسد في الفن الحديث: والمبحث الثالث: الفنان علي النجار التجربة والأسلوب واهم مؤشرات الاطار النظري.

فضلاً عن إجراءات البحث وشملت مجتمع البحث وعينة البحث وأداة البحث ومنهج البحث ثم تحليل العينات والنتائج والاستنتاجات التي توصل إليها الباحثان ومنها:

[1] جامعة بغداد -كلية الفنون الجميلة-قسم الفنون التشكيلية، طالبة دراسات عليا، rehab.hussein1202a@cofarts.uobaghdad.edu.iq .
[2] جامعة بغداد -كلية الفنون الجميلة-قسم الفنون التشكيلية، salam.allos@cofarts.uobaghdad.edu.iq .

1. اعتاد الفنان على تجريد اجساده البشرية في معظم أعماله الفنية. كل ذلك يتم عن رغبة من الفنان بإدائة.. بناءً على رغبات نفسية ووجدانية خاصة به. مثلما في النموذج (1) (2) (3).
2. حملت أعماله مضمونا نفسيا، ذلك للمرض الذي تعايش مع الفنان طويلا. هذا الصراع في اعلان ومحاولة إثبات براءته كليا، وكوسيلة للتعبير عن هم إنساني يشغل مخيلته على الدوام.

**الكلمات المفتاحية: تمثلات، جسد، علي النجار.**

**مشكلة البحث:** شهد القرن العشرين تطورات وتحولات وثورات فنية منها ما شهده الفن العربي ولاسيما الفن التشكيلي العراقي المعاصر وعلى أثرها تزايدت البحوث والدراسات التي تناولت موضوعاته وبطرق مختلفة، الذي أصبح يشكل حضوراً منحت له لغته الخاصة وخطابه المتفرد، ولاسيما الجسد ففتح المجال لتوظيفه في التشكيل، ليصبح شكلاً يدل على معاني قابلة للتأويل من خلال تمثلاته الشكلية المتنوعة التي تعد نتاجاً فنياً وثقافياً ومعرفياً. لقد مرت حداثة التشكيل العراقي في الجسد بأدوار مختلفة فبدأ تناول الجسد كتمثيل يعكس المحيط الواقعي كما هو دون تغيير فرسم كثير من الفنانين وجوه الاشخاص (البورتريه) وفي المشاهد الاجتماعية والطبيعة المختلفة.

ومنهم من تأثر بالاتجاهات الاوربية المعاصرة من الذين تم ابتعاثهم للدراسة في الخارج فظهرت تأثيراتها في نتاجاتهم الفنية وهناك من عد الجسد الانساني مادة محفزه للخيال لما يحويه من ألغاز ورموز ضمن فضاءات غير محددة ومن هؤلاء الفنانين (علي النجار) أحد فناني جيل الستينيات بدأ اسلوبه يتحدد بوضوح في إنحيازه المتجدد إلى الهّم الانساني بأعتباره مادة شكلية وقيمة روحية يراها من خلال رؤيته التعبيرية والتجريدية والسريالية متخذاً من الجسد موضوعاً لها. وفي ضوء ما سلف يمكن تحديد مشكلة البحث بالتساؤل الآتي: ماهي تمثلات الجسد في اعمال الفنان علي النجار من ناحيه المضمون والمعنى.

**أهمية البحث:** تكمن في بيان آليات تمثلات الجسد بتمظهراته الفنية والفكرية والجمالية عبر رصد تحولاته اذ يعد مادة لها اهميتها من ناحية الموضوعات الطبيعية والواقعية والاسطورية والرمزية التي احتوته ولأنها ارتبطت بالوجود الانساني المثير للأهتمام.

**هدف البحث:** التعرف على تمثلات الجسد في اعمال الفنان علي النجار.

**حدود البحث:** الحد الموضوعي: تمثلات الجسد في رسوم الفنان علي النجار والمنفذة بالأحبار والألوان الزيتية. والحد المكاني: العراق، السويد والحد الزماني: 1975-2003م

**تحديد المصطلحات:**

التمثل **لغة:** (تمثل تمثلا. مثل به، مثل له الشيء تصور له تمثل الشيء تصور مثاله. ويقال تمثل الشيء له) (Gibran, 1992, p. 240) وفي التنزيل العزيز: {فَأَرْسَلْنَا إِلَيْهَا رُوحَنَا فَتَمَثَّلَ لَهَا بَشَرًا سَوِيًّا}(مريم: 17).

**التمثل اصطلاحاً:** التمثل: (من مثل له الشيء اي صوره له حتى كأنه ينظر اليه وامتثله اي صوره. ومثلت له كذا تمثيلا. إذا صورته له بكتابة وغيرها) (Ozzy, 1988, p. 120)

**التمثل إجرائياً:** هو إعادة إنتاج الفكرة أو التصور أو المفهوم في تمثيل ملموس أو رمز له أبعاد حسية وحضور في العالم المرئي وبما يعطي مدرك شكلي معبر... أي هو الفكرة لحظة تمثلها في صيغة قابلة للإدراك بشكل محسوس.

**الجسد لغةً:** ورد في لسان العرب (الجسد جسم الانسان ولايقال لغيره من الاجسام المغتذية ولا يقال لغير الانسان ولا يقال لغير **الانسان** جسد، والجسد البدن، وكل خلق لا يأكل ولا يشرب من نحو الملائكة والجن من يعقل فهو جسد) (Ibn Manzoor, B.T, p. 92).

**الجسد اصطلاحا:** الجسد هو الممتد الموجود ذو الابعاد الثلاثة الطول، العرض، العمق، وله مقدار (حجم)، وشكل، وثقل، (وزن)، وهو اما في حركة او في سكون) (Badawi, 1986, p. 140).

**تمثلات الجسد إجرائياً:** هو الفكرة أو المفهوم المتكون بشكل جسدي فاعل في الحضور ومؤثر في التلقي ومهيمن في التكوين ليغدو مركز الفعل الجمالي والتعبيري في العمل الفني، غايته الإبلاغ اوالافصاح عن الأفكار والتصورات.

**الإطار النظري**

**المبحث الأول: الجذر المفاهيمي والمعرفي للجسد**

لقد اهتمت الفلسفات القديمة ومن ثم الفلسفات الحديثة بدراسة موضوع العلاقة بين النفس والجسد. بالرغم من تعدد المداخل والمدارس الفلسفية المختلفة. وقد نشأ هذا الاهتمام نتيجة لإرتباط المشكلة أو الموضوع بكثير من المباحث الفلسفية الأخرى وكذلك الدراسات الدينية ولإن هذا الموضوع مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالإنسان وحياته ووجوده كله نجد ان الفلسفات القديمة ومنها الفلسفة اليونانية تميز بين ثلاثة مواقف رئيسية فيما يخص العلاقة بين النفس والجسد. الأول فلسفة أفلاطون (التي تعطي للنفس تفسيرا روحيا ومستقلا عن الجسد) (Al-Zahir, 2010, p. 109)، إذ يرى أفلاطون التفسير الروحي للنفس البشرية بوصفها جوهراً مستقلاً عن علاقته بالجسد وقائماً بذاته ومتميزاً عنه والنفس قديمة في وجودها قبل أن ترتبط بالجسد وهي أيضا خالدة بعد أن تغادر الجسد عند الموت إذ عدَّ (أفلاطون) إن الجسد فانٍ وهو عبارة عن عربة يجرها جوادين من العقلانية والجموح.

والثاني فلسفة أرسطو وهي فلسفة مختلطة تقر بوجود جوهرين معا النفس والجسد فقد تطرق للتفسير الكامل عن الجسد والعلاقة بين النفس البشرية بمثابة صورة ملازمة للجسد غير منفصلة عنه، أو كما يقول تمثل كمال الوظيفة التي يقوم بها الجسد والنفس فهي غير مستقلة أو تتكون من طبيعة مختلفة عما هو مادي وحسي إذ ارتبطت الروح بوجود الجسد والنفس البشرية لا تفنى مع فناء الجسد وبهذه الفلسفة المتخمة نجد إن (أرسطو) اختلف مع (أفلاطون) حين قال بأنه لا يوجد انفصال أو استقلال بين النفس والجسد بشكل يعطي أو يمنح النفس وجودا مفارقا وبعيدا عن الجسد وبالتالي فأن كل نفس بشرية معينة لا تستطيع أن توجد أو تحل إلا في جسد محدد لها.

وفي الفلسفة الحديثة عند(ديكارت) سنجد نفس المواقف التي تناولتها الفلسفة القديمة السائدة أيضا اذ يعتبر (ديكارت) (تمثيلا لنموذج المواقف المثالية والعقلية من ما سبقه من فلاسفة العصر الذين اتفقت واختلفت آراءهم بموضوعية الجسد) (Descartes, 2009, p. 23)، وما تملكه من روح ونفس إذ قال مقولته (انا أفكر فأنا إذن موجود) في أشاره إلى وجود مفاصل كثيرة تتعلق بعلاقة كينونية مع الجسد مشيرا إلى الروح والوجود والحيوية والتحسس حيث يؤكد (ديكارت) على الفصل بين الجسد والروح على اعتبار إن النفس لا تتصف بأي طبيعة مادية بل أنها تتميز بأهم ملمح وهو التفكير الذي يعتبر المحرك الحسي لإدارة الجسد. ومن

هنا فإن الجسد شغل حيزاً مميزاً في تفكير واعمال الفنانين والفلاسفة ورغم كل ما كتب عنه من تحليلات إلا انه مازال مليئاً بالأسرار التي تحتاج إلى الكشف.

ان الفيلسوف الوجودي لا يبدأ من كائنات كثيرة منفصلة بعضها عن بعضها الآخر، وإنما هو يبدأ من وحدة الوجود في العالم (McCurry, 1982, p. 107)، كما أن هذه المسألة لا يشار في الفضل لا لـ(ليبنتز) ولا للوجودية فيها؛ لأننا قلنا في بداية الحوار إن كشفاً اركيولوجياً- انثروبولوجياً يشير إلى أن الجسدي هو المحفز لنشوء الخطاب، وقديماً قيل: أتزعم أنك جرم صغير وفيك انطوى العالم الأكبر، إشارة إلى سعة حجم الفعل الإنساني بل وتأكيداً لما فيه من أهمية. وحتى لا يفقد التّرتيب العلمي الأكاديمي لطرح الأفكار أعود إلى أهمية الجدل بين الخطاب كمفهوم والجسدي كتمثل واقعي في تحفيز الخطاب ذاته على النّشوء والتّكون.

**المبحث الثاني: الجسد في الفن الحديث:**

لقد أصبح الجسد وسيلة اتصالية مهمة تحفز على البحث في الانساق التي انبثقت من العلاقة المعقدة والمتشابكة بين مفهوم الجسد المادي والتحولات الفكرية التي اثرت في سياقاته.

فهو وعاء يحمل الروح البشرية ورمز لمعايير ومحرمات، ويكشف عن عقائد ومفاهيم شائكة ومعقدة يصعب الولوج فيها يبلغ التصعيد من أهمية الفكرة مداه الاقصى عن طريق كيفيات البحث عن صورة بصرية مغايرة تفلح في التأثير بانطباع المتلقي وتنبثق من ارهاصات الفن المفاهيمي في استعارة الجسد وتحريره من أسطورة أطره المرجعية وذلك للحاجة الماسة الى فرض سجالات فكرية جديدة تسهم في تداخل أكثر جذباً بين الفن والانسان. وايجاد بدائل نسقية تحمل من التطرف والتحريض لتتسق في سياق التواصل وتزيح ما سبق وتتحرك نحو الاستحواذ على اليات الجسد الانساني كوسيط له القدرة على استقصاء مفاهيم ثقافية مغايرة كأستجابة لحاجة جمالية متحررة ومتحركة.

ومن تلك الاقتحامات يمكن تتبع التجاوزات التي طالت تلك المفاهيم التي ارتبطت بالتحولات التي عصفت برواسخ على مدى عصور تبدأ من عصور قبل التاريخ وصولا الى عصر (ما بعد الحداثة) الذي سعى الى تهميش واقصاء جهود مضت. ان لكل حقبة خطاب ولكل خطاب صورة فنية ترتبط بثقافة عصر وعن طريق استحضار الفنون يمكن رصد الجسد ليكون شاهد عصر لأستعراض الملامح الرئيسية لأبرز الافكار التي ارتبطت بتلك الحقب والتقصي عن السياق الذي تحدد به الجسد.

إذ اختلف مفهوم الجسد عبر تاريخه الفني بواسطة تجسيد علاقة الجسد مع العالم المحيط، وبين الجسد والذات وبين الذات والمعتقد. وبالتالي يكون السياق هو الشاهد عن تلك التحولات وعن ذلك العصر. ومن تلك التحولات ظهرت عدة مدارس فنية في فترات متعاقبة تناولت مفهوم الجسد فظهرت الاشكال والهيئات والشخصيات بأساليب عدّه فلكل مدرسة فنية اسلوب خاص في التعبير ومن هذه المدارس (التعبيرية: هي التأكيد على العوالم الداخلية للمشاعر الذاتية أكثر من التأكيد على اوصاف العالم الخارجي، وغالبا ما يكون ذلك بأظهار الحالات الذهنية المتطرفة. تتمثل هذه الطريقة في القرن العشرين في المانيا خير تمثيل، كما يتبين في اعمال نولده (بعد سنة 1910) وكوكوشكا وبيكمان، وكذلك اعمال فان كوخ وانسور ومنوش) (Venturi, 1975, p. 92). إذ (ان فكرة التعبيرية في الاساس هي ان الفن ينبغي ان لا يتقيد بتسجيل الانطباعات المرئية بل عليه ان يعبر عن التجارب العاطفية والقيم الروحية) (Alain, 1990, p. 135) .

ان المذهب التعبيري متأثر بالذاتية المفرطة ويرفض مبدأ المحاكاة، تحذف الصور بحيث تتلائم مع المشاعر والعوطف عن طريق تكثيف الالوان وتشويه الاشكال واصطناع الخطوط والمغايرات المثيرة، والتجربة الداخلية للفنان لابد ان تظهر على السطح في شكل مستفز في اغلب الاحيان اي من خلال التعبير عما يدور في داخله. إذ أحال التعبيريون معطيات الوجود إلى ذواتهم بوصفها خزيناً من المتراكم المكون من خلال التجربة مع العالم الموضوعي، ليتسنى لهم إسقاط الحالة الفردية على الطبيعة والإنسان، معتمدين بذلك على هيمنة الحدس والمخيلة ولتكون اللوحة عند ذاك متحررة تماماً من عبودية الموضوع ومقتضياته.

واما الرسام الفرنسي (ماتيس) الفريد بالتعبيرية فيعود الى المسلك الذي اوضحه في نصه المعنون ((ملحوظات فنان)) اذ يقول ((التعبير هو ما اهدفه قبل كل شيء. فأنا لا يمكنني الفصل بين الاحساس الذي أكنه للحياة وبين طريقتي في التعبير عنه. التعبير وفق طراز تفكيري لا يتضمن العاطفة المرتسمة على وجه الانسان، او تلك التي تفضحها حركة عنيفة. ان ترتيب صورتي بأجمعه. المكان تشغله الاشياء او الاشكال، المساحات الفارغة حولها كل يلعب دوره. التكوين هو فن ترتيب العناصر المختلفة) (Alain, 1990, p. 136) .

واما الفنان كوكوشكا (فأشكال الجسد في صور كوكوشكا تمتلك الحيوية ذاتها، لكنها مبلغة الينا "غرافيكيا" اكثر مما هي مرسومة رسما. كان كوكوشكا في هذه المرحلة من حياته الفنية مخططا في الاساس _ وبفضل ذلك في الواقع حصل على وظيفته... صور كوكوشكا الشخصية في هذه المرحلة ايضا خاصية لا يقوى الجالس امامه على الصمود ازاءها. لم يكن عجبا ان يقارن نشاطه، رساما، بالنشاط الذي مارسه (فرويد) طبيبا، وبخاصة بعد ان تطور التحليل النفسي وفق القواعد ذاتها التي احتضنها كوكوشكا) (Alain, 1990, p. 154) .

فأصبحت هذه المبالغة والتغريب هما جوهر الأشياء، كما غدا التعبير ذو السمة الفطرية، والتشكيل الحر للقيم اللونية، وإباحة الشعور المنفعل، أحد صور التعبير عن الأشكال ا لفنية، في محاولة من الفنا ن أن يبث الدهشة في شعور المتلقي، وفي نفس الوقت أن يحقق جواً من الائتلاف: أي المشاركة الوجدانية المتفق عليها من مجموع المتلقين على السواء، إذ إن ظروف الحرب والدمار والمشاعر إزائها هي نفسها عند الجميع، إذ إنها تؤثر بالسلب في نفوس الطبقات الاجتماعية كافة على السواء. وهذه بذاتها صورة الحرية التي يشترك بها غالباً كلّ من (الفنان والذائقة) مع الفارق هنا أن هذا الشعور قد تجسد داخل إطار اللوحة الذي مثل صورة الواقع (الاجتماعية، والاقتصادية، والسياسية).

وكما ان (السريالية في الفن التشكيلي قد استبدلت الاساس الفني للعمل بآخر نفسي بعد ان تخلت عن كثير من الالتزامات والقيود الاكاديمية المعروفة آنذاك، كما تنكر الاتجاه السريالي للروابط المنطقية في هذا العالم واستبدلها بروابط أكثر اثارة وغرابة وهي جزء من عالم الاحلام.

ويرى السرياليون ان اليقظة لا تتعارض مع الحلم وانه لا يقل عنها قدرة في العطاء فمن خلاله نستطيع فك رموز لا شعورنا وبذلك تزداد معرفتنا بذواتنا. والحلم على كل حال أقدر من اليقظة على ارتياد المجهول. انطلقت الحركة السريالية في عام (1924) من اعماق النفس البشرية مصححا للنهج التشاؤمي الذي سارت عليه الدادية والذي اوصل الفنان الى طريق مسدود بحيث لم يعد يقدم شيئا ذا قيمة وهكذا اتت السريالية لتعيد للفنون دورها في التفاعل مع المحيط) (Al-Shamat, 1998, p. 116).

اي أن السريالية تعني في أحد معانيها تحرير الطاقات الدفينة الكامنة في أعماقنا والمقموعة من قبل المجتمع الذي نعيش فيه. وهذا هو أجمل معنى للسريالية. فالمجتمع يمنعنا من الانطلاق، من التعبير الحر عن كل ما يجول في خاطرنا بحجة أنه نجس أو شاذ أو مجنون أو غير طاهر أو لا أخلاقي، الخ. السريالية تقول لنا: تحرروا من كل ذلك، عبروا عن أنفسكم، انطلقوا، لا تترددوا في كتابة حتى الأشياء المخجلة التي قد تخطر على ذهنكم حتى ولو صدمت المجتمع. نعم إن الموقف السريالي هو موقف تحد تجاه المجتمع. نعم إنه يهدف إلى تحرير الطاقات المخزونة والتعبير عن أشياء ما كان أحد يتجرأ على البوح بها سابقا. وكان أحد اقطابها الفنان العالمي (سلفادور دالي) الذي ادار ظهره لكل التجارب والابحاث اللونية والشكلية التي جاء بها الفن الحديث فلا تعنيه تلك في شيء لأن ما يهمه هو ان يقدم لوحات غريبة ومثيرة للجسد اولا واخيرا (Al-Shamat, 1998, p. 119).

**المبحث الثالث: الفنان علي النجار التجربة والاسلوب:**

علي النجار هو أحد فناني جيل الستينات من القرن العشرين في الفن التشكيلي العراقي وهو لم ينضم إلى جماعات فنية معهم، كما انه لم يصدر بيانات فنية تندد وتطالب بفهم مغاير للفن وأدوار جديدة للفنان، بل كان مكتفيا بكونه معلّما للرسم في إحدى مدارس بغداد، وباحثا في القت نفسه فضلا عن دوره في رسم لوحات تجريدية متقشفة، تكرّس اختلافه عن المشهد التشكيلي العراقي. لذلك كانت أساطيره ومخلوقاته وليدة اشتباك بحثا عن الممكن في المستحيل، وربما عن المستحيل في الممكن، فرسوماته لا تمتلك غواية، أو ترف الرسامين الباذخين الذين لا علاقة لهم بما كان يحدث، لا في المكان ذاته ولا في أي مكان آخر من العالم، بل كانت تتوخى تفكيك المرآة وبناء علامات لا مرائية، لكنها ليست من صنع العدم! كانت الحرية، لكل من يدعو إليها، أو يقود الآخرين إليها، تتطلب محكا للبرهنة على أنها ليست غواية، أو كمينا، أو فخا توارت خلفه ما لا يحصى من الدوافع. فالرائي طالما غدا ضحية أحاديات تتحكم بمصيره، لتتركه، في النهاية، بلا مصير!. إلا أنه ليس من السهل تبسيط وتسطيح تجربة الفنان العراقي (على النجار)، كما ليس من السهل تجاوز تجربة هذا الفنان كأحد المحاور التي أثرت بعمق في التجربة التشكيلية العراقية في عموم المشهد الثقافي، فمنذ أن بدأ حياته الفنية في منتصف الستينات من القرن الماضي دأب هذا الفنان أن يحافظ على رسالته الثقافية التي مفادها أن الفن العراقي يجب أن يلتحق بالركب العالمي ومن ثم يصبح أحد الشركاء فيه. كان في أعماله بين التعبيرية الرمزية والسريالية الرقيق والورق والخيش والطين وستائر الموسلين. رسم الكثير من الموضوعات المستمدة من عوالم نباتية وحيوانية وجسدية بصيغ رمزية، قبل أن يتحوّل الأسلوب التعبيري لديه تدريجيا ليستقر في شكل حبريات ملوَّنة تتخذ شكل المتاهة البصرية.

كما ان (علي النجار) (قد شرح بأختصار بعضا من افكاره عن اعماله في مقالة له في متاهات التشكيل إذ بدأ تشكل من تصور لمخلوقات متحاثة متخيلة يسكنها جذر الواقع ويتجاوزه بتفاصيل مما اكتسبناه نحن وبقية الخليقة عبر ازمنة سحيقة، بعضها حمل طابعه السحري والبعض الاخر من عقلنته الجيولوجيا والاركيولوجيا، ونتاجنا التشكيلي يحمل بعض من بصمات تشكلها اجسامنا (الاعضاء السرية منها) انا اخترت الاقامة في هذا الجزء المطمور، ربما انه تلبسني طويلا لتقلبات زمني الذي حملني تقلبات في الطباع والنتاج) (Al-Sudani, 2004). ويضيف قائلا (وفي أواخر السبعينات وحينما وصلت إلى بعض النتائج التغييرية

وابتعدت عن أسلبتي التجريدية السابقة. نفذت عملا كرست لون بشرة المرأة الوردي لفضائه. وبدأ حقل تجاربي باللعب قريباً من ذلك بعدها. وقد صرحت في حينه بأن رسوماتي عضوية. أي تتمتع بمزيج أو نسيج من كائنات عضوية) (Ahmad, 2009). كما ويقول علي النجار (ما اطرحه من الخيال ليس هروبا، انه مشروع لتحفيز الخيال المفقود من حياتنا ولزيادة الحساسية اتجاه الجمالية في اللون والخط ولإعادة عالم فقدناه عالم من السحر والخيال. صحيح أن عملي مشروع خيالي ولكنه لا يخلو من مفردات إنسانية أبدا فالطائر والمهر والمرأة هي خيال أنساني حيث أغلفها باللون الرقيق وانسجها برموز خيالية) (Hammouda, B.T, pp. 47-49).

إذ عاش الفنان (علي النجار) (تجربة المرض المؤدي إلى الموت. بل إنه ذاق الموت نفسه، لكن إصراره على العيش والإبداع كان كبيرا. لذلك جاءت لوحاته مليئة بالكثير من العلامات والأدلة الأيقونة التي تشير إلى طبيعة الأزمة التي كان يكابدها، فتصدر الجسد موضوعاته بتعبيرية واسعة امتزج فيها التشخيص بالتجريد. والتجريد بالتشخيص) (Al-Hussein, 2008). فالفنان (منذ نصف قرن، وبصفته وريث حضارة رافدينية منحت الجسد موقعه في الخطاب الحضاري، الفني، يجد في الجسد إشكالية فلسفية لا يمكن فصلها عن الفن، ولا عن رؤيته الوجودية. فالجسد استحال كياناً معرضاً للأذى، وعلي النجار لم يجعل الجسد أنموذجاً لخطاب الاحتفاء بالحياة، ومجدها، بل ملاذاً، وحماية من: الآخر، ومن الزمن) (Kamel, 2010).

**مؤشرات الإطار النظري:**

1. الوجودية في الفلسفة والفن والجمال لا تقيم وزنا للقواعد والقوانين.
2. تشير الفلسفة الوجودية الى الاهتمام بلذائذ الجسد من دون الاهتمام بالمستقبل وهذا بحد ذاته يؤدي الى الانسحاب من العالم _ الحسي الوجودي الذي يجب ان يكون حرا فيه.
3. الجمال والفن لدى الوجودية لا ينطبق الا على ما هو متخيل ولذلك فالجسد في ضوء هذا المفهوم لابد ان يكون مركب عن طريق وعي تخيلي.
4. يصبح الجسد وسيلة اتصالية مهمة تحفز على البحث في الانساق التي انبثقت من العلاقة المعقدة والمتشابكة بين مفهوم الجسد المادي والتحولات الفكرية التي اثرت في سياقاته.
5. يمكن رصد الجسد ليكون شاهد عصر لاستعراض الملامح الرئيسية لأبرز الافكار التي ارتبطت بتلك الحقب والتقصي عن السياق الذي تحدد به الجسد ولا سيما التاريخي.
6. التعبيرية معطى وجودي توصف على الناضرين من المتراكم المكون من خلال التجربة مع العالم الموضوعي يمكن بواسطتها اسقاط الحالة الفردية على التجاري الفنية.

**إجراءات البحث:**

**مجتمع البحث:** يتألف مجتمع البحث الحالي من الرسوم الزيتية والخامات المختلفة للفنان (علي النجار).

**عينة البحث:** لقد تم اختيار العينات بطريقة قصدية وقد بلغت (3) نماذج فنية بما يغطي هدف البحث يعد ان ضمينها بحسب اساليبها وعلى وفق زمن حضورها.

**منهج البحث:** اعتمد الباحث المنهج الوصفي _ التحليلي في تحليل العينات.

**تحليل العينات:**

**أنموذج (1)**

**اسم العينة: بدون عنوان.**

**الخامة: زيت على كانفاس.**

**القياس: 100 × 100 سم.**

**سنة الإنتاج: 1975.**

**العائدية: مقتنيات الفنان الخاصة**

يظهر في الانموذج تراكب مستويات هندسية، تتكون من مجموعة من الوحدات تنوعت ما بين الدائرة والمثلث وأشكال أخرى، وقد أنشأ الفنان بينهما علاقة ترابطية من خلال توزيع هذه الوحدات على نحو يتناسب وقيمتها التركيبية.

لقد غلب على العمل اللونين البرتقالي والأصفر الداكنين في بعض الأماكن، فالألوان عنده مُشبّعة معتمه مُتداخلة مع ألوان أخرى لا تقل عنها لمعان وكأن جميع الألوان مُتوهّجة. وعادة ما تكون لوحاته نقية الألوان وذات شفافية عالية يصل بها الى منتهى التعبير.

نستطيع أن نلاحظ من خلال هذا الانموذج الى عالم ممتع يحتمل كثيراً من التأويلات التي استطاع من خلالها إيصال كل ما يريد قوله، فهو حريص على التعبير عن هواجسه أو شواغله أو همومه، وابتعد ايضاً عن التراث والماضي بشكل تام لأنه يفضل المستقبل على الماضي فالعمل الفني يحمل في عوالمه أكثر من تبعية لزمن محدد ومكان بعينه.

أن النجار يرسم بجرأة حيث التمعن قبل كل شيء في الفن ذاته، وحس عال بكل الأشياء التي حوله، ما جعله يتلاعب بالإحساس من خلال التجاوب بين مفردات اللوحة ذاتها، والتي تعطي اللوحة دفعة للتخيل وإحساساً بتركيب الفنان الخيالي الذي يراه في كثير من الأحيان قبل تنفيذه.

في الانموذج ثمة ايحاءات بصرية خاصة تسري في سياق تناغم خارج عن ضوابط التكلف المفرط فبناء الانموذج هو تعبير عن تلقائية تتجدد بناءاتها على اجسد متشضية. ولذلك نلاحظ التكوينات كأنها ايهامات جسدية متداخلة مائلة يمينا ويسارا لا تحكمها ظوابط التكوينات الهندسية. ففي بعض الأحيان نجدها مقوسة للداخل أو الخارج. فالفنان لا يهمه التركيز على بنية مدلولات الشكل بقدر ما يهمه علاقات البناء التكويني العام لخاصية التركيب والتوزيع اللوني على وفق انساق تداخلات التكوينات الشكلية التي تقترب من ناحية أساسيات الفن التكعيبي. لان الفنان تأثر بالتجارب العالمية، حيث كان لحرية التشكيل العالمية الأوربية من حيث اختلاط مفردات البيئة الطبيعية والمبالغات التعبيرية، مدخلا سعى اليه علي النجار لبناء نظم جمالية تتناسب ورؤيته الذاتية.

أن اللوحة تنقل الانفعال الباطني أي التأثر بحدث أو بشيء ما وانفعاله به لينتقل الفنان من مفهوم الكتلة أو المادة الى مفهوم الطاقة فالفنان لا يصف أشياء وإنما يعبر عن معانٍ نفسية أو ذهنية فهذه النداءات الداخلية، نابعة من ضمير الفنان نفسه.

أن اللوحة خرجت وليدة إحساسه العميق ذات مشهد يكون في عين المشاهد شد بعمق إلى كل جزء من أجزاء اللوحة، فهي مستنبطة من رحم الإحساس لها فلسفتها ومنطقها المتفاعل مع الحياة تبدأ من نقطة اللون الأولى الى نهاية توزعه في مجمل المساحة المشغولة، استطاع النجار أن يحقق ذلك بنجاح بل ويطرح نتاجه بأسلوب ذي رؤية شمولية لها موضوعيتها ومنهجيتها.

فأكدت اللوحة بملامحها التشكيلية المجردة على مرجعيات خيالية مركبة التي اعتمدها الفنان في الكثير من أعماله، فقد اعتاد الفنان على تجريد اجساده البشرية في معظم أعماله الفنية. كل ذلك يتم عن رغبة من الفنان بإدانة واستنكار وتعجيز تلك النماذج.. بناءً على رغبات نفسية ووجدانية خاصة به.

**أنموذج (2)**

**اسم العينة: بدون عنوان.**

**الخامة: زيت على كانفاس.**

**القياس: 80 × 70 سم.**

**سنة الإنتاج: 1998.**

**العائدية: مقتنيات الفنان الخاصة.**

يظهر في الانموذج تماس الأشكال وتراكبها بما يسمح بإنتاج مساحات متداخلة مع بعضها البعض ومتنوعة في سطوحها فهي تتحرك على فضاء افتراضي لتعطي بعدا جماليا. في التكوين هناك شكل يد مهيمنة على المنجز ويبرزها الفنان باللون الأحمر وممتدة بوضع عمودي متجهة الى كتلة صغيرة تشبه الحجارة.

المسطح البصري لدى النجار يضج بالألوان الصريحة الزاهية التي تتجاور فيها الألوان الحارة مع الألوان الباردة، فجعل الفنان خلفية العمل باللون البنفسجي، وادخل عليه عدة ألوان فاستغل اللون الأخضر اكبر مساحة بالنسبة للألوان الأخرى كالرمادي المعتم والأزرق وقليلا من الأبيض والأحمر، وأضاف اللون الأصفر ليخفف من حدة الألوان في العينة.

ان حساسية الفنان اللونية وطريقته الإخراجية الفنية وحرفيته في التعامل مع اللون ومهارته في استعماله للوصول الى مبتغاه الجمالي كان هدفا للفنان في التعبير عن مواضيع مختلفة، فقد اتخذ من اللون وتدرجاته لتعميق تعبيرية اللون بموهبة ذاتية وعفوية.

ان امتلاء ذاكرة(النجار) بثقافة عميقة ضاربة في الأرض، أدت به الى إظهار هذه العينة المليئة بحركة مستمرة ومساحات ترتبط ارتباطا وثيقا بعمق اللوحة. فالكتلة تتحرك عبر المساحات في اللوحة بحرية تكاد تكون منفلتة وعائمة في الفضاء لولا الالتزام بالتوازن الذي يأتي عن طريق اللون والعلاقات الشكلية التي يلتقطها حس الفنان في لحظة الانجاز. ليس هناك موضوع صريحة لهذا الانموذج ولكن نرى وبوضوح بصمة شخصية تعتمد على أسلوب الفنان في إخراجه للوحة المليئة بالإلغاز. فيستحضر الفنان في اغلب أعماله ولا سيما هذه العينة محيطه البيئي الخاص انه يبحث عن عفوية تعتمد على اللون في بعض جوانبها، لأن اللون يجعل الإنسان يقظا، شديد الانتباه. إن ذهنيته الإبداعية قائمة على هذه اللغة العفوية، لكنه لا يستنسخ الأشياء التي يرسمها، وإنما يدعها تتحقق على قماشة اللوحة عبر مشاعره وأحاسيسه، وروحه.

إن ظروف الحرب الاعتقال، والتجارب النفسية المريرة، وما ولدته من ضغوط شديدة الوطأة تركت بصماتها على منجزه الفني، فللواقع السياسي الاستبدادي المعاشي انذاك والحروب التي مر بها بلدنا العراق أثرها في اعمال (علي النجار). اذ جسدت هذه المعاناة الشخصية التي لا تضج فقط بالرموز، وإنما هناك انفعال لوني يوحي بالضغط النفسي والجسدي الذي كان يتعرض له الفنان، إضافة الى روحه النقية الحاضرة دائما والتي يستخدمها في لوحاته بحيث يشعر المتلقي بأنه ينتمي إلى هذه اللوحة لونيا.

حاول النجار ان يعيد بناء المفردات التشكيلية بشكل مغاير للواقع، كما انه في الوقت ذاته لا يرتمي في حضن التجريد المجاني للأشياء بل يحاول جاهدا ان يعيد صياغة الواقع لإبراز الهم الإنساني ومعالجة همومه بشكل يبتعد عن مباشرة الواقعية والتشخيص معتمدا على الترميز المركب لتكوين صورة موحية ذات الدلالات المتعددة عبر إيجاد مجموعة من العلاقات بين مختلف عناصر التكوين ومنها الجسد.

أن (علي النجار) لا يكف عن البحث والتجريب للتعبير عن الاضطهاد النفسي الذي كابده لعقود من الزمن، فكان انفعاله المستمر دليلا واضحا على اندماجه في المناخ السايكولوجي. فاخرج هموم الجسد وعبر عنها بأسلوب ينسجم مع الرؤيا الداخلية التي تتحرك في ذاته. فالجسد يتطلع نحو المستقبل في رغبة شديدة للتوغل في أعماق المفاهيم والقيم الانسانية.

**أنموذج رقم (3)**

**اسم العينة: السرير.**

**الخامة: مواد مختلفة.**

**القياسات: بلا.**

**سنة الإنتاج: 2003.**

**العائدية: مقتنيات الفنان الخاصة**

يتمثل في **الانموذج** عملاً تركيبياً مكوناً من سرير حقيقي يتوسده إنسان افتراضي عمل ببعدين وغير مجسد، في وسطه نجد ثقبا اسوداً محروقاً، واثأر دماء ومخلفات، ليحيل المشاهد إلى استقبالات متعددة لا تخرج من منطقة التعاطف المقترن بالدهشة لتلاشي هذا الإنسان وتحوله إلى خطوط مندثرة هي الأخرى. أن (علي النجار) وظف المادة من حيث التأكيد على طاقة الخامة خشب، قماش، واستجابتها فيما بعد لرؤية تريد أن ترى نفسها في خضم الأحداث المعاصرة. تلك الخامات المحلية التي تعد من المكونات التي فرضت التأسيس هنا بهذه الشاكلة. وعلى الرغم من ذلك فان هناك مكون آخر من ضمن الخامة فرض نفسه هنا وهو اختيار لون العمل حيث دأب الفنان في كل إعماله على استخدامه وتوظيف لون الخامة في إبراز السمات المبتغاة من العمل إلا وهو اللون الأبيض. مما يضفي على ذلك العمل التركيبي حالة من السكون. فلعب النجار على الشكل العام وكسر رتابته وهيأته التقليدية، فكان لتعامله مع الفكرة والمواد واختراق المألوف، أن تحول إلى أسلوب مغاير لتجاربه السابقة تماما. وضع الفنان العمل في فضاء مفتوح محاطا بجدران علقت عليها بعض اللوحات بنسقيه ثابتة. دون اعتماد على أية قواعد، إذ انه ينافي القواعد التي تنتصب عليه اللوحة. كي تحيل البعد الثالث إلى الفضاء المحيط وتجعل من

الفراغ كتلة تامة. فلم يعد الفن لدى (علي النجار) مجرد ألوان زيتية على سطح القماش بعد أن وفرت التكنولوجيا له افتراضات كثيرة كالفنون البصرية والمواد الصناعية والمعدنية وغيرها من أدوات التعبير الجديدة التي فتحت رؤيته الفنية على أفق البحث والتجريب، في حدود أسلوب شخصي وتوجه تشكيلي حداثي ينفلت من الثبات والجمود ويحرر الحس الفني ليعطي مفهوما عصريا جديدا للفن. أن مرجعية (النجار) على وفق مبدأ التبسيط والاختزال في الانموذج يعود الى الفنون الاوربية المعاصرة ولا سيما التعبيرية والسريالية والرمزية والتجريدية فضلا عن العمليات المعرفية التي اكتسبها من خلال تجاربه الثقافية المتعددة ومنها كتاباته وخبراته التفاعلية والتقنية بين البيئة والإنسان مبتعدا عن الاعمال التقليدية لقد استطاع (النجار) الخروج عن أساليبه الفنية السابقة في تناولها للجسد وعمل على موضوع التجديد والابتكار في الانموذج باعتماده مصادر متنوعة من الفن العالمي ولا سيما الفن ألمفاهيمي وبأسلوب ذاتي متفرد. فتصدى لتقليدية الصياغة الواقعية للجسد، ليعبر عن حقائق حياتنا المعاصرة المفتوحة في كل الاتجاهات على والاحتمالات ازاء ما يحصل من حروب ومآسي وازمات وصراعات.

**النتائج:**

1. اعتاد الفنان على تجريد اجساده البشرية في معظم أعماله الفنية. كل ذلك يتم عن رغبة من الفنان بإدائة.. بناءً على رغبات نفسية ووجدانية خاصة به. مثلما في النموذج (1) (2) (3).
2. هناك انفعال لوني يوحي بالضغط النفسي والجسدي الذي كان يتعرض له الفنان، إضافة الى روحه النقية الحاضرة دائما والتي يستخدمها في لوحاته إذ يشعر المتلقي بأنه ينتمي إليها. مثلما في النموذج (2)
3. الاجساد تتحرك عبر المساحات في اللوحة بحرية تكاد تكون منفلتة وعائمة في الفضاء لولا الالتزام بالتوازن الذي يأتي عن طريق اللون والعلاقات الشكلية التي يلتقطها حس الفنان في لحظة الانجاز. مثلما في النموذج (2)
4. تصدى الفنان لتقليدية الصياغة الواقعية للجسد، ليعبر بواسطته عن حقائق المعاصرة المفتوحة في كل الاتجاهات على والاحتمالات ازاء ما يحصل من حروب ومآسي وازمات وصراعات. مثلما في الأنموذج (3).

**الاستنتاجات:**

1. أن تفرد (علي النجار) عن أبناء جيله جعله يسيطر على الواقع المادي عن طريق ثقافته. ذلك لأنه إنسان طامح يطرح ما بداخله من أحاسيس فللثقافة الشخصية دور مهم في بلورة الأسلوب.
2. حملت أعماله مضمونا نفسيا، ذلك للمرض الذي تعايش مع الفنان طويلا. هذا الصراع في اعلان ومحاولة إثبات براءته كليا، وكوسيلة للتعبير عن هم إنساني يشغل مخيلته على الدوام.
3. عالج (علي النجار) موضوعات جديدة ومتنوعة تحمل في جوانبها تقنيات مختلفة. فالاستنفار للشعور المستمر عند (علي النجار) شكل دليلا واضحا على اندماجه وحراكه في المناخ الإبداعي.
4. استعان (علي النجار) بمرجعيات عديدة. ذلك لتأثره بفناني الخمسينات كجماعة بغداد للفن الحديث، الذين سبقوه بعقد من جهة، ولسعيه الثقافي نحو إيجاد آلية عمل الخيال في بناء نظم من العلاقات من جهة أخرى.

**التوصيات:** يوصي الباحثان بما يأتي:

1. بناء مؤسسات واستحداث دراسات تعليمية (تجريبية) -بحدود عمل الفن -تعنى بتمثلات الجسد لكونها مشروعاً يجمع بين الرؤية والتطبيق.
2. تشجيع الطلبة ولا سيما الدراسات الاولية في كلية الفنون الجميلة على البحث في تمثلات الجسد بكونه احدى المؤسسات للتجربة الفنية الجمالية.

**المقترحات:** يقترح الباحثان اجراء الدراسات الآتية:

1. تمثلات الجسد في الفن الاوربي الحديث.
2. تمثلات الجسد لدى فناني المهجر.

**References:**

1. Ahmad, A. (2009). *(The strangeness of the contemporary formation lies in the vastness of its deconstructive region).* Retrieved from www.ahewar.org: Al-Hiwar Al-Civilized, Issue (2209)
2. Alain, B. (1990). *Modern European Art.* Baghdad: Al-Mamoun House for Translation and Publishing.
3. Al-Hussein, I. (2008, 11 11). *Iraqi artist Ali Al-Najjar: a reflection of the experience of pain and victory over it.* Retrieved from Iraqi Art.com: Iraqi Art website
4. Al-Shamat, A. (1998). *Art History Main Trends in the Art of Photography.* Damascus: Publications of the Ministry of Culture, Higher Institute of Music.
5. Al-Sudani, H. (2004). The Art of Installation in the Works of Artist Ali Al-Najjar. *Al-Faa-Al-Zaman, Seventh Year*, Issue 1815_1816, Saturday / Sunday, May 22-23.
6. Al-Zahir, A. (2010). *Greek Philosophy in Politics and the State.* Retrieved from http://al-nnas.com/ARTICLE/KADaher/31r.htm.
7. Badawi, A.-R. (1986). *Encyclopedia of Philosophy.* Cairo: The Arab Foundation for Studies and Publishing.
8. Descartes, R. (2009). *Metaphysical Reflections: Reflections on First Philosophy.* Cairo: National Center for Translation.
9. Gibran, M. (1992). *Lexicon Al-Raed.* Beirut: Dar Al-Alam for Millions.
10. Hammouda, H. (B.T). *Plastic Artist Ali Al-Najjar: I aspire to a dialogue between the painting and the audience.* B.M: B.N.
11. Ibn Manzoor, A. (B.T). *Dictionary of Lisan Al Arab.* Cairo: The Egyptian House for Authorship and Translation.

12. Kamel, A. (2010, 3 12). *Preparations for reading Ali al-Najjar's fine texts*. Retrieved from www.iraqfineart.com/martic.php? Id = 317: Encyclopedia of Iraqi Plastic Art
13. McCurry, J. (1982). *Existentialism*. (I. A.-F. Imam, Trans.) Kuwait: Arts and Literature.
14. Ozzy, A. (1988). *Child and Society*. Rabat: An-Najah New Press.
15. Venturi, L. (1975). *Steps Toward Modern Art*. Beirut: Publications of the Library of Life House.

**DOI:** https://doi.org/10.35560/jcofarts101/131-144

# Representations of the body in the works of the artist Ali Al-Najjar (analytical study)

**Rehab Hussein Ali**[1]
**Salam Idwer Yaqoob Al-Loos**[2]

**Al-Academy Journal …….…… Issue 101 - year 2021**
**Date of receipt: 21/3/2021…....Date of acceptance: 5/5/2021…....Date of publication: 15/9/2021**

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

**Abstract:**

The twentieth century witnessed developments, transformations and artistic revolutions, including what was witnessed in Arab art, especially contemporary Iraqi plastic art, and as a result, research and studies have increased that dealt with its topics in different ways, which has become a presence that gave it its own language and unique discourse, especially the body, thus opening the way for its employment in composition, to become a form. It denotes interpretable meanings through its various formal representations, which are artistic, cultural and cognitive products. The modernity of the Iraqi formation in the body has passed through different roles, so it started to deal with the body as a representation that reflects the real environment as it is without change. Many artists drew people's faces (portraiture) and in different social scenes and nature.

[1] University of Baghdad / College of Fine Arts, graduate student. rehab.hussein1202a@cofarts.uobaghdad.edu.iq
[2] University of Baghdad / College of Fine Arts, salam.allos@cofarts.uobaghdad.edu.iq .

The importance of the research lies in explaining the mechanisms of the representations of the body with its artistic, intellectual and aesthetic manifestations by monitoring its transformations, as it is an important material from the natural, realistic, mythological and symbolic themes that contained it and because it was associated with the interesting human existence. The aim of the research: To identify the representations of the body in the works of the artist Ali Al-Najjar. The limitation of the research: thematically: representations of the body in the drawings of the artist Ali Al-Najjar executed in inks and oil colors. Spatially: Iraq, Sweden, and my time: 1975-2003

As for the theoretical framework, in which the study dealt with three topics: The first topic included the first topic: the conceptual and epistemological root of the body, and the second topic: the body in modern art: The third topic: artist Ali Al-Najjar, experience and style, and the most important indicators of the theoretical framework.

In addition to the research procedures, it included the research community, the research sample, the research tool, the research method, and then analyzing the samples, results and conclusions reached by the researchers, including:

1. The artist used to strip his human bodies in most of his artwork. All of this is done on the desire of the artist to perform it ... based on his own psychological and emotional desires. As in the example (1,2,3).
2. His works carried a psychological content, due to the disease that had coexisted with the artist for a long time. This struggle is in declaring and trying to prove his innocence completely, and as a means of expressing a human concern that always occupies his imagination.

**Keywords: Representations, body, Ali Al-Najjar.**

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts101/145-156

# الوظائف التواصلية في خطاب النشيد الوطني الإماراتي على ضوء بلاغة الجمهور

زينب دريانورد (الغيصي) [1]
رسول بلاوي[2]
أحمد موسى البطاينة[3]

مجلة الأكاديمي-العدد 101-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229
تاريخ استلام البحث 2021/7/27 , تاريخ قبول النشر 2021/8/23 , تاريخ النشر 2021/9/15

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

**الملخّص**

يُعدّ النشيد الوطني من أبلغ الخطابات التواصلية التي ترسّخها اللغة نظرًا لتأثيره العميق على الجمهور ويشكّل قاعدة جماهيرية عريضة تتفاعل مع ترديد النشيد الوطني، كما أنّ التواصل يمثّل الركن الأساسي في بناء العلاقات الاجتماعيّة والتربويّة، ومن هذا المنطلق يقوم الاتجاه التواصلي بدراسة اللغة في السياق التواصلي ووظائفها الستة المهمّة التي حدّدها العالم اللغوي رومان جاكبسون. يُعتبر النشيد الرسمي الوطني للإمارات أنموذجًا للتعبير عن حماس الجمهور العربي الإماراتي الذي يعتز بعروبته وولائه ومحبّته تجاه الوطن لما يحمله هذا النشيد من تعابير تحثّ الجمهور على الوحدة الوطنية والسلام والحفاظ على التقاليد الموروثة وتقدّم البلد وتنميّته وتلفت انتباه الجمهور وتفاعله في الأداء لتعزيز الهوية الوطنية. ومن هذا المنحى يسعى هذا البحث إلى دراسة الوظائف التواصلية المتجلية في النشيد الوطني الإماراتي وجانب التأثير الناجم من هذا النشيد (المرسِل) على الجمهور (المرسَل إليه) وفقًا للمنهج الوصفي- التحليلي، ومن هنا تقتصر هذه الدراسة على إضاءة بعض المحاور كالوظيفة التعبيرية أو الانفعالية والوظيفة الميتالسانية والوظيفة المعرفية والوظيفة الشعرية.

**الكلمات المفتاحية:** الخطاب التواصلي، الجمهور، النشيد الوطني الإماراتي، رومان جاكبسون.

**المقدمة ومشكلة البحث**

لغة خطاب النشيد الوطني تُعبّر عن شموخ وإباء الوطن كما أنّ هذا النشيد يتميّز بالقدرة الفائقة التي تنعكس فيها القيم الإنسانية المخلّدة والناتجة عن البطولات الإنسانية. إنّ النشيد الوطني يمتاز بلغة قويّة مخصصّة لشعب يحارب الذل والهوان، تربّى على الكرامة والعزّة والرفعة. من الملاحظ أنّ الاتجاه التواصلي

[1] طالبة دكتوراه في فرع اللغة العربية وآدابها بجامعة خليج فارس، بوشهر- إيران، zainab.alghaisi@gmail.com .
[2] أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة خليج فارس، بوشهر- إيران، r.ballway@pgu.ac.ir
[3] أستاذ في جامعة آل البيت، المفرق – الأردن، Amab88@yahoo.com

من ألصق الاتجاهات المتناسبة لخطاب النشيد الوطني الإماراتي المتميّز بثيمات البلاغة كالتأثير والإعجاب والإقناع كي يتناسب مع هذا الشعب. إنّ النسيج الشعري المتعلق بهذا النشيد الوطني يحتوي على لغة شعرية تضم بين دفتيها ملامح وثيمات المنهج التواصلي لما يحمله من مفردات بليغة يرددها الجمهور أثناء الأداء. إنّ مفهوم الجماهير في هذه الورقة البحثية غير ثابت ويرتكز على الدور الذي يلعبه الجمهور في خطاب النشيد الوطني فهو يتحوّل إلى (مُرسِل) في الخطاب التواصلي لأنّه يقوم بترديد هذا النشيد. تبلورت نظرية رومان جاكبسون[1] في خطاب النشيد الوطني الإماراتي وذلك من خلال تحديد الوظائف اللغوية في هذه النظرية التي حرصت بالتركيز على المرسِل والرسالة والمرسل إليه كأهم عناصر تتلائم مع هذه الوظائف.

في هذه الورقة البحثية سنحاول الوقوف على الوظائف التواصلية المتلائمة لنتمكّن من استثمارها في النشيد الوطني الإماراتي، عبر المنهج الوصفي –التحليلي. كما حاولنا في هذه الدراسة أن ندرس الموضوع من زاوية جديدة لتحليل النسيج الشعري والأدوات اللغوية التي يضعها المبدع بين يدي الشعب للتعبير عن موقفهم تجاه الوطن ولتحقيق المعنى الدقيق للتواصل الجماهيري، ومن هذا المنطلق تدور هذه الدراسة حول ثلاثة محاور أساسية تشتمل على الوظيفة الانفعالية والوظيفة الميتالسانية والوظيفة الشعرية. وبواسطة هذه الوظائف حاولنا أن نعالج النشيد الوطني الإماراتي على النهج الذي اتخذه رومان جاكبسون في العملية التواصلية وما يزيد في حداثة الدراسة هو أنّ هذه النوع من المواضيع أي معالجة خطاب النشيد الوطني من منظار النظرية التواصلية لم تنل نصيبها من الدراسات والتحاليل. على هذا النحو جاءت هذه الدراسة لتجيب عن الأسئلة التالية:

- ما مدى تأثير النشيد الوطني الإماراتي على المتلقي وفقًا للمنهج التواصلي الذي صاغه رومان جاكبسون؟
- كيف استطاعت النظرية التواصلية أن تُظهر لنا كفاءة المرسِل في رسالته عبر خطاب هذا النشيد الوطني؟

**أهمية البحث**

تكمن أهمية البحث في تطبيق الوظائف التواصلية (المدوّنة من قِبَل رومان جاكبسون)، على خطاب النشيد الوطني الإماراتي الذي يتمتع بميزات لغوية تنبثق منها ملامح الوظائف التواصلية.

**أهداف البحث**

دراسة أبعاد الوظائف التواصيلية في خطاب النشيد الإماراتي لتبيين مقومات اللغة الشعرية في هذا النشيد الوطني كالوظيفة الانفعالية التي وضّحت لنا موقف الشعب وفكرته تجاه وطني، والوظيفة الميتاليسنية المتعلقة بالثيمات التاريخية من الخطاب لتجديد العهد مع دولة الإمارات، والوظيفة الشعرية التي تبرز لنا ثراء لغة الخطاب الوطني.

**فروض البحث**

1- دراسة مدى امكانية تطبيق الوظائف التواصلية على خطاب النشيد الوطني الإماراتي.

[1] . Roman Jakobson

2- اظهار كفاءة المرسِل في إرسال حدد كبير من التأثيرات النفسية والمواقف النبيلة التي يتوجب على الشعب الإماراتي أن يلتزم بها.

**دولة الإمارات**

تُعدّ دولة الإمارات العربية المتحدة دولة فتيّة ومستقلة تأسست عام 1971م وبالرغم من إيجاد أجهزة حكومية خاصّة إلّا أنّ زمام الأمور الاقتصادية والسياسية لا تزال تحت سلطة الشيوخ وحكّام الإمارات. «وهي عبارة عن فيدرالية مؤلفة من سبع إمارات (إمارات أو مشيخات) واقعة في الجزء الشمالي الشرقي من الجزيرة العربية. قبل حصولها على الاستقلال، كانت الامارات العربية العربية المتحدة تدخل ضمن دول اتفاق عمان»( Klikovsky and Lutskyievich, 1985, 7)

**دور النشيد الوطني في تعزيز الوحدة الوطنية**

يُعبّر النشيد الوطني عن القيم والعادات والتقاليد أو بالأحرى بطولات الشخصيات التاريخية والمنقذة للوطن وهو الصورة المنعكسة عن الشعب لتتعرّف عليها الشعوب الأخرى وبهذا العمل تتحد الأفكار الوطنية بين الأجيال السابقة والقادمة اللذان حصل بينهما مسافة زمنية طويلة فتجعهما في تواصل تام.

إنّ النشيد الوطني يعزّز الوحدة بين أفراد المجتمع في شتى بقاع أرض الوطن. كما أنّ هذا النوع من الأناشيد بما تحملها من مواضيع وسياقات متنوعة «عبر فترات الزمن المختلفة بمثابة أغنية الأحداث والوقائع التي تتبوأ مكانة ذات أهمية خاصة في حياة البلد بأسره بما فيها من تأثير في الأوساط المتلقية وتقريب للفهم والاستيعاب الجيد لدلالاتها، وجعل شعور وأحاسيس الجمهور في بوتقة واحدة (توحيد الشعور). بالتالي فيعتبر النشيد الوطني بهذه المكانة أداة فاعلة في تزويد المتلقي مهما كان مستواه من المعرفة» (فضيلة، لا. ت: ٢). بالإضافة إلى قدرته الفائقة في جذب انتباه ومشاعر الجماهير.

**الاتجاه التواصلي**

ثمة خطابات عديدة تجسّدها اللغة ولا تكاد تنفكّ منها وفي كثير من الأحيان يتعلق دورها بالتبليغ كما يقول ابن سنان الخفاجي: «ومن شروط الفصاحة والبلاغة أن يكون معنى الكلام واضحًا لا يحتاج إلى فكر في استخراجه وتأمّل فهمه» (al-Shehry, 2004, 7) وعلى هذا الأساس قد نرى أنّ الباحثين قد اتجه إلى اتجاهات تختلف عن الاتجاه الشكلي، بحيث في الفترة الأخيرة تطوّر عندهم البحث «من خلال إدماج الاتجاه التواصلي من الدرس اللغوي العربي.. كما تنبّهوا إلى أنّه لا يوجد الكلام، أصلًا إلّا منطوقًا في سياق تواصليّ اجتماعي» (al-Shehry, 2004, 6).

لا تزال اللغة محطّ أنظار العديد من النقّاد نظرًا للمكانة التي حظيت عليها منذ القدم حتى عصرنا الحالي «لأنّها وسيلة التواصل بين التجمعات البشرية، لنقل الأفكار والتفاهم والاستيضاح ونشر العلم وتبادل العواطف، وكل ما يمكن أن يخطر في أذهاننا مما يتعلّق بالجماعات البشرية. فمنذ أن نشأت اللغة والغاية التواصلية حاضرة في ذهن من ابتدعها» (Al-Ani and Youssef, 2020, 39) والخطابات التي تركّز على الاتجاه التواصلي قد تنبثق على وظائف عديدة أعمها هي نقل الأفكار والآراء والقناعات الكلامية منها والغير كلامية. «إنّ إقامة الاتصال بين أفراد المجتمع ليست هدفًا بحد ذاته، وإنّما هو وسيلة لإقامة علاقات

متينة» (Ahmed Zabin, 2014, 21). «إنّ التواصل في الإنسان متعدد الإتجاهات وليس في إتجاه واحد بل في ذلك الإتصال الجماهيري أو ما يطلق عليه (الإعلام) على نحو خاطئ» (Ismael, 2003, 29).

**مفهوم الإتصال الجماهيري**

الاتصال والتواصل في اللغة العربية «يحيلنا على المادة الثلاثية (وصل)، قال خليل: كل شيء اتصل بشيء فما بينهما وصلة. ومَوصل البعير: ما بين عَجُزه وفَخِذه... واتَّصلَ الرجلُ أي انتَسَبَ، أنّ الإتصال ترابط وتتابع بين اثنين أو شيئين فأكثر، وحمل الخليل النسب على ذلك لأنّ النسب اتصال وترابط الآباء والأجداد» (al-Aani and Youssef, 2020, 39). ومصطلح الاتصال لدى الغرب وفي اللغة الإنجليزية هو «Communication وهو مشتق من الكلمة اللاتينية Communis والتي تعني الشيء الشائع أو المشترك. من فهناك شبه إتفاق بين كل علماء الإتصال وباحثيه على وجود صفة الذيوع والشيوع والانتشار في عملية الإتصال خاصّة الجماهيري منه» (Ismael, 2003, 50) ومن هذا المنطلق يُعتبر الاتصال على ضوء بلاغة الجمهور هو المشاركة والتفاعل معًا كما يذكر "إبراهيم إمام": كلمة إتصال «بمعنى أنّها تنطوي على معنى القصد والتدبير، وكذلك تعني التفاعل والمشاركة» (Ismael, 2003, 50).

هذا المفهوم قد يعني أنّنا نقيم رسالة مشتركة مع جماعات من المجتمع المعاش فيه وأشخاص معيّنة أو مجتمعات أخرى. «وفي هذا المعنى يقول "تشارلس موريس": إنّ الاتصال يتناول أي ظرف يتوافر فيه مشاركة عدد من الأفراد في أمر معيّن، وتحقيق تآلف حول قضية معيّة» (Ismael, 2003, 52).وأحيانًا يأتي هذا النوع من الاتصال الجماهيري كي يُحقق الألفة والإتحاد بين أفراد المجتمع من خلال وضع المعلومات المشتركة بين الناس.

إنّ «اتساع ثقافة العصر ووسائله على مستوى الاتصال، أظهر مفاهيم وإجراءات تقنية وأظهر عناية فائقة باللغة، إذ أن تتوطد علاقة اللغة بوسائل الاتصال بتجذر نظام اللغة الرمزي والإلقاء والإذاعي» (Mohsen, 2012, 59) والمعنى الدقيق والشفاف لمفهوم الاتصال الجماهيري هو أنّ «كلًا منا يتصل بشخص آخر عن طريق توجيه رسالة إلى واحدة أو أكثر من حواس: النظر، أو الأصوات، أو اللمس، أو التذوّق أو اللمس لديه. وعندما نبتسم فإنّنا نرسل رسالة تتعلق بالصداقة. أمّا الكلمات التي نختارها للحديث أو الكتابة فإنّها تحمل رسالة نريد إبلاغها إلى شخص آخر. وكلما كانت الكلمات التي نختارها ونرسلها» (Emre, Oult and Aji, 2000, 17-18) وبالتالي يُعتبر فن الاتصال الجماهيري أشدُّ صعوبة عندما يرتبط بالاتصال المباشر بين شخص أو آخر «فالقائم بالاتصال الذي يخاطب الآلاف من ذوي الشخصيات المختلفة في وقت واحد لا يستطيع ضبط رغبته في استقبال ردود أفعالهم الفردية، أمّا القائم بالفالقائم بالإتصال الذي يخاطب الآلاف من ذوي الشخصيات المختلفة في وقت واحد لا يستطيع ضبط رغبته في استقبال ردود أفعالهم الفردية، أمّا القائم بالاتصال الناجح فهو الذي يجد طريقة التعبير الصحيحة لتحقيق التقمص الوجداني مع أكبر عدد ممكن من الأفراد بين جمهور مستمعيه وبالرغم من أنّ هذا الجمهور قد يُحصى بالملايين إلّا أنّ الاتصال يحدث أساسًا بين فردين» (Emre, Oult and Aji, 2000, 17-18).

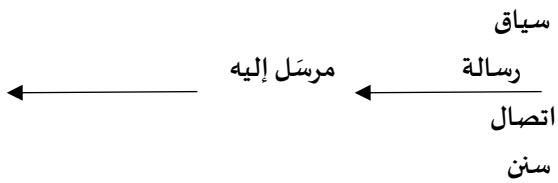
**نظرية رومان ياكبسون عن التواصلية**

نظرية التواصل اللغوي تعدّ من أهم النظريات اللسانية التي ظهر وميضها أولًا لدى فرديناند دي سوسير ولكنّ المنظّر الحقيقي لها هو رومان جاكبسون لأنّ النموذج السوسوري في العملية التواصلية هو الذي دفع أعمال ونظرية جاكبسون في هذا المجال إلى الأمام. أكّد جاكبسون أن التواصل في الحدث الكلامي يتطلب وجود ستة عوامل لأنّ «المرسل يرسل مرسلة لغوية إلى المرسل إليه، غير أنّ هذه المرسلة كي تكون مؤثرة في المستمع المتلقي؛ فهي تقتضي سياقًا أو مرجعًا تحيل إليه، ثم سننًا مشتركًا بين المرسل والمرسل إليه. وأخيرًا تقتضي المرسلة وسيلة إتصال أو قناة فيزيائية_ الصوت، الكتابة_ لتتمكّن من تثبيت الإتصال» (Ziyan, 2016, 93) ولكنّ أهم هذه العناصر هي:

المرسِل: وهو الركن الأساسي في العملية التواصلية فبواسطة المرسِل يتعرّف المرسل إليه على كيفية تلفظ الكلمات في حالة التواصل الشفوي.

المرسَل إليه: يُعدّ هذا الركن الطرف الثاني في العملية التواصلية فهو يتلقى جميع المعلومات دون تشفير. «فضلًا عن قيامه بتفكيك الرسالة اللغوية باعتماد الإشارات المخزونة في ذاكرته مستعينًا في ذلك بثقافته، وتجاربه، وأحواله الخاصّة التي ينفرد بها عن غيره وإن كانت مشتركة بين أفراد مجتمعه» ( Al-Dhabhawi and Al-Bashir, 2018, 1725).

الرسالة: وهي الركن الثالث من العملية التواصلية فهو «يتلقى الرسالة التي يبثها المرسل فيتحول من الصورة السمعية أي من الصوتي إلى المستوى المعجمي النحوي إلى المستوى الصوتي» (عبد الواحد، 1998م: 36) كما أنّه بامكاننا رسم مخطط الوظائف التواصلة كالتالي:




**1- الوظيفة التعبيرية أو الانفعالية (Expressive)**

ترتكز هذه الوظيفة على المرسِل وانفعالاته وأحاسيسه تجاه موقفه؛ كما أنّ هذه الوظيفة «تتمثل في الرسائل التي تركّز على الحمولة الانفعالية والوجدانية. ومن ثم فإنّها ترتبط بالمرسل، أي تقدّم انطباعه وانفعاله تجاه تجاه شيء ما» (al- Ghazali. 2003, 48) وتعبير الشاعر عن موقفه تجاه الوطن يُعدّ أبلغ مثال لهذه الوظيفة التعبيرية وهذا ما نلتمسه في النشيد الوطني الاماراتي. يفتتح الشاعر النشيد الوطني الإماراتي بمفردات تبثّ في روح المرسل إليه طاقات إيجابية كما تحثّ المُرسَل (الشعب) أثناء القراءة إلى الشعور بالمسؤولية قائلًا:

**عيشي بلادي عاشَ اتحادُ إماراتنا**

كما هو واضح أنّ السطر الأول يمثّل المحور الأساسي والأول ويُعدّ رحيق الأمل والتفائل بتحديد إطار فعل الأمر "عيشي" الذي قد يدلّ على الأمن والسلام الداخلي للشعب. وبتحقيق هذه الميزة الحماسية في ذات

الشعب الإماراتي وهو الاتحاد بين القطاع المختلفة من الوطن. من الملاحظ أنّ الشاعر استعمل فعل "عاش" مرّتين ليؤكّد على حب الشعب الإماراتي للحياة والتفائل، وتكرار هذا الفعل قد يرينا أنّ الشعب أبدى انفعاله الذي وصل إلى ذروته تجاه الوطن وفي مقطع قصير آخر يبثُّ الشاعر روح الوطنية في نفس المتلقي قائلًا:

**بلادي بلادي بلادي بلادي**

**حَماكِ الإله شُرورَ الزَمان**

يَصدر الجمهور (المُرسل) هنا دويًّا بين السطور ليُنتج الانفعال الشديد والتعبير القويّ عن روح الحماس والشجاعة الصارمة وذلك بعد السطور السابقة التي ينخفض فيها الصوت عكس هذين السطرين الذين يعلو فيهما الصوت بتكرار مفردة "بلادي" أربع مرّات، بحيث تستند فيها المفردات على بعضها بصورة متسلسلة من خلال التكرار لهذه المفردة كما يدلّ هذا التكرار على انفعال الجمهور الإماراتي (المُرسِل) وروحه القويّة وعزمه وإرادته على نيل الاتحاد الوطني. نلتمس هنا الوظيفة التعبيرية أو الانفعالية عبر قوّة اللغة والتكرار الذي وظّفه الشاعر في هذين السطرين وهو أنّهما قد حققّا ثمرة جديدة من هذا الانفعال وهي تخطّي الشعب الإماراتي مرحلة الفداء بالدم والروح والولوج في مرحلة جديدة والتماس القوّة الالهية الخارقة بواسطة الدعاء الأبدي "حَماكِ الإله شُرورَ الزَمان".

**2- الوظيفة الميتالسانية (Métalinguistique):**

الوظيفة الميتالسانية هي الوظيفة المختصّة بالوصف وشرح اللغة كما يُقال لها: الوظيفة الميتا لغوية والوصفية لذا فإنّها «الوظيفة التي تقوم على وصف أو شرح اللغة اي هي التي تتخذ اللغة مادة لموضوعها» (Abdul Wahed, 1998, 40). من الملاحظ أنّها الوظيفة التي تبحث عن كل ما تبقّى للبيئة من الماضي كالعادات والتقاليد والثقافة والقيم وما شابه ذلك ومن ميزاتها أنّ محتواها هو الذي يتمسك به الأفراد دائمًا في مجتمعاتهم ليكون لهم مصدر إلهام في حياتهم. «ولو تأملنا للنشيد الوطني كخطاب شعري مكتوب، وتوقفنا لحظة عند لغته في أغلبها، وجدنا لغة واصفة، لعمق وقوّة الأحداث والبطولات التي تروى عنها» (Fadhila, No. s, 29)

يُعدّ النشيد الوطني الإماراتي أبرز مثال للوظيفة الميتالسانية، وبما أنّ الكلمات جاءت في النسيج الشعري في هذا النشيد كان يمتاز بكلمات سهلة إلّا أنّه ينضم إلى قائمة الأشعار المتصدرة لأنّها سهلة ممتنعة وقلّما نجد سطور شعرية على هذا النمط. إنّ لغة الشاعر في هذا النشيد لغة حماس ووحدة وتاريخ:

**عِيشِي بِلَادِي عَاشَ اتِّحَادُ إِمَارَاتِنَا**

**عِشْتِ لِشَعبٍ**

**دِينُهُ الْإِسْلَامُ هَدْيُهُ القُرْآن**

**حَصَّنْتُكَ بِاسْمِ الله يَا وَطَنُ**

يجمع الشاعر في هذه السطور المفردات السهلة القابلة للفهم بالنسبة للصغير والكبير وخاصّة أنّ الشاعر استهدف جميع الأجيال من الشعب الإماراتي فتتجلّى بلاغة الجمهور بترديد الكلمات الفريدة من النوعها في

النسيج الشعري. اللغة هنا كفيلة لإيصال الرسالة، إنّها رسالة تضم بين دفتيها عناصر عدّة؛ اتحاد "عِيشِي بِلَادِي عَاشَ اتِّحَادُ إِمَارَاتِنَا" وسلام "عِشْتِ" وتاريخ وهداية "دِينُهُ الْإِسْلَامُ هَدْيُهُ القُرْآن" وايمان "حَصَّنْتُكَ بِاسْمِ الله يَا وَطَنُ". من الملاحظ أنّ الشعب الإماراتي (المرسِل) يتشبث بقوّة بالوحدة الوطنية بواسطة ترديد الكلمات البليغة ومن ثم تحكيم هذه الوحدة بواسطة اللجوء إلى المعتقدات الدينية والتحصين باسم وحدانية الله جلّ جلاله على مرّ العصور ولكن هذه المعتقدات اليوم تجسّدت في قالب شعري يخلّدها وليرددها الجمهور الإماراتي (المرسِل).

لا يكتفي الجمهور كمرسِل بترديد الخطاب التاريخي للوظيفة الميتاليستية بل يؤكّد على اللغة التاريخية والحماسية التي تبيّن التزام هذا الشعب بالمعتقدات الدينية والثقافية قائلًا:

**دَامَ الْأَمَانُ وَعَاشَ الْعَلَم يَا إِمَارَاتِنَا**

**رَمْزَ الْعُرُوبَة**

**كُلُّنَا نَفْدِيكِ بِالدِّمَاء نَرْوِيكِ**

**نَفْدِيكَ بِالْأَرْوَاحِ يَا وَطَن**

روح الاتحاد والعروبة المتجليّة من هذه اللغة هي التي تميّز خطاب النشيد الإماراتي، إذ تمتاز بكونها أنّها تستقي ألفاظها من الثقافة العربية العالية التي تركّز على الأمان والسلام والجودة والأصالة. تركّبت الكلمات على بعضها بطريقة خاصّة تبلّغ عن شجاعة الشعب الإماراتي واعتزازه بعروبته بأنّه ورث الروح الحرّة الأبية والفخر بأصله من أجداده حتّى أنّه لا يكترث لفداء روحه للوطن. ركّز الشاعر في السطر الثالث "كُلُّنَا نَفْدِيكِ بِالدِّمَاء نَرْوِيكِ" من هذه الفقرة على كلمة كلّنا كي ينعكس مفعولها عمليّا وحسيّا في الكلمات التي تليها بأنّ الشعب الإماراتي متهيأ في كل حين لفداء روحه بكل ودّ وإخلاص وهذا ما يدلّ على مدى الوفاء اللامتناهي لهذا الشعب. من الملاحظ أنّ المرسِل (الشعب الإماراتي) كرّر في ختام النشيد مفردة "الفداء" بقيدين مختلفين "نَفْدِيكِ بِالدِّمَاء" و"نَفْدِيكَ بِالْأَرْوَاحِ" للإشارة إلى الإلحاح المستمر على هذه الخصلة النبيلة.

**3- الوظيفة الشعرية (Poétique):**

بالنسبة لرومان جاكبسون تختصّ الشعرية بالخطابات الأدبية ولكن اختصاصه بالشعر دون النثر يرجع السبب في أنّ اللسانيات قد حصلت على الوظيفة الشعرية بصورة واسعة في مادة الشعر. «يصطلح جاكبسون على الشعرية بالبويطيقا (علم الأدبية)، ويرى أنّها ارتبطت بجهوده اللسانية ارتباطًا وثيقًا وخاصة الوظيفة الشعرية المرتبطة بالرسالة (نظرية التواصل)» (Mubaraki, 2012, 4).

تقوم هذه الوظيفة بالقاء الضوء على الرسالة ذاتها ومعالجة الألفاظ وما تحمله من دلائل «تعمل هذه الوظيفة على إبراز قيمة الكلمات والأصوات والتراكيب... في ذاتها مكسية إياها قيمة مستقل (Younisi, no. s, 31). أمّا بالنسبة لخطاب النشيد الوطني فقد يُعدّ أبرز مثال للوظيفة الشعرية لأنّ الشاعر يلقي الضوء على الرسالة ذاتها وقيمتها الفنيّة نظرًا مكانتها الهامّة في المجتمع وأنّها موجهة للجماهير خاصّة كما أنّ هذه الرسالة في المرحلة الثانية ستُعبّر عن موقف الشعب. خير مثال للوظيفة الشعرية هي التي تؤديها مفردة "عيشي" من أول المقطوعة الشعرية إلى آخرها:

**عدل**

**عِيشِي بِلَادِي عَاشَ اتِّحَادُ إِمَارَاتِنَا**

**عِشْتِ لِشَعبٍ**

**دِينُهُ الْإِسْلَامُ هَدْيُهُ الْقُرْآن**

..

**حَمَاكِ الْإِلَهُ شُرُورَ الزَّمَان**

في هذا المقطع يُدرك المرسل إليه مباشرة معنى الرسالة التي يرمي إليها الشاعر من خلال تكرار مفردة "عيشي" وهي رسالة تحرص على بثّ السلام والأمان وأنّ دولة الإمارات عامرة ومتحدة بمشيئة الله على مرّ الزمان. وبالتالي ما نلتمسه في هذا المقطع هو أنّ القيمة الفنية للنص بارزة وشفافة كوضوح الشمس في رابعة النهار بأنّها تبثّ روح السلام والإيمان على المتلقي. أمّا بالنسبة للجانب الموسيقي فقد اجتمعت الكلمات كي تحقق رسالة صوتية ترتاح لها الآذان وسلمية تدعو سامعها ومحبيها إلى الهدوء والوفاء والإيمان لما يتضمنها من دعاء يبعث الطمأنينة والراحة. كلمة "القرآن" في الشطر الرابع توافق وزن كلمة "الزمان". وفي السطور التي تلي هذه الفقرة تتراءى جمالية تقنية التكرار حينما «تجعل من الوحدات الشعرية والمقاطع المتفرقة قصائد مشيّدة بإيحاءات ودلالات خصبة» (Daryanavard and Balavi, khizri, 2021, 237) فتظل الرسالة تركّز على مفردة "عاش":

**نَعْمَل نُخْلِص نَعْمَل نُخْلِص**

**مَهْمَا عِشْنَا نُخْلِصْ نُخْلِصْ**

**دَامَ الْأَمَانُ وَعَاشَ الْعَلَم يَا إِمَارَاتِنَا**

**رَمْزَ الْعُرُوبَة**

تتجلّى القيمة الفنية من خلال الوظيفة الشعرية بواسطة تقنية التكرار على بعض المفردات الدالة على الميثاق المحكّم بين الشعب الإماراتي وهو الإخلاص بواسطة تكرار كلمتي "نخلص" أربعة مرات و"نعمل" مرتين، كما يؤكّد المرسِل أنّ الإخلاص والوفاء لا يقتصر على القول والشعور فقط بل يتجلّى في الأفعال التي يقوم بها الشعب الإماراتي تجاه وطنه. انتقاء هذه الكلمات جعلت المرسل بترديده يقوم بتوثيق العهد على الدوام أي بصورة مستمرة. أمّا بالنسبة لتكرار فعل "عاش" فقد جاء كي ينشر الحياة الهادئة على جميع الفقرات ومن الملاحظ أنّ هذا الفعل يمثّل الروح في الجسد بالنسبة للنشيد الوطني الإماراتي.

**النتائج**

- إنّ نظرية التواصل اللغوي من أهم النظريات التي تقوم بمعالجة النسيج الشعري بصورة شفافة وبدقّة فائقة كما أنّها قد تُنسب على الإطلاق إلى المنظّر رومان جاكبسون الذي حدّد للنص الأدبي وخاصّة الشعري وظائف عدّة.

- من خلال نظرية جاكبسون تبيّن لنا أنّ كل مرسلة لها وظايفها الخاصّة بها وغالبًا ما تقوم بتحديد القيمة الفنيّة للنص الشعري.

- يُعدّ النشيد الوطني من أهمّ الخطابات التواصلية التي تعكس الصورة المميّزة والمثالية للشعوب الأخرى بواسطة ترديد المفردات المتعلقة بهذا النشيد أمام الشعوب والثقافات الأخرى كما هو في النشيد الوطني الإماراتي.

- إنّ للمنهج التواصلي دور هام لتبين اللغة الفنية المتعلقة للنشيد الوطني الإماراتي الذي يردده قاعدة كبيرة من الشعب الإماراتي الحريص اتحاده والملتزم بالقيم والثقافة العالية.

- من خلال الوظيفة الانفعالية للنص الشعري بدا لنا أنّ هذا النشيد قد تجلّت منه لغة انفعالية تتناسب مع الهوية الإماراتية، كما ظهر أنّ عبّر بصورة مباشرة عن موقف الجمهور الإماراتي تجاه وطنه كمتكلم (مرسِل).

- تجلّت الوظيفة الميتاليسية في خطاب هذا النشيد الوطني كي تركّز على لغة الرسالة كما أنّها ركّزت على اللغة الوطنية بكل عناصرها كالتاريخ والتراث والمعتقدات والوحدة.

- بالنسبة للوظيفة الشعرية فقد سلّطت الضوء على الرسالة ذاتها في النشيد الوطني الإماراتي لفظًا ومضمونًا وبهذا العمل قد يتحقق الإتصال الجماهيري بين الشعب (المرسِل) الذي يردّد النشيد وبين الشعوب الأخرى (المرسل إليه).

## المصادر والمراجع

- إسماعيل، محمود حسن (2003م): **مبادئ علم الإتصال/ ونظريات التأثير**، الدار العالمية للنشر والتوزيع، ط1.

- إمري، إدوين وآخرون (2000م): **الإتصال الجماهيري**، ت: إبراهيم، سلامة إبراهيم، المجلس الأعلى للثقافة.

- دريانورد، زينب وآخرون (2021): الوظائف الدلالية للتوليف التكراري في شعر عدنان الصائغ، **مجلة الأكاديمي**، العدد100، صص 246- 233.

- الذبحاوي، علي جواد وبشرى محمد طه البشير (2018م): نظرية التواصل اللساني، المفهوم والرؤية، **مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية**، العدد 38، صص1732- 1718.

- زيان، ليلى (2016م): **عملية التواصل اللغوي عند رومان جاكبسون**، المجلة العربية للعلوم ونشر الأبحاث، ج2، العدد 1، صص102- 89.

- الشهري، عبدالهادي (2004م): **إستراتيجيات الخطاب/ مقاربة لغوية تداولية**، بيروت: دار الكتاب الجديد، ط1.

- العاني، معمر منير وإيمان سليم يوسف (2020م): وظائف التواصل عند العرب الأوائل، **مجلة مداد الآداب**، العدد 20، صص 74 -39.

- عبدالواحد، عبدالحميد (1998م): نظرية التواصل عند رومان جاكبسون، **مجلة الأقلام**، العدد5.

- الغزالي، عبد القادر (2003م): **اللسانيات ونظرية التواصل/ رومان ياكوبسون نموذجًا**، اللاذقية: دار الحوار، ط1.

- كليكوفسكي، ر.ف وف. أ. لوتسكييفيتش (1985م): **الإمارات العربية المتحدة**، ترجمة: حسان اسحاق، دار ميسل، ط1.

- محسن، أحمد محمد (2021): وظيفة الإلقاء لإيصال المعنى في الدراما الإذاعية، **مجلة الأكاديمي**، العدد99، صص74- 56.

- مباركي، حليمة (2012م): **شعرية الخطاب الوصفي في رواية "الرماد الذي غسل الماء" لعزالدين جلاوجي**، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، الجمهورية الجزائرية الديموقراطية الشعبية، جامعة العربي بن مهيدي/ أم البواقي، كلية الآداب واللغات والعلوم الاجتماعية والإنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها.

- يونسي، فضيلة (لا. ت): **استراتيجيات الخطاب في النشيد الوطني/ - دراسة تداولية-، الجمهورية الجزائرية الديموقراطية الشعبية**، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة مولود معمري تيزي- وزو، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها.

**References**

- Al-Aani, M. M. and Youssef. I. S (2020). Communication functions for the early Arabs, Midad *Al-Adab Magazine* (20), pp. 74-39.

- Abd, W. A. (1998). Roman Jacobson's Communication Theory, Al-Aqlam Magazine, No. 5.

- Daryanavard, Z., Balavi, R., & Khezri, A. (2021). Semantic functions of repetitive synthesis in Adnan al-Sayegh's poetry. *Al-Academy Journal*, (100), 233-246. https://doi.org/10.35560/jcofarts100/233-246 .

- Al-Dhabhawi, A. J. and Al-Bashir. B. M. T (2018). Theory of Linguistic Communication, Concept and Vision. *Journal of the College of Basic Education for Educational and Human Sciences* (38), pp. 1732-1718.

- Emery, E and others (2000). Mass Communication, T: Ibrahim, S. I. Supreme Council of Culture.

- Al-Ghazali, Abdul Qadir (2003): Linguistics and Communication Theory / Roman Yakobson as an example, Lattakia: Dar Al-Hiwar, 1st Edition.

- Ismail, M. H. (2003). *Principles of Communication Science/ Theories of Impact*, International House for Publishing and Distribution, 1st Edition.

- Klikovsky, R.F. and F. a. Lutskyivic (1985). *United Arab Emirates*, translated by: Ishaq, H. Dar Maisel, 1st Edition.

- Mubaraki, H. (2012). *The Poetics of Descriptive Discourse in the Novel "Ashes That Washed the Water" by Ezzedine Jalaouji*, memorandum for obtaining a master's degree, People's Democratic Republic of Algeria, University of Larbi Ben M'hidi / Oum El Bouaghi, Faculty of Arts, Languages, Social Sciences and Humanities, Department of Arabic Language and its etiquette.

- Mohamed Mohsen, A. (2021). Function of Diction in Conveying the Meaning in Radio Drama. *Al-Academy Journal*, (99), 57-74. https://doi.org/10.35560/jcofarts99/57-74 .

- Al-Shehri, A. H. (2004). *Discourse Strategies / A Pragmatic Linguistic Approach*, Beirut: Dar Al-Kitab Al-Jadeed, 1st Edition.

- Younesi, F. (No. s). *Discourse Strategies in the National Anthem* / - A Pragmatic Study -, People's Democratic Republic of Algeria, memorandum for obtaining a master's degree, Mouloud Mammeri Tizi-Ouzou University, Faculty of Arts and Humanities, Department of Arabic Language and Literature.

- Ziyan, L (2016). The Linguistic Communication Process of Roman Jacobson. *The Arab Journal of Science and Research Publishing* (1), Volume 2, Issue 1, pp. 102-89.

**DOI:** https://doi.org/10.35560/jcofarts101/145-156

# The Communicative Functions in The Speech of The UAE National Anthem in The Light of The Eloquence of The Audience

**Zainab Daryanavard (al-ghaisi)**[1]
**Rasoul Balavi**[2]
**Ahmed M. Bataineh**[3]

**Al-Academy Journal …….…… Issue 101 - year 2021**
**Date of receipt: 27/7/2021…....Date of acceptance: 23/8/2021…....Date of publication: 15/9/2021**

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

**Abstract:**

The national anthem is one of the most eloquent communicative discourses that the language establishes due to its deep impact on the audience and forms a broad mass base that interacts with the chanting of the national anthem. Moreover, communication is the cornerstone in building social and educational relations. From this point of view, the communicative approach studies language in the communicative context and its six important functions identified by linguist Roman Jacobson. The official UAE national anthem is considered as a model for expressing the enthusiasm of the Emirati Arab public, who is proud of their Arabism, loyalty and love of the homeland, because of the expressions that this anthem carries, urging the public to national unity and peace, preserving the inherited traditions, the progress and development of the country and drawing the public's attention and interaction in performance to enhance national identity. From this perspective, this research seeks to study the communicative functions manifested in the Emirati national anthem and the impact of this anthem (the sender) on the audience (the addressee) according to the descriptive-analytical approach. Accordingly, this study provides flashes on some topics such as expressive function, emotional function, Metalinguistic function, cognitive function and poetic function.

**Keywords**: communicative discourse, audience, UAE national anthem, Roman Jacobson.

[1] **PhD student, Persian Gulf University, Bushehr- Iran, zainab.alghaisi@gmail.com .**

[2] **Associate Professor, Persian Gulf University, Bushehr- Iran, r.ballway@pgu.ac.ir.**

[3] **Al al-Bayt University, Mafraq-Jordan, amab88@yahoo.com.**

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts101/157-184

# تصميمُ ملابس تحقُّق الاحتياجات الوظيفيَّة والجماليَّة للأطفالِ المصابين بالخلعِ الوركي

تهاني عبد الله القديري [1]

مجلة الأكاديمي-العدد 101-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2021/4/21 , تاريخ قبول النشر 2021/9/1 , تاريخ النشر 2021/9/15

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

**ملخص البحث:**

تتطلب بعض فئات المجتمع متطلبات خاصة في ملابسهم، فالأطفال الذين لديهم مشكلات مؤقتة نتيجة لعارضٍ صحي يحتاجون لمواصفات معينة في ملابسهم، تتميز بسهولة الارتداء والخلع والراحة؛ لتتلاءم مع المشكلة، و منهم الأطفال المصابون بالخلع الوركي الذي يحدث نتيجةً لخروجِ مفصلِ الورك، الذي يربط عظم الفخذ بعظم الحوضِ عن موضعه، و يتم علاجهم باستخدام جبيرة جبسية للورك أو حزام بافليك، ويهدف البحث إلى تصميم ملابس وظيفيَّة وجماليَّة تفي باحتياجاتهم، وقد استخدم البحث المنهج الوصفي التطبيقي. تكوَّنت عينة البحث من ( 120) سيدة ممن أُصيب أبناؤهم بالخلعِ الوركي، وقد قُدِّمت تصاميم تناسب الأطفال المصابين وعُرِضت على المحكمين؛ لتقييمها من الجانب الوظيفي والجمالي ، وكانت نتائج البحث تحقيق الحلول التصميمية في التصميمات المقترحة للطفل المصاب بالخلع الوركي الاحتياجات الوظيفيَّة والجماليَّة .

ومن أهم التوصيات زيادة الاهتمام بتصميم الملابس؛ بحيث تتلاءم مع جميع احتياجات المجتمع، إجراء المزيد من الدراسات من قبل مُصممي الأزياء عن المصابين بإعاقات مختلفة وتصميم ملابس جمالية ووظيفية.

**الكلمات المفتاحية:** التصميم، الملابس الوظيفيَّة، الخلع الوركي.

[1] أستاذ تصميم الباترونات وتنفيذ الملابس المساعد، بقسم تصميم الأزياء والنسيج- كلية التصاميم والفنون- جامعة الأميرة نورة بنت عبد الرحمن. Dr.tahani22@gmail.com .

**المقدمة ومشكلة البحث:**

أصبحت صناعة ملابس الأطفال من الصناعات الملبسية الأساسية التي تُراعي احتياجاتهم النفسيَّة والجماليَّة والوظيفيَّة، وتمتاز بأهميتها في حياتهم وتلبية احتياجاتهم الأساسية والشعور بالأمان والراحة، ومساعدة القائمين عليهم بسهولة ارتداء وخلع الملابس.

فقد ذكر (Alsafdi, 2007) أنَّ الاحتياجات الملبسية للأطفال بتصميم زيٍّ يساعد على حرية الحركة وسهولة الاستخدام ومناسب لمقاس الطفل.

ويحتاج بعض الأطفال الذين لديهم مشكلات مؤقتة؛ نتيجة لعارضٍ صحي مواصفات معينة في ملابسهم تتميز بسهولة الارتداء والخلع والراحة؛ لتتلاءم مع المشكلة، ومنهم الأطفال المصابون بالخلع الوركي الذي يحدث نتيجة لخروجِ مفصل الورك الذي يربط عظم الفخذ بعظم الحوض عن موضعه، ويتم علاجهم باستخدام جبيرة جبسية للورك أو حزام بافليك، اللذيْن يساعدان على رفع الفخذين بنسبة 45 بالمئة كخطة علاجية. وفي دراسة لفريقٍ طبي بمستشفى عسير المركزي بالمملكة العربية السعودية نُشرت عام (2002)، وتكوَّنت الدراسة من 300 حالة من الأطفال الذين أُصيبوا بالخلع الوركي خلال الفترة من (1997 -2000)، أشاروا أنَّ نسبة الإصابة كانت 3.5/1000 مولود، وأنَّ 32% من المواليد تم اكتشاف الخلع الوركي بعد الولادة، وأنَّ نسبة الإناث كانت 1/6من الذكور، وأنَّه يُصيب الورك الأيسر أكثر من الأيمن، وفي بعض حالات الأطفال يُصيب كلا الوركين؛ ولكن بنسبة قليلة. وقد اهتمت كثير من الدراسات بملابس الأطفال واحتياجاتهم الأساسية. ففي دراسة (Abu Bakr, 2016)التي هدفت إلى وضع معاير لتصميم مستلزمات الأطفال من الولادة إلى عامين، وإيجاد الحلول المناسبة للمشكلات التي يواجها الأطفال في هذه المرحلة، وأيضًا دراسة (Hamadah, 2016) التي استنتجت مجموعة من المعاير والأسس؛ لتصميم ملابس الرضع بجودة عالية ومعرفة المشكلات الوظيفيَّة والجماليَّة لملبسهم من خلال وعي الأمهات.

ونجد أنَّ هذه الفئة لم تحظَ بالدراسات الكافية وأنَّ الملابس الجاهزة المتوافرة في الأسواق، لا تساعد في تغطية الجبيرة أو حزام بافليك لهذه الحالات، مما دعا الباحثة إلى تبني فكرة ودراسة أهم المشكلات والصعوبات الملبسية، التي تواجه القائمين برعاية الأطفال المصابين بالخلع الوركي أثناء ارتداء وخلع الملابس وتصميم أزياء تلبي احتياجاتهم الوظيفيَّة والتصميميَّة، ومما سبق يمكن صياغة تساؤلات الدراسة الحالية كما يلي:

1. ما هي الصعوبات والمشكلات التي تواجه القائمين برعاية بالأطفال أثناء ارتداء وخلع الملابس؟
2. ما هي المتطلبات الأساسية الملائمة لملابس الأطفال المصابين وظيفيًّا وجماليًّا؟
3. ما هي التصاميم المقترحة التي تلبي احتياجات الأطفال ومساعدة المستهلكات في سهولة اللبس؟

**أهداف البحث:**

1. التعرف على الاحتياجات الوظيفيَّة والجماليَّة المطلوبة في ملابس الأطفال المصابين بالخلع الوركي.
2. تقديم المقترحات التصميمية لملابس الأطفال المصابين بالخلع الوركي والتي تتحقق بها الراحة والسهولة عند الاستخدام.

**فروض البحث:**

1. لا توجد ملابس جاهزة خاصة بالأطفال المصابين بالخلع الوركي.
2. توجد مشكلات وصعوبات تواجه الأطفال المصابين بالخلع الوركي عند ارتداء وخلع الملابس.
3. تحقيق الحلول التصميميَّة في التصميمات المقترحة للطفل المصاب بالخلع الوركي من حيث سهولة الارتداء والخلع.
4. توجد فروق ذات دلالة إحصائية بين التصاميم المستحدثة في تحقيق الجانب الجمالي والوظيفي وفقًا لآراء المحكمين.

**مصطلحات الدراسة:**

**الخلع الوركي للأطفال:** عرف (Bilsani, 2011)أنَّه خلل تطوري في الجوف الحقي بخروج مفصل الورك الذي يربط عظم الفخذ عن موضعه، ويحدث إمَّا بعد الولادة مباشرة أو في عمر ما قبل السنة.

**التصميم:** عرَّف (Menshi, 2006)مجموعة من أسس وعناصر التصميم تتحدد معًا لإيجاد زيٍّ يتفق مع المجتمع الذي ينتمي إليه الفرد، مع تحقيق الغرض منه من الناحية الجماليَّة والوظيفيَّة.

**الملابس الوظيفية:** عرَّفت (Lotfi, 2011) المسافة الإضافية التي تُضاف على قياسات الجسم؛ لمنح مرتديها الراحة الحركية والفسيولوجية عند ارتداء الملابس وتكيف الجسم مع ارتداء الملابس.

**الإطار النظري والدراسات السابقة:**

الخلع الوركي للأطفال ويُسمَّى بخلع الولادة (Developmental dysplasia of the hip)، ينتج بسبب وجود مشكلة في مفصل الورك بخروجه عن مكانه، ويتم الكشف عنه بواسطة فحص الأطفال حديثي الولادة أو الأشعة. وذكر (Woodacre, Ball, & Cox, 2016)أنَّه تتمحور أسباب الخلع الوركي لدى الأطفال لوجود تاريخ عائلي والجينات الوراثية لها دور في الإصابة، وضعية جلوس الطفل في الرحم، مما يزيد من الضغط على الوركين ويتسبب في خروج الورك، والتشوهات الخلقية كتشوه القدم أو تصلُّب الرقبة، والتغيرات الهرمونية لدى المرأة الحامل ووضعية الطفل وحمله خلال السنة الأولى بطريقة تكون الأرجل متباعدة يؤدِّي إلى خروج مفصل الورك. وفي دراسة (Gulati, et al., 2013) أنَّه يتم علاج الأطفال حديثي الولادة المصابين بالخلع الوركي من الميلاد إلى ستة أشهر باستخدام الجبيرة أو تثبيت حزام بافليك (Pavlik Harness)، لمدة شهرين وأكثر بحسب الحالة التي يحددها الطبيب.

وفي دراسة (Ali, 2018)التي تهدف إلى التعرف على الصعوبات الملبسية التي تواجه أمهات الأطفال الخدج، تكوَّنت العينة من (50) أمًّا و(100) طفل خديج، واتبع في البحث المنهج التحليلي الوصفي وأسفرت نتائج البحث أنَّ هناك صعوبات تواجه الأمهات في سدِّ الاحتياجات الملبسية، وأنَّ النموذج المقترح حصل على درجة عالية من القبول وفقًا لآراء المحكمين. وفي دراسة (Ghaleb, Madhi, & Hamada, 2018)التي تهدف إلى تصميم ملابس تتلاءم مع احتياجات الأطفال المعاقين حركيًا (الأطراف العلوية)، وقد تم تنفيذ (22) زيًّا للفصول المختلفة، وكانت أهم النتائج أنَّ التصميمات المقترحة حقَّقت الهدف بنسبة (99,3)، مما يدلُّ على مناسبة الزي للأطفال من ناحية التصميم والتنفيذ. وفي دراسة (Maqlan, 2012) تهدف إلى تصميم وتنفيذ ملابس جاهزة لذوي الاحتياجات الخاصة، وقد استخدم المنهج الوصفي التطبيقي. تكوَّنت عينة البحث من

(150) طفلٍ من ذوي الاحتياج و(100) أمّ، كانت أهم النتائج عمل مواصفات قياسية لقياسات الأطفال ذوي الاحتياجات الخاصة، وتنفيذ تصاميم مقترحة مناسبة لهم.

ويتضح مما سبق أنَّ الدراسات السابقة تناولت دراسة الأطفال وذوي الاحتياجات الخاصة (باختلاف المشكلات الصحية)، والأطفال الخدج؛ للتعرف على الصعوبات الملبسية التي تواجههم وذويهم وعمل تصاميم تناسبهم من الناحية الوظيفيَّة والتصميميَّة والجماليَّة، وتختلف عن الدراسة الحالية في اختيار عينة الأطفال المصابين بالخلع الوركي؛ حيث لم تحظَ هذه الفئة بالدراسات الكافية التي توضح أهم الصعوبات التي تواجههم.

**المنهجية:**

**منهج البحث:** استخدم البحث المنهج الوصفي التطبيقي.

**مجتمع البحث:** السيدات السعوديات في المملكة العربية السعودية التي أُصيب أبناؤهم بالخلع الوركي، ونسبة المجتمع 220، والعينة 120، ونسبة العينة للمجتمع 55%.

**عينة البحث:** تكوَّنت عينة البحث من 120 سيدة ممن أُصيب أبناؤهم بالخلع الوركي.

**أدوات البحث: الاستبانة:**

-استبانة موجَّهة إلى القائمين بالأطفال المصابين بالخلع الوركي تناولت عدة محاور، المحور الأول المعلومات الديمغرافية وسبب الإصابة، المحور الثاني المشكلات والصعوبات الملبسية التي تواجهه الأطفال المصابين والقائمين عليهم. المحور الثالث معرفة المتطلبات الأساسية في ملابس الأطفال المصابين بالخلع الوركي، حسب رأي الأمهات التي أُصيب أبناؤهم .

-استبانة موجَّهة إلى المحكمين لتقييم التصميمات المقترحة: أولًا: المحور التصميمي والجمالي ويتكون من عدة بنود تشتمل على تناسب خطوط التصميم ومناسبة الألوان. ثانيًا: المحور الوظيفي يتكون من عدة بنود تشتمل على توافق التصميم مع احتياجات الأطفال المصابين بالخلع الوركي، وتحقيق الراحة في التصميم ومناسبة أدوات الغلق للطفل والخامة.

**الأساليب الإحصائية:**

تم استخدام عدة أساليب إحصائية في هذه الدراسة وهي:

معامل ألفا كرونباخ لحساب ثبات الأداة، معامل ارتباط بيرسون لتحديد مدى الاتساق الداخلي لأداة الدراسة، التكرارات والنسبة المئوية لوصف أفراد الدراسة، معامل ارتباط بيرسون لمعرفة العلاقة بين المتغيرات، المتوسط الحسابي والانحراف المعياري لمعرفة اتجاهات استجابات أفراد العينة، اختبار كروسكال - والس (Kruskal – Wallis) لمعرفة الفروق الإحصائية، اختبار مان- ويتني (Mann-Whitney)، لمعرفة مصدر الفروق الإحصائية.

**الصدق والثبات:** للتأكد من صدق الاستبانة الخاصة بالقائمين بالأطفال المصابين بالخلع الوركي والاستبانة الموجَّهة إلى المحكمين؛ لتقييم التصميمات المقترحة تم عرضهما على المختصين لأخذ آرائهم وملاحظاتهم على الاستبانات، وقدتم التعديل قبل توزيع الاستبانات.

**أولًا: الاستبانة الموجَّهة للقائمين بالأطفال المصابين بالخلع الوركي:**

**ثبات أداة الدارسة:** تم حساب ثبات الأداة باستخدام معادلة ألفا كرونباخ.

**جدول (1) قيم معاملات الثبات لكل محور من محاور الاستبانة**

| المحور | معامل الثبات |
|---|---|
| الصعوبات في الحصول على ملابس تناسب الأطفال المصابين بالخلع الوركي. | 0.770 |
| المشكلات الملبسية للأطفال المصابين بالخلع الوركي. | 0.734 |
| المتطلبات الأساسية في ملابس الأطفال المصابين بالخلع الوركي. | 0.758 |
| كامل الاستبانة. | 0.787 |

يتبين أنَّ قيم معاملات الثبات مرتفعة، مما يدل على أنَّ الاستبانة تتمتع بدرجة عالية من الثبات.

**صدق الاتساق الداخلي:** يتم قياس صدق الاتساق الداخلي للأداة من خلال بيانات استجابات أفراد الدراسة، بحساب معاملات ارتباط بيرسون بين كل عبارة من عبارات المحور والدرجة الكلية للمحور الذي تنتمي إليه.

**جدول (2) معاملات الارتباط لكل عبارة من عبارات المحور بالدرجة الكلية للمحور الذي تنتمي إليه.**

| م | معامل الارتباط | | |
|---|---|---|---|
| | الصعوبات في الحصول على ملابس تناسب الأطفال المصابين بالخلع الوركي | المشكلات الملبسية للأطفال المصابين بالخلع الوركي | المتطلبات الأساسية في ملابس الأطفال المصابين بالخلع الوركي |
| 1 | **0.564 | **0.526 | **0.458 |
| 2 | **0.448 | **0.512 | **0.431 |
| 3 | **0.408 | **0.818 | **0.325 |
| 4 | **0.537 | **0.741 | **0.518 |
| 5 | **0.358 | **0.602 | **0.592 |
| 6 | | **0.631 | **0.663 |
| 7 | | | **0.700 |
| 8 | | | **0.525 |
| 9 | | | **0.642 |

(**) دالة عند 0.01، يتبين أنَّ جميع معاملات الارتباط دالة إحصائيًا عند مستوى (0.01)، مما يشير إلى الاتساق الداخلي بين فقرات المحور والدرجة الكلية للمحور.

**ثانيًا: الاستبانة الموجَّهة إلى المحكمين لتقييم التصميمات المقترحة:**

**ثبات أداة الدارسة:** تم حساب ثبات الأداة باستخدام معادلة ألفا كرونباخ.

**جدول (3) قيم معاملات الثبات لكل محور من محاور الاستبانة**

| المحور | معامل الثبات |
|---|---|
| الجانب الجمالي. | 0.901 |
| الجانب الوظيفي. | 0.923 |
| كامل الاستبانة. | 0.899 |

يتبين أنَّ قيم معاملات الثبات مرتفعة، مما يدل على أنَّ الاستبانة يتمتع بدرجة عالية من الثبات.

**صدق الاتساق الداخلي:** للتأكد من تماسك العبارات بالدرجة الكلية للمحور الذي تنتمي إليه تم قياس صدق الاتساق الداخلي للأداة من خلال بيانات استجابات أفراد الدراسة (المحكمين)، بحساب معاملات الارتباط بين كل عبارة من عبارات المحور والدرجة الكلية للمحور الذي تنتمي إليه.

**جدول (4) معاملات الارتباط لكل عبارة من عبارات المحور بالدرجة الكلية للمحور الذي تنتمي إليه**

| م | الفقرة | معامل الارتباط |
|---|---|---|
| | الجانب الجمالي | |
| 1 | تتناسب المجموعات اللونية للتصميم مع متطلبات الطفل. | **0.742 |
| 2 | تتحقق في التصميم المقترح الانسجام بالخطوط والألوان. | **0.816 |
| 3 | يتميز التصميم بالتناسب والترابط بين اللون والخامة والتصميم. | **0.845 |
| 4 | يتوافق التصميم مع الخامات المقترحة للتنفيذ. | **0.788 |
| | الجانب الوظيفي | |
| 1 | يلبي التصميم الاحتياجات الوظيفية للطفل المصاب بالخلع الوركي. | **0.885 |
| 2 | يحقق التصميم سهولة الارتداء مقارنة بملابس الأطفال المتوافرة بالسوق. | **0.736 |
| 3 | يحقق التصميم سهولة الخلع مقارنة بملابس الأطفال المتوافرة بالسوق. | **0.789 |
| 4 | الحلول التصميمية في منطقة الورك تسمح بدخول الجبيرة. | **0.847 |
| 5 | يساعد مكان فتحات (المردات) في سهولة الارتداء والخلع. | **0.803 |
| 6 | يصلح التصميم المقترح كمنتج قابل للتنفيذ. | **0.891 |

(**) دالة عند 0.01.

يتبين أنَّ جميع معاملات الارتباط دالة إحصائيًا عند مستوى (0.01)، مما يشير إلى الاتساق الداخلي بين فقرات المحور والدرجة الكلية للمحور.

**النتائج والمناقشة:**

**التحقق من صحة الفرض الأول "لا توجد ملابس جاهزة خاصة بالأطفال المصابين بالخلع الوركي "** بين الجدول الآتي التكرارات والنسب المئوية والمتوسط الحسابي والانحراف المعياري لدرجة استجابة أفراد العينة، فيما يتعلق في الحصول على ملابس جاهزة تناسب الأطفال المصابين بالخلع الوركي.

**جدول (5)رأي أفراد العينة في الحصول على ملابس تناسب الأطفال المصابين .**

| م | العبارة | | درجة الموافقة | | | | | المتوسط | الانحراف المعياري | الترتيب |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | موافق بشدة | موافق | موافق إلى حدٍّ ما | غير موافق | غير موافق بشدة | | | |
| 1 | يتم الحصول على ملابس طفلي بشرائها جاهزة. | ك | 112 | 7 | 1 | 0 | 0 | 4.92 | 0.294 | 1 |
| | | % | 93.4 | 5.8 | 0.8 | 0 | 0 | | | |
| 2 | يتم الحصول على ملابس طفلي عن طريق حياكتها. | ك | 2 | 2 | 4 | 33 | 79 | 1.45 | 0.787 | 5 |
| | | % | 1.7 | 1.7 | 3.3 | 27.5 | 65.8 | | | |
| 3 | يوجد مكان مخصص لشراء. ملابس تناسب طفلك المصاب.. | ك | 5 | 0 | 1 | 59 | 55 | 1.67 | 0.861 | 4 |
| | | % | 4.2 | 0 | 0.8 | 49.2 | 45.8 | | | |
| 4 | تقومين بإصلاح وتعديل الملابس الجاهزة لتلائم إعاقة طفلك. | ك | 6 | 30 | 4 | 37 | 7 | 2.92 | 0.997 | 2 |
| | | % | 5 | 25 | 33.4 | 30.8 | 5.8 | | | |
| 5 | تجدين ملابس لطفلك عن طريق الشراء من مواقع بالإنترنت. | ك | 1 | 0 | 9 | 83 | 27 | 1.87 | 0.602 | 3 |
| | | % | 0.8 | 0 | 7.5 | 69.2 | 22.5 | | | |
| **المتوسط الحسابي العام = 2.57، الانحراف المعياري العام = 0.303** | | | | | | | | | | |

من الجدول (5) يتبين أنَّ عبارات الصعوبات في الحصول على ملابس تناسب الأطفال المصابين لدى أفراد العينة: يتم الحصول على ملابس طفلي بشرائها جاهزة بلغت (4.35)، أمَّا تعديل الملابس الجاهزة لتلائم طفلي فبلغت (2.92)، أمَّا شراء الملابس من مواقع الإنترنت فبلغت (1.87)، يوجد مكان مخصص لشراء ملابس تناسب طفلي فقد بلغت (1.67)، يتم الحصول على ملابس طفلي بحياكتها بلغت (1.45)، ويتضح من المتوسط الحسابي العام (2.57) أنَّ أفراد العينة غير موافقين على عبارات هذا المحور.

**التحقق من صحة الفرض الثاني: "توجد مشكلات وصعوبات تواجه الأطفال المصابين بالخلع الوركي عند ارتداء وخلع الملابس"**، يبين الجدول التكرارات والنسب المئوية والمتوسط الحسابي والانحراف المعياري لدرجة استجابة أفراد العينة، فيما يتعلق بالمشكلات والصعوبات الملبسية الجاهزة التي تواجه القائمين على الأطفال المصابين أثناء ارتداء وخلع الملابس.

**جدول (6) رأي أفراد العينة حول الصعوبات الملبسية للأطفال المصابين بالخلع الوركي.**

| م | العبارة | | درجة الموافقة | | | | | المتوسط | الانحراف المعياري | الترتيب |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | موافق بشدة | موافق | موافق إلى حدٍّ ما | غير موافق | غير موافق بشدة | | | |
| 1 | أجد صعوبة في إيجاد ملابس تناسب طفلي. | ك | 87 | 32 | 1 | 0 | 0 | 4.71 | 0.470 | 1 |
| | | % | 72.5 | 26.7 | 0.8 | 0 | 0 | | | |
| 2 | أشتري ملابس لطفلي أكبر من مقاسة حتى تسمح بسهولة الارتداء والخلع. | ك | 25 | 64 | 23 | 7 | 1 | 3.87 | 0.835 | 2 |
| | | % | 20.8 | 53.4 | 19.2 | 5.8 | 0.8 | | | |
| 3 | الملابس الجاهزة المتوافرة في السوق المحلي تسمح بدخول الجبيرة بسهولة. | ك | 4 | 1 | 0 | 24 | 91 | 1.35 | 0.828 | 5 |
| | | % | 3.4 | 0.8 | 0 | 20 | 75.8 | | | |
| 4 | الملابس الجاهزة المتوافرة في السوق المحلي تقدم حلول وظيفية في منطقة الورك. | ك | 1 | 1 | 0 | 28 | 90 | 1.29 | 0.599 | 6 |
| | | % | 0.8 | 0.8 | 0 | 23.4 | 75 | | | |
| 5 | الملابس المتوافرة في السوق المحلي يوجد بها أدوات غلق في أماكن متعددة تساعد في سهولة الارتداء والخلع. | ك | 0 | 1 | 3 | 64 | 52 | 1.60 | 0.584 | 3 |
| | | % | 0 | 0.8 | 2.5 | 53.4 | 43.3 | | | |
| 6 | الملابس الجاهزة المتوافرة في السوق المحلي تسمح بسهولة | ك | 0 | 1 | 0 | 60 | 59 | 1.52 | 0.549 | 4 |
| | | % | 0 | 0.8 | 0 | 50 | 49.2 | | | |

| | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | الارتداء والخلع تصميميًّا ووظيفيًّا. | | | | | | | | | |
| **المتوسط الحسابي العام = 2.39، الانحراف المعياري العام = 0.336** | | | | | | | | | | |

من الجدول (6) يأنَّ عبارات المشكلات الملبسية للأطفال المصابين لدى أفراد العينة تترتب وفق الترتيب الآتي: صعوبة في إيجاد ملابس تناسب طفلي بلغت (4.71) ، شراء ملابس أكبر من مقاس طفلي بلغت (3.87)، الملابس المتوافرة في السوق المحلي لا يوجد بها أدوات غلق في أماكن متعددة تساعد في سهولة الارتداء والخلع؛ حيث بلغ المتوسط الحسابي (1.60)، الملابس الجاهزة مناسبة تصميميًّا ووظيفيًّا؛ حيث بلغ (1.52)، الملابس الجاهزة لا تسمح بدخول الجبيرة بسهولة؛ حيث بلغت (1.35)، الملابس الجاهزة تُقدِّم حلولًا وظيفية في منطقة الورك؛ حيث بلغ (1.29) ويتضح من المتوسط الحسابي العام (2.39) أنَّ أفراد العينة غير موافقين على عبارات هذا المحور.

**التحقق من صحة الفرض الثالث "تحقيق الحلول التصميمية في التصميمات المقترحة للطفل المصاب بالخلع الوركي من حيث سهولة الارتداء والخلع"** يتبين من الجدول الآتي: التكرارات والنسب المئوية والمتوسط الحسابي والانحراف المعياري لدرجة استجابة أفراد العينة، فيما يتعلق بالمتطلبات الأساسية في ملابس المصابين من احتياجات ضرورية تُسهِّل الارتداء والخلع للقائمين عليهم ومريحة أثناء الارتداء.

**جدول (7) يبين رأي أفراد العينة حول المتطلبات الأساسية في ملابس الأطفال المصابين.**

| م | العبارة | | درجة الموافقة | | | | | المتوسط | الانحراف المعياري | الترتيب |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | موافق بشدة | موافق | موافق إلى حدٍّ ما | غير موافق | غير موافق بشدة | | | |
| 1 | يُفضل أن يكون التصميم المقترح قطعة واحدة. | ك | 57 | 60 | 3 | 0 | 0 | 4.45 | 0.547 | 7 |
| | | % | 47.5 | 50 | 2.5 | 0 | 0 | | | |
| 2 | يفضل أن يكون التصميم المقترح من قطعتين. | ك | 80 | 40 | 0 | 0 | 0 | 4.66 | 0.473 | 3 |
| | | % | 66.7 | 33.3 | 0 | 0 | 0 | | | |
| 3 | أفضل الأقمشة القطنية المطاطية لتساعد في سهولة الارتداء والخلع. | ك | 107 | 13 | 0 | 0 | 0 | 4.89 | 0.312 | 1 |
| | | % | 89.2 | 10.8 | 0 | 0 | 0 | | | |
| 4 | أرغب في زي يغطي الجبيرة لطفلي المصاب بالخلع الوركي. | ك | 82 | 36 | 2 | 0 | 0 | 4.66 | 0.507 | 4 |
| | | % | 68.3 | 30 | 1.7 | 0 | 0 | | | |

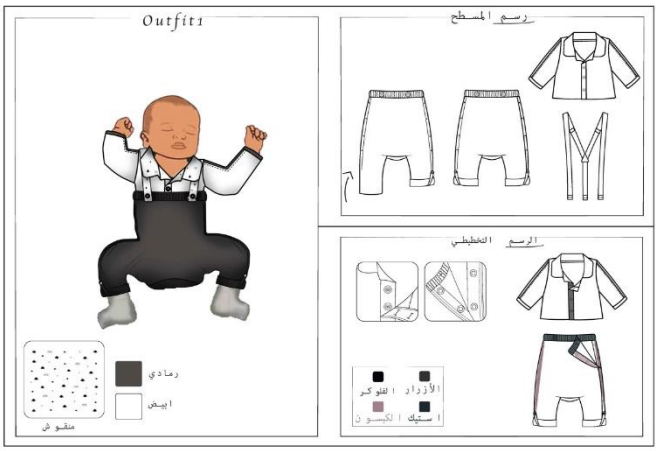
| | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 5 | أفضل احتواء ملابس طفلي على أدوات الغلق (الفلكور). | ك | 59 | 55 | 5 | 1 | 0 | 4.43 | 0.618 | 8 |
| | | % | 49.2 | 45.8 | 4.2 | 0.8 | 0 | | | |
| 6 | أفضل احتواء ملابس طفلي على أدوات الغلق (الأزرار). | ك | 66 | 51 | 3 | 0 | 0 | 4.52 | 0.549 | 6 |
| | | % | 55 | 42.5 | 2.5 | 0 | 0 | | | |
| 7 | أفضل احتواء ملابس طفلي على أدوات الغلق (الشنكار). | ك | 38 | 71 | 9 | 2 | 0 | 4.20 | 0.646 | 9 |
| | | % | 31.7 | 59.2 | 7.4 | 1.7 | 0 | | | |
| 8 | أفضل احتواء ملابس طفلي على أدوات الغلق (الكبسون). | ك | 96 | 24 | 0 | 0 | 0 | 4.80 | 0.401 | 2 |
| | | % | 80 | 20 | 0 | 0 | 0 | | | |
| 9 | أفضل احتواء ملابس طفلي على أدوات الغلق (السحاب). | ك | 76 | 41 | 2 | 1 | 0 | 4.60 | 0.571 | 5 |
| | | % | 63.3 | 34.2 | 1.7 | 0.8 | 0 | | | |
| **المتوسط الحسابي العام = 4.58 ، الانحراف المعياري العام = 0.286.** | | | | | | | | | | |

من الجدول (7) يتبين أنَّ عبارات المتطلبات الأساسية في ملابس الأطفال المصابين بالخلع الوركي لدى أفراد العينة تترتب وفق الترتيب الآتي: تُفضل الأقمشة القطنية المطاطية لتساعد في سهولة الارتداء والخلع بلغت (4.89) ، يكون التصميم المقترح من قطعتين بلغت (4.66) ثم قطعة واحدة بلغ (4.45) ، يرغب أفراد العينة في زي يُغطِّي الجبيرة للطفل المصاب بلغت (4.66). احتواء ملابس طفلي على أدوات الغلق (الكبسون)؛ حيث بلغ (4.80) ثم (السحاب)؛ حيث بلغ (4.60) ، ثم (الأزرار) بلغ المتوسط الحسابي (4.52) يليها (الفلكلور)؛ حيث بلغ (4.43) ، وأخيرًا (الشنكار)؛ حيث بلغ (4.20) . ويتضح من المتوسط الحسابي العام (4.58) أنَّ أفراد العينة موافقين بشدة على عبارات هذا المحور.

**التصاميم المقترحة للطفل المصاب بالخلع الوركي:** بعد أخذ رأي أفراد العينة حول المشكلات التي تواجههم أثناء ارتداء وخلع الملابس للطفال المصابين، ومعرفة أهم المتطلبات الأساسية التي تساعدهم في سهولة الارتداء والخلع، قامت الباحثة بعمل عدة تصاميم مقترحة تناسب الأولاد والبنات تُراعي احتياجات الأطفال المصابين بالخلع الوركي.

مجلة الأكاديمي-العدد 101-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

**التصميم الأول:**



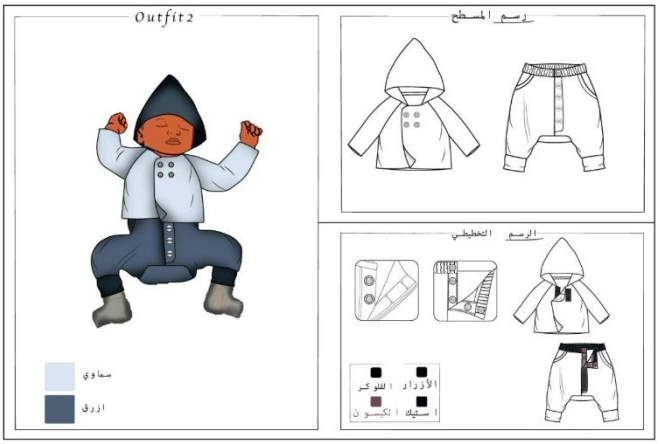

**وصف التصميم:** تصميم يتكون من قطعتين، القطعة الأولى: بلوزة ذو أكمام طويلة وكولة دائرية مفتوح من الأمام، بمرد طولي باستخدام الكبسون لسهولة الارتداء والخلع. القطعة الثانية: بنطلون متصل بكمر من المطاط (ليكرا) مفتوح من الجانبين بأداة الغلق الكبسون واستخدام الحمالات التي تساعد على تثبيت البنطلون.

**القماش المستخدم:** البلوزة من القطن والبنطلون قماش قطني مخلوط يتميز بالمطاطية.

**الفئة المناسبة للتصميم:** من عمر (شهر إلى سنة) للذكور.

**الأداء الوظيفي:** مفتوح من الجانبين بواسطة الكبسون الممتد من خط الوسط إلى الأسفل على جانبي البنطلون لسهولة الارتداء والخلع، وقد رُوعِي في التصميم طول المسافة بين محيط الوسط والحجر واتساع منطقة الورك حتى يسمح بدخول الجبيرة أو استخدام حزام (بافليك).

**التصميم الثاني:**




**وصف التصميم:** تصميم يتكون من قطعتين، القطعة الأولى: جاكيت من قماش التريكو الناعم مفتوح من الأمام بمرد كروازية باستخدام الأزارير لسهولة الارتداء والخلع متصل في الخلف بقبعة. القطعة الثانية:

مجلة الأكاديمي-العدد 101-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

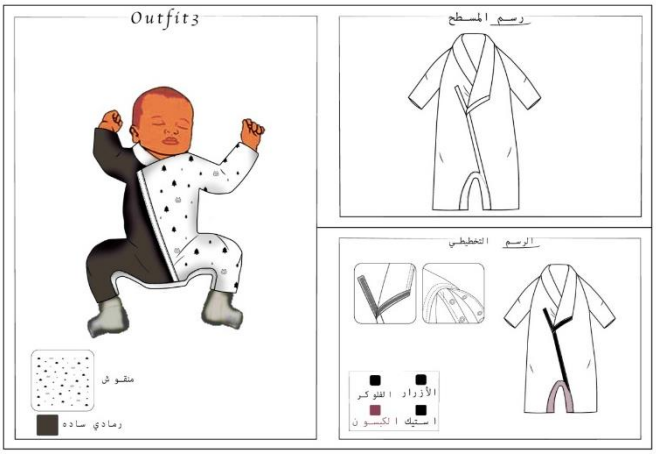
بنطلون متصل بكمر من المطاط (ليكرا)، مفتوح من الأمام بمرد وتنتهي أرجل البنطلون بقماش ليكرا المطاط.

**القماش المستخدم:** قماش التريكو الناعم للجاكيت، وقماش الجينز المخلوط لإعطاء المطاطية للبنطلون.

**الفئة المناسبة للتصميم:** من عمر (شهر إلى سنة) للذكور.

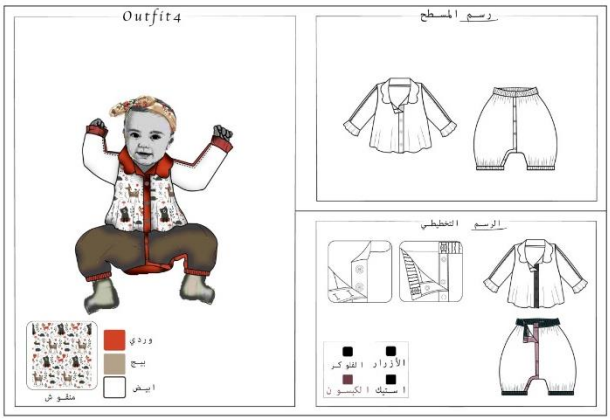
**الأداء الوظيفي:** البنطلون مفتوح بمرد من الوسط باستخدام الكبسون ومرد في الرِّجل الداخلية للبنطلون من الرجل اليمنى إلى اليسرى بشكل متصل؛ بحيث يسمح بفتح البنطلون كاملًا، قد رُوعي في التصميم طول المسافة بين محيط الوسط والحجر واتساع منطقة الورك حتى يسمح بدخول الجبيرة أو استخدام حزام (بافليك).

**التصميم الثالث:**



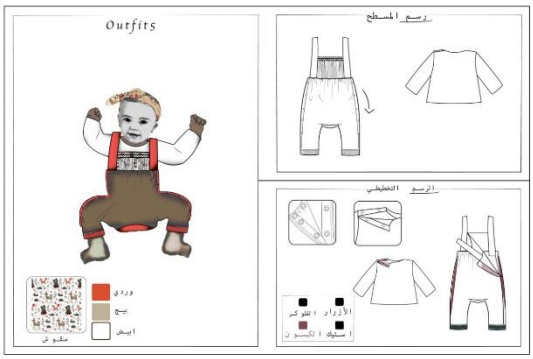

**وصف التصميم:** تصميم يتكون من قطعة واحدة، قطعة كاملة (افرول) ذو أكمام طويلة وفتحة رقبة دائرية مفتوح من الأمام بشكل مائل باستخدام الشريط اللاصق. ينقسم إلى جزأين. **القماش المستخدم:** القطن. **الفئة المناسبة للتصميم:** من عمر (شهر إلى سنة) للذكور والإناث. **الأداء الوظيفي:** افرول مزود بمرد في الرجل الداخلية للبنطلون من الرجل اليمنى إلى اليسرى بشكل متصل باستخدام الكبسون، وفتحة طويلة من الأمام إلى الحجر باستخدام الشريط اللاصق. وقد رُوعي في التصميم طول المسافة بين محيط الوسط والحجر واتساع منطقة الورك حتى يسمح بدخول الجبيرة أو استخدام حزام (بافليك).

**التصميم الرابع:**




**وصف التصميم: تصميم** يتكون من قطعتين، القطعة الأولى: بلوزة ذو أكمام طويلة وكولة دائرية مفتوح من الأمام بمرد طولي باستخدام الأزارير لسهولة الارتداء والخلع. القطعة الثانية: بنطلون متصل بكمر من المطاط (ليكرا)مفتوح بمرد من الوسط باستخدام الكبسون ومن الجانبين. **القماش المستخدم:** البلوزة من القطن والبنطلون قماش قطني مخلوط يتميز بالمطاطية. **الفئة المناسبة للتصميم:** من عمر (شهر إلى سنة) للإناث. **الأداء الوظيفي:** البنطلون مفتوح بمرد من الوسط باستخدام الكبسون ومرد في الرجل الداخلية للبنطلون من الرجل اليمنى إلى اليسرى بشكل متصل؛ بحيث يسمح بفتح البنطلون كاملًا، قد رُوعي في التصميم طول المسافة بين محيط الوسط والحجر واتساع منطقة الورك حتى يسمح بدخول الجبيرة أو استخدام حزام (بافليك).

**التصميم الخامس:**




**وصف التصميم:** تصميم يتكون من قطعتين، القطعة الأولى: بلوزة ذو أكمام طويلة وفتحة رقبة دائرية، مفتوح من الكتفين بمرد عرضي باستخدام الكبسون لسهولة الارتداء والخلع. القطعة الثانية: بنطلون متصل بكمر من المطاط (ليكرا)مفتوح بمرد من الوسط باستخدام الكبسون ومرد في الرجل الداخلية للبنطلون من الرجل اليمنى إلى اليسرى بشكل متصل. **القماش المستخدم:** البلوزة من القطن والبنطلون قماش قطني

مخلوط يتميز بالمطاطية. **الفئة المناسبة للتصميم**: من عمر (شهر إلى سنة) للإناث. **الأداء الوظيفي:** الكبسون الممتد من خط الوسط إلى الأسفل على جانبي البنطلون لسهولة الارتداء والخلع، وقد رُوعي في التصميم طول المسافة بين محيط الوسط والحجر واتساع منطقة الورك حتى يسمح بدخول الجبيرة أو استخدام حزام (بافليك).

**التحقق من صحة الفرض الرابع" توجد فروق ذات دلالة إحصائية بين التصاميم المستحدثة في تحقيق الجانب الجمالي والوظيفي وفقًا لآراء المحكمين "**. تُبين الجداول الآتية التكرارات والنسب المئوية والمتوسط الحسابي والانحراف المعياري لكل تصميم، وتحقيق الجانب الجمالي والوظيفي بحسب رأي المحكمين.

**جدول (8) يبين رأي أفراد العينة في التصميم الأول.**

| م | العبارة | | درجة الموافقة | | | | | المتوسط | الانحراف المعياري | الترتيب |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | موافق بشدة | موافق | موافق إلى حدٍّ ما | غير موافق | غير موافق بشدة | | | |
| الجانب الجمالي | | | | | | | | | | |
| 1 | تتناسب المجموعات اللونية للتصميم مع متطلبات الطفل. | ك | 13 | 2 | 0 | 0 | 0 | 4.86 | 0.351 | م3 |
| | | % | 86.7 | 13.3 | 0 | 0 | 0 | | | |
| 2 | تتحقق في التصميم المقترح الانسجام بالخطوط والألوان. | ك | 13 | 2 | 0 | 0 | 0 | 4.86 | 0.351 | م3 |
| | | % | 86.7 | 13.3 | 0 | 0 | 0 | | | |
| 3 | يتميز التصميم بالتناسب والترابط بين اللون والخامة والتصميم. | ك | 14 | 1 | 0 | 0 | 0 | 4.93 | 0.258 | 2 |
| | | % | 93.3 | 6.7 | 0 | 0 | 0 | | | |
| 4 | يتوافق التصميم مع الخامات المقترحة للتنفيذ. | ك | 15 | 0 | 0 | 0 | 0 | 5 | 0 | 1 |
| | | % | 100 | 0 | 0 | 0 | 0 | | | |
| **المتوسط الحسابي العام = 4.91 ، الانحراف المعياري العام = 0.204** | | | | | | | | | | |
| **الجانب الوظيفي** | | | | | | | | | | |
| 1 | يلبي التصميم الاحتياجات الوظيفية للطفل | ك | 15 | 0 | 0 | 0 | 0 | 5 | 0 | م1 |
| | | % | 100 | 0 | 0 | 0 | 0 | | | |

| | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | المصاب بالخلع الوركي. | | | | | | | | | |
| 2 | يحقق التصميم سهولة الارتداء مقارنة بملابس الأطفال المتوافرة بالسوق. | ك | 15 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 5 | م1 |
| | | % | 100 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | | |
| 3 | يحقق التصميم سهولة الخلع مقارنة بملابس الأطفال المتوافرة بالسوق. | ك | 15 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 5 | م1 |
| | | % | 100 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | | |
| 4 | الحلول التصميمية في منطقة الورك تسمح بدخول الجبيرة. | ك | 15 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 5 | م1 |
| | | % | 100 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | | |
| 5 | يساعد مكان فتحات (المردات) في سهولة الارتداء والخلع. | ك | 15 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 5 | م1 |
| | | % | 100 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | | |
| 6 | يصلح التصميم المقترح كمنتج قابل للتنفيذ. | ك | 15 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 5 | م1 |
| | | % | 100 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | | |
| **المتوسط الحسابي العام = 5 ، الانحراف المعياري العام = 0** | | | | | | | | | | |

يتبين من الجدول (8) أنَّ عبارات التصميم للجانب الجمالي تترتب وفق الترتيب الآتي: يتوافق التصميم مع الخامات؛ حيث بلغ (5)، يتميز التصميم بالتناسب والترابط بلغ (4.93)، تناسب المجموعات اللونية، حقق الانسجام؛ حيث بلغت (4.86)، ويتضح من المتوسط الحسابي العام والبالغ (4.91) أنَّ أفراد العينة موافقين بشدة على الجانب الجمالي للتصميم الأول، أمَّا عبارات التصميم للجانب الوظيفي فيلبي التصميم الاحتياجات الوظيفية، والحلول التصميمية في منطقة الورك تسمح بدخول الجبيرة، ويساعد مكان فتحات (المردات) في سهولة الارتداء والخلع، و يصلح التصميم المقترح كمنتج قابل للتنفيذ؛ حيث بلغ المتوسط الحسابي (5)، ويتضح من المتوسط الحسابي العام (5) أنَّ أفراد العينة موافقين بشدة على الجانب الوظيفي للتصميم الأول.

**جدول (9) يبين رأي أفراد العينة في التصميم الثاني.**

| م | العبارة | | درجة الموافقة | | | | | المتوسط | الانحراف المعياري | الترتيب |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | موافق بشدة | موافق | موافق إلى حدٍّ ما | غير موافق | غير موافق بشدة | | | |
| **الجانب الجمالي** | | | | | | | | | | |
| 1 | تتناسب المجموعات اللونية للتصميم مع متطلبات الطفل. | ك | 14 | 1 | 0 | 0 | 0 | 4.93 | 0.258 | 4 |
| | | % | 93.3 | 6.7 | 0 | 0 | 0 | | | |
| 2 | تتحقق في التصميم المقترح الانسجام بالخطوط والألوان. | ك | 15 | 0 | 0 | 0 | 0 | 5 | 0 | م1 |
| | | % | 100 | 0 | 0 | 0 | 0 | | | |
| 3 | يتميز التصميم بالتناسب والترابط بين اللون والخامة والتصميم. | ك | 15 | 0 | 0 | 0 | 0 | 5 | 0 | م1 |
| | | % | 100 | 0 | 0 | 0 | 0 | | | |
| 4 | يتوافق التصميم مع الخامات المقترحة للتنفيذ. | ك | 15 | 0 | 0 | 0 | 0 | 5 | 0 | م1 |
| | | % | 100 | 0 | 0 | 0 | 0 | | | |
| **المتوسط الحسابي العام = 4.98 ، الانحراف المعياري العام = 0.064.** | | | | | | | | | | |
| **الجانب الوظيفي** | | | | | | | | | | |
| 1 | يلبي التصميم الاحتياجات الوظيفية للطفل المصاب بالخلع الوركي. | ك | 15 | 0 | 0 | 0 | 0 | 5 | 0 | م1 |
| | | % | 100 | 0 | 0 | 0 | 0 | | | |
| 2 | يحقق التصميم سهولة الارتداء مقارنة بملابس الأطفال المتوافرة بالسوق. | ك | 15 | 0 | 0 | 0 | 0 | 5 | 0 | م1 |
| | | % | 100 | 0 | 0 | 0 | 0 | | | |
| 3 | يحقق التصميم سهولة الخلع مقارنة بملابس الأطفال المتوافرة بالسوق. | ك | 15 | 0 | 0 | 0 | 0 | 5 | 0 | م1 |
| | | % | 100 | 0 | 0 | 0 | 0 | | | |
| 4 | | ك | 15 | 0 | 0 | 0 | 0 | 5 | 0 | م1 |

| | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | الحلول التصميمية في منطقة الورك تسمح بدخول الجبيرة. | % | 100 | 0 | 0 | 0 | 0 | | | |
| 5 | يساعد مكان فتحات ( المردات ) في سهولة الارتداء والخلع. | ك | 15 | 0 | 0 | 0 | 0 | 5 | 0 | م1 |
| | | % | 100 | 0 | 0 | 0 | 0 | | | |
| 6 | يصلح التصميم المقترح كمنتج قابل للتنفيذ. | ك | 15 | 0 | 0 | 0 | 0 | 5 | 0 | م1 |
| | | % | 100 | 0 | 0 | 0 | 0 | | | |
| **المتوسط الحسابي العام = 5، الانحراف المعياري العام = 0** | | | | | | | | | | |

يتبين من الجدول (9) أنَّ عبارات التصميم للجانب الجمالي تترتب وفق الترتيب الآتي: حقق الانسجام والتناسب والترابط ويتوافق التصميم مع الخامات المقترحة؛ حيث بلغ المتوسط الحسابي (5)، تناسب المجموعات اللونية؛ حيث بلغت (4.93)، ويتضح من المتوسط الحسابي العام والبالغ (4.98) أنَّ أفراد العينة موافقين بشدة على الجانب الجمالي للتصميم الثاني، أمَّا عبارات التصميم للجانب الوظيفي تترتب وفق الترتيب الآتي: يلبي التصميم الاحتياجات الوظيفية، ويحقق التصميم سهولة الارتداء والخلع، والحلول التصميمية في منطقة الورك تسمح بدخول الجبيرة، ويساعد مكان فتحات (المردات) في سهولة اللبس، ويصلح التصميم المقترح كمنتج قابل للتنفيذ؛ حيث بلغ المتوسط الحسابي (5)، ويتضح من المتوسط الحسابي العام (5) أنَّ أفراد العينة موافقين بشدة على الجانب الوظيفي للتصميم الثاني.

**جدول (10) يبين رأي أفراد العينة في التصميم الثالث.**

| م | العبارة | | درجة الموافقة | | | | | المتوسط | الانحراف المعياري | الترتيب |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | موافق بشدة | موافق | موافق إلى حدٍّ ما | غير موافق | غير موافق بشدة | | | |
| الجانب الجمالي | | | | | | | | | | |
| 1 | تتناسب المجموعات اللونية للتصميم مع متطلبات الطفل. | ك | 9 | 6 | 0 | 0 | 0 | 4.60 | 0.507 | 4 |
| | | % | 60 | 40 | 0 | 0 | 0 | | | |
| 2 | تتحقق في التصميم المقترح الانسجام بالخطوط والألوان. | ك | 12 | 3 | 0 | 0 | 0 | 4.80 | 0.414 | 2 |
| | | % | 80 | 20 | 0 | 0 | 0 | | | |
| 3 | يتميز التصميم بالتناسب والترابط بين اللون والخامة والتصميم. | ك | 11 | 4 | 0 | 0 | 0 | 4.73 | 0.457 | 3 |
| | | % | 73.3 | 26.7 | 0 | 0 | 0 | | | |

| | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 4 | يتوافق التصميم مع الخامات المقترحة للتنفيذ. | ك | 15 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 5 | 0 | 1 |
| | | % | 100 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | | | |
| المتوسط الحسابي العام = 4.78 ، الانحراف المعياري العام = 0.208. | | | | | | | | | | | |
| الجانب الوظيفي | | | | | | | | | | | |
| 1 | يلبي التصميم الاحتياجات الوظيفية للطفل المصاب بالخلع الوركي. | ك | 15 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 5 | 0 | م1 |
| | | % | 100 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | | | |
| 2 | يحقق التصميم سهولة الارتداء مقارنة بملابس الأطفال المتوافرة بالسوق. | ك | 15 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 5 | 0 | م1 |
| | | % | 100 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | | | |
| 3 | يحقق التصميم سهولة الخلع مقارنة بملابس الأطفال المتوافرة بالسوق. | ك | 15 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 5 | 0 | م1 |
| | | % | 100 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | | | |
| 4 | الحلول التصميمية في منطقة الورك تسمح بدخول الجبيرة. | ك | 15 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 5 | 0 | م1 |
| | | % | 100 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | | | |
| 5 | يساعد مكان فتحات (المردات) في سهولة الارتداء والخلع. | ك | 14 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 4.93 | 0.258 | 6 |
| | | % | 93.3 | 6.7 | 0 | 0 | 0 | 0 | | | |
| 6 | يصلح التصميم المقترح كمنتجٍ قابل للتنفيذ. | ك | 15 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 5 | 0 | م1 |
| | | % | 100 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | | | |
| المتوسط الحسابي العام = 4.98 ، الانحراف المعياري العام = 0.043. | | | | | | | | | | | |

يتبين من الجدول (10) أنَّ عبارات التصميم للجانب الجمالي تترتب وفق الترتيب الآتي: يتوافق التصميم مع الخامات المقترحة للتنفيذ بلغت (5)، حقَّق الانسجام بالخطوط والألوان بلغت (4.80)، يتميز بالتناسب والترابط بين اللون والخامة والتصميم وبلغت (4.73)، تتناسب المجموعات اللونية مع متطلبات الطفل وبلغت (4.60)، ويتضح من المتوسط الحسابي العام (4.78) أنَّ أفراد العينة موافقين بشدة على الجانب الجمالي للتصميم الثالث. أمَّا عبارات التصميم للجانب الوظيفي تترتب وفق الترتيب الآتي: يلبي التصميم الاحتياجات الوظيفية، ويحقق سهولة الارتداء والخلع، والحلول التصميمية في منطقة الورك تسمح بدخول الجبيرة، ويصلح كمنتج قابل للتنفيذ؛ حيث بلغت (5)، يساعد مكان فتحات (المردات) في سهولة الارتداء

والخلع؛ حيث بلغ المتوسط الحسابي (4.93). ويتبين من المتوسط الحسابي العام (4.98) أنَّ أفراد العينة موافقين بشدة على الجانب الوظيفي للتصميم الثالث.

**جدول (11) يبين رأي أفراد العينة في التصميم الرابع.**

| م | العبارة | | درجة الموافقة | | | | | المتوسط | الانحراف المعياري | الترتيب |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | موافق بشدة | موافق | موافق إلى حدٍّ ما | غير موافق | غير موافق بشدة | | | |
| **الجانب الجمالي** | | | | | | | | | | |
| 1 | تتناسب المجموعات اللونية للتصميم مع متطلبات الطفل. | ك | 11 | 4 | 0 | 0 | 0 | 4.73 | 0.457 | 4 |
| | | % | 73.3 | 26.7 | 0 | 0 | 0 | | | |
| 2 | تتحقق في التصميم المقترح الانسجام بالخطوط والألوان. | ك | 12 | 3 | 0 | 0 | 0 | 4.80 | 0.414 | م2 |
| | | % | 80 | 20 | 0 | 0 | 0 | | | |
| 3 | يتميز التصميم بالتناسب والترابط بين اللون والخامة والتصميم. | ك | 12 | 3 | 0 | 0 | 0 | 4.80 | 0.414 | م2 |
| | | % | 80 | 20 | 0 | 0 | 0 | | | |
| 4 | يتوافق التصميم مع الخامات المقترحة للتنفيذ. | ك | 14 | 1 | 0 | 0 | 0 | 4.93 | 0.258 | 1 |
| | | % | 93.3 | 6.7 | 0 | 0 | 0 | | | |
| **المتوسط الحسابي العام = 4.81 ، الانحراف المعياري العام = 0.258.** | | | | | | | | | | |
| **الجانب الوظيفي** | | | | | | | | | | |
| 1 | يلبي التصميم الاحتياجات الوظيفية للطفل المصاب بالخلع الوركي. | ك | 15 | 0 | 0 | 0 | 0 | 5 | 0 | م1 |
| | | % | 100 | 0 | 0 | 0 | 0 | | | |
| 2 | يحقق التصميم سهولة الارتداء مقارنة بملابس الأطفال المتوافرة بالسوق. | ك | 15 | 0 | 0 | 0 | 0 | 5 | 0 | م1 |
| | | % | 100 | 0 | 0 | 0 | 0 | | | |

| | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 3 | يحقق التصميم سهولة الخلع مقارنة بملابس الأطفال المتوافرة بالسوق. | ك | 15 | 0 | 0 | 0 | 0 | 5 | 0 | م1 |
| | | % | 100 | 0 | 0 | 0 | 0 | | | |
| 4 | الحلول التصميمية في منطقة الورك تسمح بدخول الجبيرة. | ك | 15 | 0 | 0 | 0 | 0 | 5 | 0 | م1 |
| | | % | 100 | 0 | 0 | 0 | 0 | | | |
| 5 | يساعد مكان فتحات (المردات) في سهولة الارتداء والخلع. | ك | 15 | 0 | 0 | 0 | 0 | 5 | 0 | م1 |
| | | % | 100 | 0 | 0 | 0 | 0 | | | |
| 6 | يصلح التصميم المقترح كمنتج قابل للتنفيذ. | ك | 15 | 0 | 0 | 0 | 0 | 5 | 0 | م1 |
| | | % | 100 | 0 | 0 | 0 | 0 | | | |
| **المتوسط الحسابي العام = 5 ، الانحراف المعياري العام = 0** | | | | | | | | | | |

يتبين من الجدول (11) أنَّ عبارات التصميم للجانب الجمالي تترتب وفق الترتيب الآتي: يتوافق التصميم مع الخامات المقترحة للتنفيذ؛ حيث بلغ (4.93)، يتحقق الانسجام بالخطوط والألوان، ويتميز التصميم بالتناسب والترابط؛ حيث بلغ (4.80)، تتناسب المجموعات اللونية مع متطلبات الطفل؛ حيث بلغ (4.73)، ويتضح من المتوسط الحسابي العام 4.81) أنَّ أفراد العينة موافقين بشدة على الجانب الجمالي للتصميم الرابع. أمَّا عبارات التصميم للجانب الوظيفي تترتب وفق الترتيب الآتي: يلبي التصميم الاحتياجات الوظيفية ويحقق التصميم سهولة الارتداء والخلع، والحلول التصميمية في منطقة الورك تسمح بدخول الجبيرة، ويساعد مكان فتحات (المردات) في سهولة الارتداء والخلع، ويصلح التصميم المقترح كمنتج قابل للتنفيذ؛ حيث بلغ (5)، ويتبين من المتوسط الحسابي العام (5) أنَّ أفراد العينة موافقين بشدة على الجانب الوظيفي للتصميم الرابع.

| م | العبارة | | درجة الموافقة | | | | | المتوسط | الانحراف المعياري | الترتيب |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | موافق بشدة | موافق | موافق إلى حدٍّ ما | غير موافق | غير موافق بشدة | | | |
| **الجانب الجمالي** | | | | | | | | | | |
| 1 | تتناسب المجموعات اللونية للتصميم | ك | 5 | 10 | 0 | 0 | 0 | 4.33 | 0.488 | 4 |
| | | % | 33.3 | 66.7 | 0 | 0 | 0 | | | |

| | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | مع متطلبات الطفل. | | | | | | | | | |
| 2 | تتحقق في التصميم المقترح الانسجام بالخطوط والألوان. | ك | 9 | 6 | 0 | 0 | 0 | 4.60 | 0.507 | 3 |
| | | % | 60 | 40 | 0 | 0 | 0 | | | |
| 3 | يتميز التصميم بالتناسب والترابط بين اللون والخامة والتصميم. | ك | 13 | 2 | 0 | 0 | 0 | 4.86 | 0.351 | 2 |
| | | % | 86.7 | 13.3 | 0 | 0 | 0 | | | |
| 4 | يتوافق التصميم مع الخامات المقترحة للتنفيذ. | ك | 14 | 1 | 0 | 0 | 0 | 4.93 | 0.258 | 1 |
| | | % | 93.3 | 6.7 | 0 | 0 | 0 | | | |
| **المتوسط الحسابي العام = 4.68 ، الانحراف المعياري العام = 0.240** | | | | | | | | | | |
| **الجانب الوظيفي** | | | | | | | | | | |
| 1 | يلبي التصميم الاحتياجات الوظيفية للطفل المصاب بالخلع الوركي. | ك | 15 | 0 | 0 | 0 | 0 | 5 | 0 | م1 |
| | | % | 100 | 0 | 0 | 0 | 0 | | | |
| 2 | يحقق التصميم سهولة الارتداء مقارنة بملابس الأطفال المتوافرة بالسوق. | ك | 15 | 0 | 0 | 0 | 0 | 5 | 0 | م1 |
| | | % | 100 | 0 | 0 | 0 | 0 | | | |
| 3 | يحقق التصميم سهولة الخلع مقارنة بملابس الأطفال المتوفرة بالسوق. | ك | 15 | 0 | 0 | 0 | 0 | 5 | 0 | م1 |
| | | % | 100 | 0 | 0 | 0 | 0 | | | |
| 4 | الحلول التصميمية في | ك | 14 | 1 | 0 | 0 | 0 | 4.93 | 0.258 | 6 |
| | | % | 93.3 | 6.7 | 0 | 0 | 0 | | | |

| | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | منطقة الورك تسمح بدخول الجبيرة. | | | | | | | | | |
| 5 | يساعد مكان فتحات ( المردات ) في سهولة الارتداء والخلع. | ك | 15 | 0 | 0 | 0 | 0 | 5 | 0 | م1 |
| | | % | 100 | 0 | 0 | 0 | 0 | | | |
| 6 | يصلح التصميم المقترح كمنتجٍ قابلٍ للتنفيذ. | ك | 15 | 0 | 0 | 0 | 0 | 5 | 0 | م1 |
| | | % | 100 | 0 | 0 | 0 | 0 | | | |
| **المتوسط الحسابي العام = 4.98، الانحراف المعياري العام = 0.043** | | | | | | | | | | |

**جدول (12) يبين رأي أفراد العينة في التصميم الخامس.**

يتبين من الجدول (12) أنَّ عبارات التصميم للجانب الجمالي تترتب وفق الترتيب الآتي: يتوافق التصميم مع الخامات المقترحة للتنفيذ بلغت (4.93) ،يتميز التصميم بالتناسب والترابط وبلغ (4.86)،تحقق الانسجام بالخطوط والألوان بلغت (4.60)، تتناسب المجموعات اللونية مع متطلبات الطفل؛ حيث بلغت (4.33)، ويتضح من المتوسط الحسابي العام و(4.68) أنَّ أفراد العينة موافقين بشدة على الجانب الجمالي للتصميم الخامس. أمَّا عبارات التصميم للجانب الوظيفي تترتب وفق الترتيب الآتي: يلبي التصميم الاحتياجات الوظيفية، و يحقق التصميم سهولة الارتداء والخلع، و يساعد مكان فتحات ( المردات ) في سهولة الارتداء والخلع، و يصلح التصميم المقترح كمنتج قابل للتنفيذ؛ حيث بلغ (5) ،الحلول التصميمية في منطقة الورك تسمح بدخول الجبيرة؛ حيث بلغت (4.93)؛ ويتضح من المتوسط الحسابي العام والبالغ (4.98) أنَّ أفراد العينة موافقين بشدة على الجانب الوظيفي للتصميم الخامس.

**ترتيب التصاميم من الجانب الجمالي والوظيفي:**

**جدول (13) يبين ترتيب تصاميم الجانب الجمالي.**

| م | التصاميم | المتوسط الحسابي | الانحراف المعياري | الترتيب |
|---|---|---|---|---|
| 1 | التصميم الأول | 4.91 | 0.204 | 2 |
| 2 | التصميم الثاني | 4.98 | 0.064 | 1 |
| 3 | التصميم الثالث | 4.78 | 0.208 | 4 |
| 4 | التصميم الرابع | 4.81 | 0.258 | 3 |
| 5 | التصميم الخامس | 4.68 | 0.240 | 5 |
| **المتوسط الحسابي العام = 4.83، الانحراف المعياري العام = 0.128 .** | | | | |

يتبين من الجدول (13) أنَّ ترتيب تصاميم الجانب الجمالي تترتب وفق الترتيب الآتي: التصميم الثاني وبلغ (4.98) ثم التصميم الأول؛ حيث بلغ (4.91)، يليه التصميم الرابع (4.81)، والتصميم الثالث (4.78)، ثم

التصميم الخامس؛ حيث بلغ المتوسط الحسابي (4.68). ويتضح من المتوسط الحسابي والبالغ (4.83) أنَّ أفراد العينة موافقين بشدة على الجانب الجمالي للتصاميم.

**جدول (14) يبين ترتيب تصاميم الجانب الوظيفي.**

| م | التصاميم | المتوسط الحسابي | الانحراف المعياري | الترتيب |
|---|---|---|---|---|
| 1 | التصميم الأول | 5 | 0 | م1 |
| 2 | التصميم الثاني | 5 | 0 | م1 |
| 3 | التصميم الثالث | 4.98 | 0.043 | م4 |
| 4 | التصميم الرابع | 5 | 0 | م1 |
| 5 | التصميم الخامس | 4.98 | 0.043 | م4 |
| **المتوسط الحسابي العام = 4.99 ، الانحراف المعياري العام = 0.011 .** | | | | |

يتبين لنا أنَّ ترتيب تصاميم الجانب الوظيفي تترتب وفق الترتيب الآتي: التصميم الأول، والثاني، والرابع بلغ المتوسط الحسابي (5)، مما يدل على أنَّ أفراد العينة موافقين بشدة على الجانب الوظيفي لهذا التصميم. أمَّا التصميم الثالث والتصميم الخامس فقد بلغ المتوسط الحسابي (4.98)، ويتضح من المتوسط الحسابي العام والبالغ (4.99) أنَّ أفراد العينة موافقين بشدة على الجانب الوظيفي للتصاميم.

ترتيب التصاميم:

- اختبار كروسكال - والس (**Kruskal – Wallis**) لمعرفة الفروق الإحصائية بين التصاميم:

جدول (15) يوضح اختبار كروسكال والس لبيان الفروق الإحصائية بين التصاميم.

| الجانب | التصميم | العدد | متوسط الرتب | مربع كاي | درجات الحرية | مستوى الدلالة |
|---|---|---|---|---|---|---|
| الجانب الجمالي | الأول | 15 | 46.03 | 19.85 | 4 | *0.001 |
| | الثاني | 15 | 51.47 | | | |
| | الثالث | 15 | 31.60 | | | |
| | الرابع | 15 | 37.23 | | | |
| | الخامس | 15 | 23.67 | | | |
| الجانب الوظيفي | الأول | 15 | 39 | 3.04 | 4 | 0.551 |
| | الثاني | 15 | 39 | | | |
| | الثالث | 15 | 36.50 | | | |
| | الرابع | 15 | 39 | | | |
| | الخامس | 15 | 36.50 | | | |

(*) دالة عند مستوى 0.05 .

يتبين من الجدول رقم (15) وجود فروق ذات دلالة إحصـائية بين التصـاميم؛ حيث بلغ معامل مربع كاي (19.85) عند درجة حرية (4) ومستوى دلالة (0.001)، وهو أصغر من (0.05)، ولمعرفة مصدر تلك الفروق تم إجراء اختبار مان - ويتني (**Mann-Whitney**)، وتبين أنَّه توجد فروق ذات دلالة إحصائية بين التصميم الأول والخامس لصـالح التصـميم الأول، وتبين أنَّه توجد فروق ذات دلالة إحصـائية بين التصـميم الثاني والثالث لصـالح التصـميم الثاني، وتبين أنَّه توجد فروق ذات دلالة إحصـائية بين التصـميم الثاني والثالث لصالح التصميم الثاني، والجدول رقم (9) يبين ذلك:

جدول (15) يوضح اختبار مان وتني (**Mann-Whitney**) لبيان الفروق بين التصاميم.

| الجانب | التصاميم | متوسط الرتب | مجموع الرتب | قيمة معامل مان وتني | الدلالة الإحصائية |
|---|---|---|---|---|---|
| الجانب الجمالي | الأول | 20 | 300 | 45 | *0.004 |
| | الخامس | 11 | 165 | | |
| | الثاني | 19.63 | 294.50 | 50.50 | 0.009 |
| | الثالث | 11.37 | 170.50 | | |
| | الثاني | 21.17 | 317.50 | 27.50 | *0.00 |
| | الثالث | 9.83 | 147.50 | | |

(*) دالة عند 0.05 .

الاستنتاجات:

-الكشف عن بعض الصعوبات التي تواجه القائمين على الأطفال المصابين بالخلع الوركي في الحصول على ملابس لسدِّ الاحتياجات الملبسية (الأداء الوظيفي والجمالي)، وأنَّه لا يوجد مكان يوفر ملابس تلائم احتياجهم، وأنَّ الملابس الجاهزة غير مناسبة لهم، وهذا يتفق مع دراسة (Ali, 2018) ودراسة (Hussein, 2017)ودراسة (Hafni, 2001)، ودراسة (Abdughaffar, 2001)إلى الاهتمام بإنشاء محلات متخصصة بذوي الإعاقات المختلفة تُراعي احتياجاتهم الملبسية؛ من حيث مناسبة التصميم والمقاس وجودة الخامة والسعر.

-تبين المعالجات الإحصائية أنَّ التصاميم الملبسية المقترحة لأطفال المصابين بالخلع الوركي حققت الجانب الجمالي والوظيفي، وهذا يتفق مع دراسة (Jabr, B, Jabali, & Musa, 2018) ودراسة (Hafni, 2001)أنَّ عناصر التصميم التوظيف والجمال والتطابق يجب مراعاتها عند تصميم ملابس الأطفال المصابين.

-وجود الفتحات الجانبية والمرادات الداخلية في منطقة الورك في ملابس الأطفال المصابين بالخلع الوركي، يساعد القائمين على الأطفال بسهولة ارتداء الملابس وخلعها دون الحاجة إلى تحريكهم بسبب الجبيرة أو استخدام حزام بافليك، وهذا يتفق مع (Saleh, 2003)دراسة (Maqlan, 2012) أنَّ الفتحات الجانبية المتصلة لا تتطلب جهدًا كبيرًا، وتساعد ذوي الإعاقات في ارتداء وخلع الملابس بسهولة.

-اتفق أغلبية أفراد العينة على تفضيل الكبسون على أدوات الغلق المختلفة في التصاميم المقترحة. وترى الباحثة أنَّه يرجع ذلك لسهولة استخدامه وسرعته أثناء غلق وفتح الملابس؛ ولكن يجب وضعه في أماكن لا

يحصل فيها شدٌّ، وهذا يتفق مع مذاكرته (Rizk, Malik, & Al-Najjar, 2009) أنَّ الكبسون يساعد في الإمساك في قطعتين مع بعض، ويوضع في مواضع لا تتعرض للشد.

-تحقق الأداء الوظيفي في التصاميم المقترحة لأطفال المصابين بالخلع الوركي، وذلك بوجود الفتحات الجانبية والمردات وطول المسافة بين محيط الوسط والحجر في اتساع منطقة الورك، وهذا يتفق مع دراسة (Maqlan, 2012) أنَّ الاهتمام بتصميم ملابس ذوي الإعاقات المختلفة يتطلب تطويع خطوط التصميم، بزيادة الاتساع الذي يسمح بحرية الحركة ويتلاءم مع احتياج الأطفال المصابين.

**التوصيات:**

1. زيادة الاهتمام بتصميم الملابس؛ بحيث تتلاءم مع جميع احتياجات المجتمع.
2. إجراء المزيد من الدراسات من قبل مصمِّمي الأزياء حول المصابين بإعاقات مختلفة وتصميم ملابس جمالية ووظيفية.
3. الاهتمام بتخصيص خط إنتاج في مصانع الملابس يهتم بإنتاج ملابس ذوي الفئات الخاصة.
4. يعدُّ نواة للباحثين لدراسة المشكلات الملبسية التي تواجه بعض الفئات الخاصة.

**References**

Abdughaffar, S. J. (2001). *Clothing Trends for Mentally Retarded Children in Cairo Governorate.* Sixth Arab Conference on Home Economics, Faculty of Home Economics, Cairo: Menoufia University.

Abu Bakr, S. M. (2016). *Standard-setting for Designing Baby Supplies in the Cradle Stage to Raise the Quality of Performance of Local Products.* Unpublished Master Thesis: Menoufia University.

Ali, S. A. (2018). Study the Difficulties that Mothers of Premature Babies Face in Meeting their Children's Clothing Needs and Propose a Way to Build a Basic Model of Clothing that Clothes their Child. *Journal of Qualitative Research*, 1-39.

Alsafdi, E. N. (2007). *Motor disability and cerebral palsy.* Amman: Dar Al-Yazori for Publishing and Distribution.

Bilsani, J. (2011). *Close Surgical Follow-up for Surgical Hip Dislocation.* Unpublished Master Thesis: Damascus University.

Ghaleb, M. M., Madhi, N. I., & Hamada, H. M. (2018). Design and Implementation of Children's Clothing in the Cradle Stage Achieves Quality Performance. *International Design Magazine*, 469-482.

Gulati, V., Eseonu, K., Sayani, J., Ismail, N., Uzoigwe, C., Choudhury, M., . . . Tibrewal, S. (2013). *World journal of orthopedics, 4*, (2), 32–41. https://doi.org/10.5312/wjo.v4.i2.32.

Hafni, S. M. (2001). *Applied Study of the Foundations of Fashion Design for Children with Mental Disabilities of 6-9 Years.* Unpublished Master Thesis: Helwan University.

Hamadah, H. M. (2016). *Mothers' Awareness of Problems Related to the Functional and Aesthetic Performance of Baby Clothes with the Design and Implementation of Clothes that Achieve Product Quality.* Ph.D. Thesis: Alexandria University.

Hussein, N. A. (2017). *Assessment of nurses knowledge Knowledge and Practice Regarding to Kangaroo Care at Neonatal Intensive Care Unit (NICU).* Unpublished Master Thesis: in shams University.

Jabr, B, Jabali, M., & Musa, R. (2018). *Design and implementation clothes that meets the comfort requirements of a child with cerebral palsy.* The Arab Association of Civilization and Islamic Arts.

Lotfi, S. I. (2011). *Family and Applied Life Sciences.* Alexandria: Monchaat Al Maaref.

Maqlan, S. M. (2012). *Design and Implementation of Functionally and Aesthetically Appropriate Ready-Made for people with Special Needs.* Unpublished Master Theis: Um al-Qura University.

Menshi, I. H. (2006). *A study of the Relationship between Fashion Design and the Creations of Saudi Artists.* Unpublished Master Thesis: College of Education for Home Economics, Mecca.

Mosa, M., Najdat, M., & Shaima, I. H. (2018). *Design and Implementation of Functional Clothing Adapted to the Needs of Physically Handicapped Children.* First International Scientific Conference, Qualitative Education: University of Minia.

Rizk, S. A., Malik, M. M., & Al-Najjar, A. A. (2009). *Slide Fasteners in the Garment Industry.* Cairo: Alam Al Kotob for Publishing and Distribution.

Saleh, W. Y. (2003). *Designing fabrics with structural compositions that adapt to the physiological and dynamic needs of sportswear for the physically disabled.* Cairo: Helwan University.

Samarah, O. Q., Al Hadidi, F. A., Hamdan, M. Q., & Hantouly, A. T. (2016). Late-presenting developmental dysplasia of the hip in Jordanian males: a retrospective hospital based study. *Saudi medical journal*, 151-155.

Woodacre, T., Ball, T., & Cox, P. (2016). Epidemiology of developmental dysplasia of the hip within the UK: refining the risk factors. *Journal of Children's Orthopaedics, 10*, (6), 633-642.

**DOI:** https://doi.org/10.35560/jcofarts101/157-184

# Designing Clothes that Meet the Functional and Aesthetic Needs of Children with Hip Dislocation

**Tahani Abdullah Al-Qudairi**[1]

**Al-Academy Journal …….…… Issue 101 - year 2021**
**Date of receipt: 21/4/2021…....Date of acceptance: 1/9/2021…....Date of publication: 15/9/2021**

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

**Abstract:**

Children who have a health problem need special requirements for their clothes. The purpose of the study is to design functional and aesthetic clothes to meet their needs. The research used the applied descriptive approach. The research sample comprised 120 women whose children suffered from hip dislocation. Designs for injured children presented and submitted to the arbitrators for evaluation regarding the functional and aesthetic aspects. The finding was achieving the design solutions. The most important recommendations are to increase attention to designing clothes to suit all the needs of society.

**Keywords:** Design, Functional Clothes, Hip Dislocation.

[1] **Assistant Professor of Pattern Making and Garment Construction, Department of Fashion and Textile Design, College of Arts and Design, Princess Noura Bint Abdulrahman University(pnu).**
**, Dr.tahani22@gmail.com .**

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts101/185-202

# التفكيكية في الرسوم التجريدية للفنان شاكر حسن آل سعيد

مواهب عبد الحميد عبد الله الخفاجي[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 101-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2021/4/14 , تاريخ قبول النشر 2021/6/13 , تاريخ النشر 2021/9/15

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

**الخلاصة**

إن التفكيكية تيار فكري ظهر نتيجة تغيرات العصر الحديث ومتطلباته وامتد هذا التيار من الفكر والأدب الى الفنون كافة واشتمل البحث على أربعة فصول،

الفصل الاول: من البحث حددت فيه مشكلة البحث بهيأة سؤال، هل ظهرت للأفكار والمفاهيم التفكيكية تمثلات في رسوم الفنان شاكر حسن آل سعيد التجريدية؟

وتم استعراض اهمية وحدود البحث وهدف البحث في الكشف عن تطبيقات الأفكار والمفاهيم التفكيكية في الرسوم التجريدية للفنان شاكر حسن آل سعيد فضلاً عن تحديد اهم المصطلحات الواردة فيه.

**الفصل الثاني**

1. الدراسات السابقة
2. الاطار النظري: أ. بدايات التفكيكية ومقولاتها، ب. تطبيقات التفكيكية في الفن الاوربي.

**الفصل الثالث**

1. مجتمع البحث الذي ضم (26) عملاً .
2. عينة البحث التي ضمت خمسة اعمال .
3. اداة البحث والوسائل الاحصائية .

**الفصل الرابع**

1. النتائج
2. الاستنتاجات
3. التوصيات والمقترحات

**الكلمات المفتاحية : التفكيكية ، ما بعد الحداثة ، الأثر ، الحضوروالغياب ، الرسم الأوربي الحديث .**

[1] مديرية تربية بابل ،مديرية الاعداد والتدريب ، الاشغال اليدوية، mawhibtashkly@gmail.com .

مجلة الأكاديمي-العدد 101-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

**1. المقدمة:**

إن التفكيكية تيار فكري ظهر نتيجة تغيرات العصر الحديث ومتطلباته بشكل لافت للنظر ؛ لما احتواه من آراء وأفكار غايرت ما سبقها . وامتد هذا التيار من الفكر والأدب إلى الفنون جميعاً لما تحتويه من حرية في التشكيل والتكوين للرسم والفنون الأخرى.

**2. الفصل الاول / الإطار المنهجي**

**2-1 مشكلة البحث**

يعد القرن العشرون منذ بدايته قفزة كبيرة توالت فيه المتغيرات والأفكار والمفاهيم بشكل يكاد أن يكون بناء هذه الأفكار والمفاهيم قائماً على نقيض النظريات التي سبقتها، فلم تكن هذه الأفكار والمفاهيم الجديدة الا انعكاساً للتطور الحاصل في جميع مجالات الحياة . أصبح الفكر البنيوي هو الذي ((يحمل في تضاعيفه حلم العقل البشري الذي طالما حاول وضع اليد على (الموضوع) من اجل احتباسه في شباك نظامه العقلي ، وكانت (البنية) نفسها تلك الوحدة الجديدة التي تضمن للعقل فهم الواقع والتأكد منه والسيطرة عليه من جهة واشباع حنينه الى النظام الأولي المفقود من جهة اخرى)) (Ibrahim , 1987 , p.8) ، وفي حلول منتصف القرن العشرين وتحديداً نهاية الحرب العالمية الثانية وبسبب الدمار الذي ألحقته هذه الحرب بالعالم "تأكد للعالم أن العلم قد فشل في تحقيق السعادة والمعرفة اليقينية ، وعاد عصر الشك عنيفاً ... وكان رد الفعل في ما بعد البنيوية هو العودة الكاملة الى الذات ... لأن موجة الشك الجديدة كانت اكثر شمولاً وعمقاً" (Abdel Aziz , 1988 , p. 300) ، وأوجدت التفكيكية إغراءً للفن تمثل في حرية المعنى وعدم محدودية التأويل وعدم التقيد بتقنية معينة في انتاج الاعمال الفنية ، ودفعت الضرورة الى احداث تغيير في الاساليب المتبعة في الرسم ، وقد شمل مفاهيم متعددة في الفن مثل (نظام فهم المنظور وكل قواعد التناسب والبناء الهندسي للمنطق المكاني والوحدة المكانية) (Arnold , W.D , p.402) . وهكذا بدأت الأفكار التفكيكية تأخذ مجالها في ميدان الفن ليس بدعوة من التفكيكين ولكن حاجة ماسة تقابل متغيرات العصر ، وفي المشهد التشكيلي العراقي المعاصر لا نجد هنالك قطيعة بين الفكر والممارسة الفنية ، فكان الفنان شاكر حسن آل سعيد يعمل ضمن هذا الإطار ويقول الفنان في احدى مقالاته "اني احاول ان احقق موضوعيتي بشجب ذاتي فأنا لست تعبيرياً منذ البداية ولا انا بالاجتماعي في اختيار ما يعبر عن ذوق الجمهور اول بأول . اني اذن خارج ذاتي وخارج ذوات الآخرين ولكني مع شيئية اللوحة اني ارسمها لأجلها لا لأجلي ولا لأجل الآخرين" (Nader , 1982 , p. 81) ، (فلقد طور تصورات جمالية جديدة ... وأوصل مقاصده الفنية في الموضوع اللاشكلي ... وكان حساساً لمثل هذه التطورات لذلك كان يغني عمله بحدوس جديدة شكلاً وبناءً) (Nader , 1982 , p. 74) . وهذا يقودنا الى تساؤل تتحدد من خلاله مشكلة البحث .

- هل ظهرت للأفكار والمفاهيم التفكيكية تطبيقات في رسوم الفنان شاكر حسن آل سعيد التجريدية ؟

**2-2 اهمية البحث والحاجة اليه**

1. يفيد المؤسسات الفنية والأكاديميات الخاصة بالفنون .
2. المؤسسات الفنية والتوثيقية .

**3-2 هدف البحث :** الكشف عن تطبيقات التفكيكية في الرسوم التجريدية للفنان شاكر حسن آل سعيد .

**4-2 حدود البحث :** يتحدد البحث الحالي بالرسوم المرسومة بالألوان الزيتية والمائية الموجودة في مركز بغداد للفنون والبالغ عددها خمس لوحات موثقة للفترة من 1975 الى نهاية التسعينات .

**5-2 تحديد المصطلحات : أولاً : التفكيك**

((يقال فككت الشيء فانفك بمنزلة الكتاب المختوم تفك خاتمه كما تفك الحنكين تفصل بينهما وفككت الشيء : خلصته . وكل مشتبكين فصلتهما فقد فككتهما وكذلك التفكيك ، ابن سيده : فك الشيء يفكه فكاً فانفك فصله ... وفك الرقبة : تخليصها من إسار الرق . وفك الرهن وفكاكه : تخليصه من غلق الرهن) (Ibn Manzur , 1955 , p.457-477) . وقد عرفه (جاك دريدا) في كتابه (الكتابة والاختلاف) بأن كلمة (Deconstruction) فعل التفكيك : مفردة نحوية وتشويش بناء كلمات عبارة (Derrida , 1988 , p.58) . ويعرف عبد الله ابراهيم مصطلح التفكيك على مستويين الاول : (يدل على التهديم والتخريب وهي دلالات تقترن عادة بالأشياء المادية المرئية وفي مستواه الدلالي العميق يدل على تفكيك الخطايا والنظم الفكرية واعادة النظر فيها بحسب عناصرها والاستغراق فيها وصولاً الى الإلمام بالبؤر الاساسية المغمورة فيها) (Ibrahim , 1990 , p.45-46) . وقد تبنت الباحثة ما ورد في اعلاه في تعريف التفكيك لملائمة البحث الحالي .

**ثانياً : التجريدية :** مصطلح يعارض به (الملموس) ويطلق على ما يكون سيميائية ضعيفة ( Alloush , 1985 , p. 150) . وعرفه ابراهيم مدكور على انه اتجاه حديث يقوم على تصوير فكرة الفنان تصويراً لا يعتمد على محاكاة موضوع معين بل التعبير فيه بالألوان والأشكال المجردة (Madkour , 1979 , p. 37) . وقد تبنت الباحثة تعريف ابراهيم مدكور لملائمته البحث الحالي .

**3- الفصل الثاني / 3-1 المبحث الاول / 3-1-1 بدايات التفكيك**

معرفة التفكيك تتضمن معرفة بالجذور والبدايات التي نشأت فيها التفكيكية فمن البديهي معرفة ان لكل نظرية جذوراً واصولاً فليس هناك نظرية تظهر فجأة في مجال الفكر ، من دون ان تكون لهذه النظرية اشارات ودلائل اولية تستند اليها وتستمد منها افكارها الجديدة ، ويقول (جاك دريدا) عن معنى كلمة (التفكيك) وحدودها "إنَّ التفكيك ليس نظرية ومنهجاً" (Abdel Aziz , 1988 , p. 309) . ولكنه يمتلك آليات ذات طابع منهجي "ففي التفكيك شيء من كل شيء ، شيء من الفلسفة وشيء من المنهج وشيء من التحليل وشيء من النقد" (Atta , 2000 , p. 46) . وهذا ما يجعل التفكيكية ذات حدود غير واضحة ، ويقول جاك دريدا في حوار مع كرستيان ديكان : "إن التفكيك هو حركة بنيانية وضد البنيانية في الآن نفسه ، فنحن نفك بناءً او حادثاً مصطنعاً لنبرز بنياته وأضلاعه او هيكله" (Deccan , 1982 , p. 254) .

فالتفكيك أخذ في إيجاد ذاته من خلال الافكار البنيوية اذ "فتحت محاضرة (دريدا) في جامعة (جونز هوبكنز) عام 1966م الباب أمام التفكيك وفتحت ايضاً ابواب الشك وفوضى النقد" ( Abdel Aziz , 1988 , p. 163-164.) . ومن جهة اخرى بدأ السيميولوجيون "تحرير منهجيتهم من سطوة البنيوية بتوجيه نقد قاس الى الاخيرة ... فقد خضع كل شيء حسب السيميولوجيين الى الشك وعدم اليقين والى التحول والتجديد ... والى الصراع بين العقلانية والتاريخية والمادية والوضعية والتجريبية ، فلا غرابة ان تنتعش السيميولوجيا ومن ثم التفكيك في اعقاب البنيوية" (Atta , 2000 , p.43) . "إن التفكيك يبذر الشك في كل

شيء فليس ثمة يقين ويكمن هدفه الاساسي في تصديع بنية الخطاب مهما كان جنسه ونوعه ، وتفحص ما تخفيه تلك البنية من شبكة دلالية ... وهذا يقود الى تخصيب مستمر للمدلول بحسب تعدد قراءات الدال ، وبذا فإن تنازع القراءات فيما بينها للخطاب يفضي الى متوالية لا نهائية من المدلولات التي لا يمكن لأحدها أن يستأثر بالاهتمام الكلي دون الآخر ، فلا ضوابط رياضية توقف هدير المدلولات التي تستنفرها القراءات فتبدأ بالتشكل كالأجنحة مكونة بؤراً دلالية وحقولاً شاسعة لا يمكن تثبيت حدودها" ( Ibrahim , Abd , 1990 , p. 113-114) ؛ "اذ ان النظام الذي يؤطره معنى مهدد نفسه بسبب من اتساع المعنى ذاته ، وعدم امكانية احتوائه إلى الأبد اذ يقوم المعنى بتقويض النظام ، وتحطيم مرتكزاته ، والتدفق في مسارب بكر غامضة غير خاضعة لسطوة النظام" (Khudair , 1989 , p. 55) .

**2-1-3 مقولات التفكيكية**

**1. الاختلاف (Difference)**

تعد مقولة (الاختلاف) إحدى المرتكزات الأساسية للمنهجية التفكيكية "وان جذر الاختلاف متعددٌ تتنازعه خصائص مكانية وزمانية وصوتية ودلالية ، فان دلالته تتعدد ، فهو اختلاف مرجأ يحرر المتلقي من استرجاع المرجع المحدد ويترك له خيار استحضار او تعويم مرجع خاص به ؛ وذلك لوجود اختلاف جزئي بين الدال والمدلول - والمدلول والمرجع" (Ibrahim , Abd , 1990 , p. 118) . واكتسب دريدا صفة (الاختلاف) لكلمة (Difference) فحينما ابدل الحرف (e) في الكلمة بحرف (a) فأصبحت (Differance) فالحرف (a) في الكلمة الأخيرة لا يلفظ في اللغة الفرنسية ، "وبذلك فقد اكتسب هذه الكلمة صفة الاختلاف ، وهذا الاختلاف لا يتضح الا من خلال النطق ، ولكن الكتابة تكشف عنه" ( Ibrahim , Abd , 1990 , p. 117) ، "فهل بامكاننا الحفاظ داخل مفهوم الاختلاف على مفهومين فرعيين ، وهما : التأجيل والفسحة ، مفهومين ليسا فقط متضادين بل متناقضان ؟ لقد وصلنا هنا الى ما يسميه دريدا نفسه (نقطة الظلام الأكبر ، يجب ان تبتهج بذلك ... حيث تتقاطع خيوط النسيج ، وتتبادل التمزق فيما بينها" (Kaufman , 1991 , p. 34) . فحضور الدال وتعدد المدلولات يجعل من النص نصاً غير مستقر خاضعاً لسطوة الحضور ، فتصبح المعاني لا تعرف الاستقرار ؛ لأنها تكون مؤجلة ضمن نظام الاختلاف ، فالاختلاف يظلل المعنى وذلك "يتضمن فكرة أن المعنى (يختلف) دائماً ربما الى النقطة التكميلية غير المتناهية من خلال لعبة التعبير" (Nawras , 1996 , p. 39) . اذن فالاختلاف عند دريدا فعالية حرة غير مقيدة ، ويوجز تعريفه لها بالقول : إن "الاختلاف لا يعود ببساطة لا الى التاريخ ولا الى البنية" ، "فالاختلاف يوجد في اللغة ليكون اول الشروط لظهور المعنى" (Alloush , 1985 , p. 86) .

**2. التمركز حول العقل**

"يدعو جاك دريدا الى ضرورة التفكير بعدم وجود مركز ، فالمركز لا يمكن لمسه في شكل الوجود بل ليس له خاصية مكانية ... وبغيابه او تقويضه يتحول كل شيء الى خطاب ، وتذوب الدلالة المركزية، وينفتح الخطاب على أفق المستقبل دونما ضوابط مسبقة ، وتتحول قوة الحضور بفعل نظام الاختلاف الى غياب للدلالة المتعالية الى تخصيب للدلالة المحتملة" (Ibrahim , 1990 , p. 124) ؛ اذ يمكن تحققها على نظام التذوق الجمالي المتحرك لدى جموع المتلقين للفن التشكيلي ، والذي يعمل عليه بعض الفنانين

المعاصرين مثل (مالينج – جاكسون بوللوك – وكاندنسكي وغيرهم) حيث يحاولون تحريك نظام التذوق لدى المتلقي في لحظة تلقي المعطيات الجمالية في العمل الفني مما يحدث تبايناً في الآراء الذوقية ، لهم وهو نوع من (ميتافيزيقيا اللحظة) (Atta , 2000 , p. 47) . فبشلار يرى "ان حقيقة الزمن تكمن في اللحظة ، وإنه واقع معلق بين عدمين ، فهذه الصفة الانقطاعية للزمن يؤكدها العلم الحديث مع نظرية الكمال كما يؤكدها الايقاع الموسيقي أو الخلق الأدبي ، فالواقع الحقيقي للزمن يكمن في اللحظة ، والديمومة مجموعة من اللحظات لا ديمومة لها" (Bashlar , 1986 , p. 6) ، ويدخل ضمن ضرب (التمركز العقلي) في الميتافيزيقيا ضرب تمركزات اخرى دخلت ضمن مفاهيم الفلسفة والأدب والفنون هي :

أ. **التمركز حول الصوت .**

ب. **تمركز الكون .**

ج. **الأصل .**

**3-1-3 الثنائيات (Twoness)**

من أهم الثنائيات التي ناقشها التفكيك هي :

أولاً : الكلام والكتابة .

ثانياً : الدال والمدلول .

ثالثاً : الحضور والغياب .

رابعاً : الاثر (Trace) .

**2-3 المبحث الثاني**

**1-2-3 تطبيقات التفكيكية في الرسم الأوربي :** "لقد كانت الانطباعية التي ظهرت في نهاية القرن التاسع عشر بداية اطلاق بذور الحداثة في الفن العالمي ، فقد فتحت الطريق أمام القضاء على نقل الواقع المرئي ، وإحلال الموضوعات الجديدة اعتماداً على رؤية الفنان الذي أصبحت مهمته البحث عن جديد يضفيه الى الطبيعة ، ولم يعد للمبادئ الأكاديمية الكلاسيكية مكان في مفهوم الفن الحديث" (Allan , 1990 , p. 25) ، فقد استلهم الفنانون الانطباعيون النظام التجريبي الحسابي في نظمهم الجمالية ، وهذا ما نجده في العمليات القصدية التي قام بها فنانو ما بعد الانطباعية ، "فبدلاً من اللجوء الى مزج الألوان استعاضوا عنه بالمزج البصري ، ووضعوا ألوانهم جنباً الى جنب ، لكي تبقى تقنية على قماشة اللوحة ، ولتتجمع في عين المشاهد فقط" (Muller , 1988 , p. 53) ، وبذلك "مثلت الانطباعية في الاساس بهجة النظر التلقائي الآني المباشر الى ما يحيط بالانسان في الطبيعة من ألوان وأنوار" (Jardaq , 1975 , p. 114) . وظهر تيار آخر مع بداية القرن العشرين كان بمثابة ثورة ضد الأساليب التي كانت سائدة ، وكان يتميز هذا التيار بالاستخدام المثير للألوان النقية ، "اذ كانت تتميز بالمعالجة الانفعالية للون والامتلاك الذاتي لسطح الصورة" (Al-Said , 1987 , p. 80) ، وكانت اعمال كل من ماتيس وغوستاف مورو وفلامنك ودوفي وديران وبراك تمثل ظاهرة لتفكيك نظم اللون المتعارف عليها أما التعبيرية الألمانية فقد "اتبعت بدورها تقنية تقوم على تشويه الاشكال وعنف اللون اللاواقعي ، وعملت على استثمار مصادر الاضطراب هذه في محاولتها للوقوف في وجه مجتمع بات يعاني من مشاكل معقدة ، وفي هذا الوقت كانت اوربا كلها تطمح هرباً

من واقع تعيشه للعودة الى المنابع والى القيم البدائية ولاسيمّا المانيا التي كانت تشكو في كل المجالات من التسلطية والتقاليدية ... والتعبير عن هذا الشعور العاطفي القلق سيقود الى تكوين الفن اللاصوري ، او التجريد العاطفي لدى كاند نسكي وجاولنسكي" (Amhaz , 1981 , p. 63) . وتوالت التيارات التي ظهرت كرد فعل للتطورات الحاصلة في جميع مجالات الحياة ومن هذه التيارات التكعيبية التي "حاولت اعادة تأسيس المعرفة بالكتلة والحجم والوزن في الرسم" (Ferrai , 1990 , p. 112) ، فقد عمد بيكاسو وبراك الى استخدام قطع الورق او الملابس او اي خامات اخرى تلصق على الخيش (الكانفاس) ، او أي أرضية أخرى "فهذه الأشياء التي تتكون منها اللوحة هي بمثابة تبرير خارجي كان الفنان بحاجة اليه" (Amhaz , 1981 , p. 184) .

وقد عمل براك وبيكاسو على "تكسير أشياء الواقع الطبيعي وانتقاء الأشكال الأولية منها وتركيبها من جديد" (Jardaq, 1975 , p. 5) ، وقد ذكر بيكاسو إلى ليون ستاين "أن الرأس عبارة عن عينين وأنف وفم وهي اشياء يمكنك أن توزعها بأية طريقة تشاء ويبقى الرأس رأساً" (Ferrai , 1990 , p.66) ، فعند ملاحظة بعض أعمال التكعيبيين أمثال براك وبيكاسو وأعمال خوان غريس ، نرى أنهما "يدمجان وجهة نظر مضاعفة بوجهة نظر مضاعفة اخرى حتى تصبح الحواشي المتراكبة في المناظر المنفصلة عديدة بحيث يتعذر معها تمييز الاشياء المفردة" (Knobler , (W.D) , p. 156) . وهذا ما يدعو اليه التفكيك في الرسم من إلغاء مركزية الرؤية ، فالعلاقة ما بين العين (النظر) والرؤية تنحل وتتفكك ولا يبقى من الوضوح ما تلتقطه العين . وجاءت بعد ذلك الحركة المستقبلية التي كانت ثورة ضد الافكار والمفاهيم التي كانت سائدة في السابق ، اذ يقول مارنيتي عن اهداف هذه الحركة : "لننسف الماضي ... ونقفز من فوق الحاضر ... ونستثير الهجوم ... ونطمس معالم التراث ... ونحرق المكتبات ... ونهدم المتاحف ... ونعلن التمرد ... ونسلك العنف ... وندعو الى الحرب ... ولتكن سرعة الحركة دليل عملنا" (Salah , 1983 , p. 103) ؛ "اذ ان دعاة المستقبلية إنما كانوا يتجهون في أعمالهم الى إثارة الاحساس بالحركة ، بتسجيل الشكل الواحد مكرراً بحيث يعطي ذلك التكرار التأثير بحركته في ذلك النطاق ، ويتضح ذلك واضحاً في لوحة (ج. بالا) التي تمثل سيدة تتنزه بكلبها سيراً على الأقدام في إحدى الطرقات ، وقد عمد الفنان الى رسم ساقيها وقوائم كلبها لعدة مرات بينما تتلاحق اثناء السير" (Mostafa , 1964 , p. 101) .

وهكذا بدأت الأفكار التفكيكية تأخذ مجالها في ميدان الفن ليس بدعوة من التفكيكيين ولكن حاجة ماسة تقابل متغيرات العصر وحالات الرفض التي سادت بعد سنوات الحرب وغياب الحقيقة، فضلاً عن سيادة الشك في الأفكار والمفاهيم ، ويدعو (جان دوبوفيه) الى منطق رفض الهيمنة على الأفكار فيقول "أريد أن أكون كأني ولدت تواً ، لا أعرف شيئاً عن العالم بتاتاً ، لا أعرف شيئاً عن الأعراف والحقائق والأقانيم السائدة ، أن أكون بدائاً ..." (Allan , 1990 , p. 256) . "وإن كاندنسكي كان يهمه تحرير الشكل من وجوده المادي بصنع أشكال ذات نسق داخلي خاص يسمح بحرية أكبر لتفاعل العناصر التصويرية بما يضمن التعبير عن المطلقات الروحية للفنان أكثر من إمكانات العناصر التصويرية ذات المرجعية الواقعية" (Abdul Amir , 1996 , p. 184) ، ويؤكد كاندنسكي ذلك حينما وجد "أن الفنان يحرر نفسه من الموضوع لأن هذا الاخير يحول بينه وبين التعبير نفسه بالوسائل التصويرية الخالصة وحدها" (Stolntz , 1974 , p. )

67) ، ويقول هربرت ريد : "الفن كله تطور لعلاقات شكلية ، وحينما يكون هنالك شكل سيكون هنالك تسرب انفعال" (Reed , 1986 , p. 55) ، وتدعو التفكيكية الى تعددية الآراء وعدم تحديد المعنى ، وهذا يعطي فرصة للمتلقي لتكوين نصه الخاص به ، وبذلك "يمنحه فرصة لمعرفة كيف يلج الى معاني الأعمال الفنية ، وبذلك تزوده بدلالات إضافية لكي تكون بينه وبينها حالة من التواصل ، وفي الاغلب فإنّ طريقة تنظيم المفردات التشكيلية هي في مقدمة اسباب وجود الأثر الفني" (Knobler , (W.D) , p. 95) .

إذا كانت أعمال كاندنسكي وبول كلي وموندريان وكازمير ماليفتش تعبر عن الرفض في أن يكون العمل الفني مجرد محاكاة للطبيعة ، بل جعل العمل الفني يمتلك حرية التحرك في فضاء المعاني ، وكان للحرب تأثير كبير في ظهور العديد من التيارات التي كانت تدعو الى رفض كل ما كان يعتز به من قيم سامية وصروح شامخة وخلق من يناظر الخراب والدمار ، وتمثل هذا الفن بظهور الحركة الدادائية كرد فعل على ذلك ، "اذ كانت اعمال الدادائيين تتألف من خرق بالية وشظايا اخشاب وأزرار مهشمة وفتائل من الخيط ونحو ذلك من صنوف النفايات ، كانوا يلصقون هذا الحطام على لوحة او ينصبونها على قاعدة كالتماثيل ، ثم يقدمونها للملأ في وقار مفتعل على أنها آليات من الفن الرفيع" (Neumayer , (W.D) , p. 182) . وظهرت فيما بعد الحركة السوريالية التي تأثرت كثيراً بظواهر التحليل النفسي ، "اذ اتجه السورياليون المحدثون الى البحث في الظواهر اللاشعورية للنفس بشتى الوسائل متذرعين بحجة الفراغ الذي نشأ عن عبث الدادائين" (Mostafa , 1964 , p. 118) . بعد الحرب العالمية الثانية انشطر الرسم التعبيري التجريدي الى نمطين أساسيين ، كان الأول قد مثله جكسون بولك وفرانز كلاين ووليم دي كوينغ الذين اتصفت رسوماتهم بحيوية الأداء ، مثل مارك روثكو النزعة المجردة المتحلية بالهدوء ، وفي كل الأحوال أن هذه الأساليب تدل على تباين مستويات الأداء فيها ، فقد اختلفت عن اساليب الرسم في الحرب العالمية الثانية ، "ذلك لأنها تطور وتعظم الشكل المستعار في الوقت الذي تقلل من الشأن المضمون الذي تنبذه كلياً" ( , Smith , 1995 p. 8) ، وهنا العمل لا يلد بفعل استعداد مسبق ؛ لأنه يأتي دفعة واحدة متوازنة للحظة الرسم المصحوبة بتوترات نفسية والتي تحدث تحت ضغط الاحساس بالانفعال الآني (حدس اللحظة) ، "وهذا ما اعتمد عليه الفن التحريكي او الفن الفعلاني (Action Painting) . اذ استنبط اندريه ماسون تقنية الصب ولكن جاكسون بولك هو اول من استثمرها بصورة خاصة وعلى نطاق واسع دون الاستعانة بالفرشاة او اي وسيلة تقليدية أخرى (Amhaz , 1981 , p.209) .

**2-2-3 الدراسات السابقة**

**1. دراسة المعموري : حمدية كاظم روضان :** (التفكيكية وتطبيقاتها في فن ما بعد الحداثة) وهي رسالة ماجستير غير منشورة مقدمة الى جامعة بابل – كلية الفنون الجميلة – 2008 ، وهي دراسة اختصت باجراء مقاربات وسُبل لقراءة فنون ما بعد الحداثة من وجهة نظر تفكيكية تعمل على فتح الثغرات وتمهيد سبل التأويل .

**2. دراسة عطا : وفاء حسين :** (التوافقية بين التحليل والتفكيك منهجاً نقدياً للفن التشكيلي المعاصر) كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد – 2000م . وهي دراسة تخص فكرة بناء منه نقدي قائم على التوافقية بين التحليل كأفكار ومفاهيم ونظرته الى الفن التشكيلي ايضاً ، والاستراتيجية التفكيكية في مفاهيمها وأفكارها

مجلة الأكاديمي-العدد 101-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

ونظرتها الى الفنون ، وتوصلت الباحثة الى عدة نتائج من خلالها تحقيق هدفا البحث، الاول : بناء منهج نقدي قائم على التوافقية بين التحليل والتفكيك ، والثاني تطبيق هذا النسيج النقدي الجديد على عينة من الأعمال الفنية .

**4- الفصل الثالث : اجراءات البحث**

**4-1 مجتمع البحث :** يتحدد مجتمع البحث الحالي في الرسوم التجريدية المائية والزيتية العائدة للفنان شاكر حسن آل سعيد والموجودة في مركز بغداد للفنون والمؤرخة من عام 1975 الى نهاية التسعينات وقد بلغ عددها ست وعشرين لوحة ، منها ست لوحات مائية وعشرون لوحة زيتية ، اذ احصت الباحثة عدد لوحات الفنان ميدانياً وفي المركز نفسه ولم تجد سوى ما تم ذكره وكما موضح في الجدول الآتي :

| ت | اسم العمل | المواد | الرقم المتحفي | القياس | السنة |
|---|---|---|---|---|---|
| .1 | تجريد | زيت – قماش | 1102 | 104 × 40 | 1953 |
| .2 | تجريد | زيت – قماش | 1104 | 44 × 38 | 1950 |
| .3 | شق في جدار | زيت ومواد مختلفة | 1110 | 144 × 72 | 1974 |
| .4 | تجريد | زيت – خشب | 1111 | 200 × 180 | 1985 |
| .5 | تجريد | خشب ومواد مختلفة | 1112 | 100 × 74 | 1977 |
| .6 | جداريتين من الحضر | مواد مختلفة – خشب | 1113 | 120 × 120 | 1986 |
| .7 | | زيت – خشب | 1114 | 122 × 122 | |
| .8 | المجد المندلي | زيت ومواد مختلفة | 1115 | 200 × 180 | 1983 |
| .9 | موضوع | زيت ومواد مختلفة | 1116 | 120 × 120 | 1989 |
| .10 | جدار من عصر الفداء | خشب وزيت | 1117 | 152 × 152 | 1975 |
| .11 | جدار من عصر الفداء | خشب وزيت | 1118 | 152 × 152 | 1973 |
| .12 | جدار من عصر الفداء | خشب وزيت | 1119 | 152 × 152 | |
| .13 | جدار من عصر الفداء | خشب وزيت | 1120 | 150 × 150 | 1974 |
| .14 | تجريد للصقات | ورق ومواد مختلفة | 1121 | 76 × 48 | 1985 |
| .15 | كتابات على جدار | زيت – خشب | 1122 | 90 × 100 | 1980 |
| .16 | حالات خطية | زيت | 1125 | 58 × 46 | 1966 |
| .17 | فريق الوحدة | زيت – خشب | 1126 | 120 × 120 | 1978 |
| .18 | كتابات على جدار ب | اكرلك وزيت وخشب | 1127 | 110 × 120 | 1978 |
| .19 | جدار من عصر الفداء | زيت | 1441 | 5 × 5 قدم | 1975 |
| .20 | تجريد | مائية | 1128 | 50 × 68 | 1970 |
| .21 | | مواد مختلفة – خشب | 1129 | 120 × 120 | 1987 |
| .22 | جدار من القنيطرة | اكرلك وزيت – خشب | 1130 | 125 × 120 | 1987 |
| .23 | تجريد | مائية | 1131 | 50 × 35 | 1987 |
| .24 | جدار | مائية مع مواد مختلفة | 1134 | 33 × 48 | 1987 |
| .25 | تجريد | مائية وورق | | 50 × 30 | |
| .26 | تجريد | مائية وورق | | 50 × 40 | |

**2-4 عينة البحث :** اشتملت عينة البحث الحالي على اللوحات المائية والزيتية للفنان شاكر حسن آل سعيد والبالغ عددها خمس لوحات ، منها اثنتان بالألوان المائية وثلاثة اعمال زيتية كما في الجدول الآتي

| ت | اسم العمل | سنة الانتاج | المكان | القياس | المواد |
|---|---|---|---|---|---|
| .1 | تجريد | نهاية عقد التسعينات | مركز بغداد للفنون | 50 × 30 | مائية على ورق |
| .2 | تجريد | نهاية عقد التسعينات | مركز بغداد للفنون | 50 × 40 | مائية على ورق |
| .3 | كتابات على جدار (ب) | 1978 | مركز بغداد للفنون | 120 × 120 | خشب – زيت – اكرلك |
| .4 | تجريد | 1975 | مركز بغداد للفنون | 152 ، 152 | خشب – زيت - مواد مختلفة |
| .5 | كتابات وبقع على الجدار | 1980 | مركز بغداد للفنون | 90 × 100 | خشب – زيت ومواد مختلفة |

وقد اختيرت العينة بطريقة قصدية وفقاً للمبررات الآتية : وجود النماذج الاصلية في المركز . وتحمل هذه الاعمال كثيراً من صفات العمل التفكيكي .

**3-4 أداة البحث :** لما كان هدف البحث الحالي (الكشف عن تطبيقات التفكيكية في الرسوم التجريدية للفنان شاكر حسن آل سعيد) قامت الباحثة بتصميم أداة بحثها وهي عبارة عن استمارة ملاحظة تحوي عدد من الفقرات التي تنسجم وتحقق لنا هدف البحث .

**4-4 صدق الأداة :** للتأكد من ان الاستمارة تصلح لقياس ما وضعت لأجله ، اذ بعد تحديد الفقرات ووضعها في استمارة بشكلها الابتدائي عرضت الباحثة الاستمارة على عدد من الخبراء(*) بشكل مقابلات شخصية بغية استطلاع آرائهم والاستفادة من ملاحظاتهم في مدى صلاحيتها .

بعد استلام اجابات الخبراء تم تعديل وحذف بعض الفقرات، وبذا أصبح عدد فقرات الاستمارة سبع فقرات هي :

1. اللامركزية في توزيع الأشكال.
2. انتاج أنظمة شكلية متناقضة ومتجزئة ومتغايرة توحي بوجود أكثر من بؤرة في الشكل.
3. الاشكال تحتوي على أكثر من مضمون واحد وأن الرموز غير محددة الدالة.

(*) الاسم الثلاثي واللقب العلمي للخبراء

| ت | اسم الخبير | اللقب العلمي | موقع العمل |
|---|---|---|---|
| .1 | مكي عمران | استاذ دكتور | جامعة بابل – كلية الفنون الجميلة |
| .2 | كاظم مرشد | استاذ دكتور | جامعة بابل – كلية الفنون الجميلة |
| .3 | عاصم عبد الامير | استاذ دكتور | جامعة بابل – كلية الفنون الجميلة |
| .4 | حمدية كاظم روضان | استاذ مساعد دكتور | جامعة بابل – كلية الفنون الجميلة |
| .5 | أياد محمود حيدر | استاذ مساعد دكتور | جامعة بابل – كلية الفنون الجميلة |

مجلة الأكاديمي-العدد 101-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

4. الاشتغال من الجزء الى الكل .
5. يمكن تلمس معنى الاختلاف في النظام والعلامات وانزياحات المعنى داخل المنتج الفني .
6. الحدث البصري فيه ناجم عن الخطوط المتقاطعة والمتشابكة والألوان المتداخلة .
7. أن الغموض والانتشار ولا نهائية الدالة هي ابرز سمات النص .

**6-4 عينات البحث**

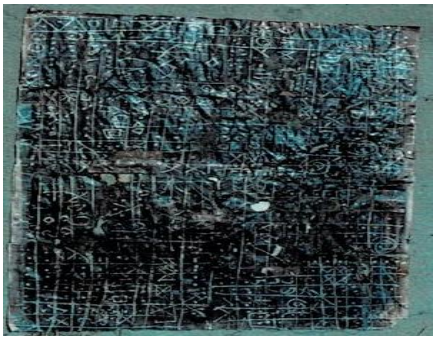
**عينة رقم (1)**

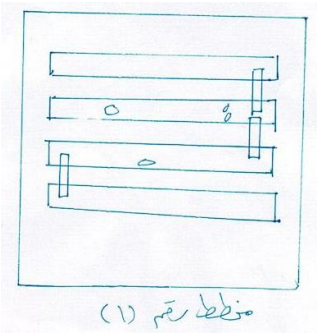
**اسم العمل : تجريد**

**المواد : مائية على الورق**

**القياس : 30 × 50**

**المكان : مركز بغداد للفنون**






العمل عبارة عن شبكة من الرموز والأشكال التي تتقاطع فيما بينها ، والتي توزعت على مساحة اللوحة كلها ، اذ ليس هنالك رمزٌ يستأثر بالاهتمام دون الآخر ، وهذا ما جعل العمل يفقد دلالته المركزية في توزيع الأشكال ، فلم يعد المدى الفضائي محدداً بنقطة مركزية واحدة ، والعمل ذو ارضية داكنة بألوان متعددة ومتداخلة كالأزرق الغامق والكرمسن رسم فوق هذه الأرضية وباللون الأبيض خطوط متقاطعة ومتجزئة ومتغايرة جعلت من العمل يبدو أنه مقسم الى مربعات صغيرة جداً تحوي هذه المربعات أشكالاً مختلفة كالمربع او الشكل الحلزوني او النقطة ، وعمد الفنان الى إحداث ثقوب في أجزاء من العمل باستعمال تقنية الحرق والتشويط ، هذه الثقوب وما توحي به من سطوح متباينة العمق شكلت المدى الفضائي للوحة ، فكثرة الأشكال والرموز والألوان الموجودة في العمل جعلته يحتوي على اكثر من مضمون واحد فالمعاني لا تعرف الاستقرار ولا تخضع الى ثوابت فالرموز قد تحررت من سطوة المرجعيات وتجاوز الماديات .

ونلاحظ أن العمل مقسم أساساً على اربع قطع من الورق ، ألصقت احداها بجانب الاخرى بصورة أفقية ، وألصقت ثلاثة أشرطة رفيعة على الجانبين ، وهذا يؤكد لنا أن الفنان قد جمع هذه الاجزاء المفككة ليكون من خلالها هذا النص الجمالي الذي يتميز بالاختلاف والغموض في النظام والعلامات المستخدمة وانزياحات المعنى داخل النص التشكيلي . فالرمز المرسوم يهب نفسه استقلاليتها وتحرره من سجن المعنى ويصبح للمعنى خواص عديدة ويفسح المجال في امكانات جديدة للتفسير والتأويل او ما يسمى

بالاختلاف . وهذا التغريب يتوضح بصورة جلية عندما تستمر الرموز والعلامات المرسومة بتوليد بعدها الدلالي حتى بعد غياب المؤلف ، اذ ان الفنان وضع افكاره على اللوحة فاصلاً اياها عن نفسه ومحولاً اياها الى شيء قابل لأن يقرأ من شخص آخر بعيد .

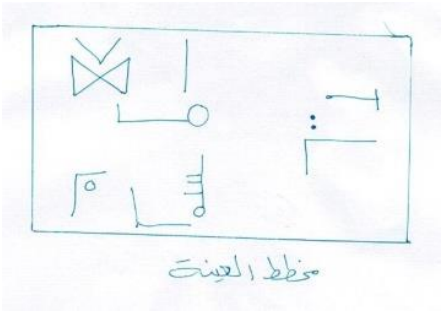
**عينة رقم (2)**

**اسم العمل : تجريد**

**المواد : مائية على الورق**

**القياس : 40 × 50**

**المكان : مركز بغداد للفنون**




يمتاز هذا العمل بتعددية الأشكال المرسومة بلون واحد ، وهو الأخضر الزيتوني الغامق فوق أرضية بلون أخضر فاتح التي ملأت كل أجزاء اللوحة ، والتي تجعل من عين المتلقي تنتقل من شكل الى آخر ، فلا توجد بؤرة مهيمنة في العمل ، فالعمل يوحي بوجود أكثر من بؤرة في اللوحة ، فقد وضع الفنان رموزه وأشكاله في حالة تداخل فيما بينها بشكل يوحي بالعبث والتشتت والانتشار ، ولاسيما في الجهة اليمنى السفلى من العمل ، فقد أنتج الفنان أشكاله بصورة متناقضة ومتجزئة ، فقد رسم الخطوط المستقيمة السميكة والاشكال غير المنتظمة والتي توحي بأشكال بعض المخلوقات ، هذه الأشكال ذات دلالة غير محددة تتطلب كشفاً متواصلاً عن مضمونها ، فالمضمون لا نجده متجسداً بشكل واضح في اللوحة ، فالفنان بإضافته لهذه الاشكال المتنوعة والمتغايرة بصلة فقد جرد أشكاله بشكل يمكن تلمس معنى الاختلاف من خلاله ، وهذا ما يجعل العمل مادة خصبة للتأمل يمكن تلمس معنى الاختلاف من خلاله وهذا ما يجعل العمل مادة خصبة للتأمل والتفسير .

وان اختلاف الرموز والاشكال المتداخلة يفسح المجال للتأويلات والشك في معنى الرمز او الاشارة وهو ايضاً يفسح المجال للاختلاف المرجأ وان المصدر المتعدد يحرر المتلقي من سلطة المرجع ويترك له حرية المرجع الخاص به وبذلك يفسح هذا الاختلاف المجال لمساهمة المتلقي في تفسير المعنى الذي يبدو انه غير متناهي ، فرموز اللوحة تعبر عن حوار الروح الصامت مع ذات الفنان والمباشرة الصريحة للنفس .

مجلة الأكاديمي-العدد 101-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

**عينة رقم (3)**

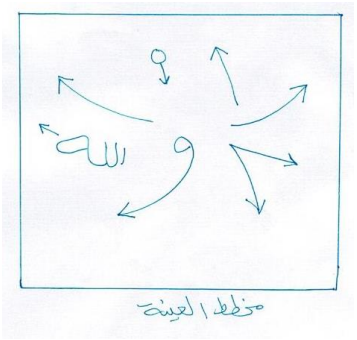
**اسم العمل : كتابات على جدار (ب)**

**المواد : خشب – زيت – اكرلك**

**القياس : 120 × 120**

**سنة الانتاج : 1978**

**المكان : مركز بغداد للفنون**




العمل مؤلف من مجموعة من الحروف والأشكال التي رسمت باللون الأسود والتي مثلت كتلاً متناثرة على سطح اللوحة توحي بأنها كتل مستقلة بعضها عن بعضها الآخر ، والتي شغلت مساحات في أعلى اللوحة ووسطها ويمينها ويسارها ، أما أسفل اللوحة فقد شغل بمساحة لونية غامقة تخدم فكرة العمل ، فقد جزء الكلمات وفككها الى حروف متناثرة داخل اللوحة فضلاً عن دور اللون السائل في فك جمود هذه الحروف ، فاللون الأسود يسيل باتجاه الأسفل تاركاً آثار جريانه ورائه ، أما فكرة العمل فهي واضحة ، فالفنان عُرفَ بتعبيره عن حقيقة الإنسان الكونية ونزوعه وشوقه للاتحاد بالخالق ، فعمد الى وضع اسم (الله) بشكل واضح وصريح في معظم أعماله ، فان رموز هذه اللوحة وحروفها محددة الدلالة غير أن هذه الحروف وضعها الفنان بهيأة توحي بالانتشار من الجزء الى الكل ، أي من الداخل الى الخارج (انظر المخطط) ، وهذا ما كان يعمل عليه التفكيك ، اذ يمكن رؤية الاختلاف في الأشكال والألوان والعلامات داخل المنتج الفني .

فالأمر يتطلب حضور العلاقة المرئية التي توفرها رموز اللوحة فيما بينها ضمن الزمان وكل هذا يمد الدال ببدائل لا نهائية من المدلولات مما يثبت ان الدلالة لا نهائية من الزمن ، فليس هنالك ثمة اصل (معنى) محض وان الاصل يبدأ بالابتعاد عن مقام اصليته بمجرد ان يتشكل كأصل تأتي بعده معاني اخرى متتابعة لتعد له في اصليته .

مجلة الأكاديمي-العدد 101-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

**عينة رقم (4)**

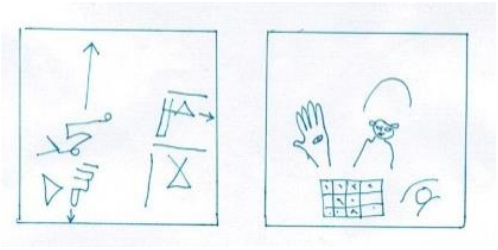
**اسم العمل : تجريد**

**سنة الانتاج : 1975**

**الأبعاد : 152 × 152**

**المكان : مركز بغداد للفنون**

**المواد : خشب – زيت – مواد مختلفة**



أشكال هذه اللوحة ورموزها عبارة عن كلمات وأرقام ورموز شعبية موروثة توزعت على سطح اللوحة ، اذ ان كل رمز من هذه الرموز بنية مستقلة تؤدي دوراً بسيطاً في تكوين العمل بأكمله ، فالعمل هنا لا يحدد بنقطة مركزية واحدة ، اذ عمد الفنان الى إحداث شقوق بواسطة الحك والتحزيز على شكل خطوط مستقيمة قسمت العمل على اجزاء ، داخل كل جزء وضع الفنان الرمز او الكلمة التي أرادها ، فالأشكال تحتوي على اكثر من مضمون واحد ، فمنها ما عبرت عن المضمون الديني ، ومنها ما عبرت عن المضمون الاجتماعي والتقاليد الشعبية ، وهناك أشكالٌ في العمل كانت اكثر تجريداً تؤدي الى توالد المعاني ، وكانت الأشكال متجهة من داخل العمل الى خارجه بما يخدم موضوع العمل (مخطط 2)، اذ ستكون هنالك انزياحات للمعنى داخل النص مما يؤدي الى فعالية حرة غير مقيدة لهذا الرموز .

وان هذا العمل يتطلب معرفة لشيء يجمع اجزاءه لفك الشفرة واتاحة فهم افضل للنص ، اذ هنالك توالد مستمر للأفكار والدوافع التي جعلت من الفنان يقيم علاقة بين اللوحة وبقية العناصر علاقة تمتاز بالاستقلالية الفنية فيصبح الغموض والانتشار ولا نهائية الدلالة هي ابرز سمات هذا العمل فالمدلول ينطوي على خاصية الانفتاح المستمر فيتحاور مع القارئ ويتحاور معه القارئ تارة اخرى .

مجلة الأكاديمي-العدد 101-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

**عينة رقم (5)**

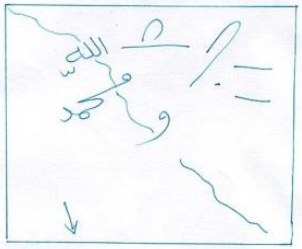
**اسم العمل : كتابات وبقع على جدار**

**المواد : خشب – زيت – مواد مختلفة**

**القياس : 100 × 90**

**السنة : 1980**

**المكان : مركز بغداد للفنون**



إن وضع الرموز والحروف بهذه الطريقة ساعد الفنان على صياغة نظام وعلاقات لونية مجردة ، فالأشكال توزعت بين يمين العمل ووسطه ويساره العمل الفني التي توحي بالتشتت والانتشار فضلاً عن وجود التشوق والتي تظهر بارزاً في أعلى اللوحة وأسفها والذي يقسم ويفكك العمل على اجزاء ، وقد استعمل الفنان تقنية سكب اللون السائل باتجاه الأسفل تاركاً آثار جريانه وراءه ، فقد أنتج الفنان أنظمة شكلية متغايرة ومختلفة ومتناقضة توحي بوجود اكثر من بؤرة في العمل ، فالأشكال هنا فقدت دلالتها المركزية في اللوحة ، ويبدو ان مضمون العمل واضح فقد تكررت كلمات (الله – محمد) في اللوحة ، فالرموز هنا محددة الدلالة ؛ لأنها عبرت عن حقيقة كونية ثابتة هي الخالق ، فالأشكال انتشرت من داخل العمل الى خارجه كما لو كان شيء ثقيل هشم العمل وترك خلفه الشق وتناثرت الحروف والكلمات .

ان تقدير جمال هذا العمل تطلب نظرة جمالية منتقاة خالصة غير ذات الغرض هي التي تقدر قيمة هذا العمل على مستوى الشكل وليس الوظيفة وكموضوع للجمال لحد ذاته ولذاته . اذ كانت تقنيات الفنان فيما يخص الملمس توفر المعرفة بالاشياء بحد ذاتها بعيداً عن المعنى ، فلو اننا تمكنا من قطع العلاقة بين الدال والمدلول فسنحصل على رمز حر غير موظف في اللوحة وبذلك يتم رفض الدلالة المباشرة

**5- الفصل الرابع / 5-1 نتائج البحث**

1. ظهر من خلال التحليل للباحثة أن 90% من رسوم شاكر حسن آل سعيد والتي مثلت عينة البحث قد وزعت اشكالها بطريقة أفقدت دلالتها المركزية .
2. ظهر أن 100% من أشكاله كانت متناقضة ومتجزئة ومتغايرة .
3. وأن 70% من اعماله تحتوي على أكثر من مضمون .
4. كل عينات البحث الحالي كان الاشتغال فيها من الجزء الى الكل .
5. أن 70% من العينة كانت تمتاز بالغموض والانتشار .
6. وتبين للباحثة ان 100% من أعماله مكونة من الخطوط المتقاطعة والمتشابكة والألوان المتداخلة.

7. وظهر أن 100% من اعماله يظهر فيها الاختلاف.

**2-5 الاستنتاجات**

1. تبين للباحثة من خلال ما حصلت عليه من نتائج أن الفنان شاكر حسن آل سعيد رسم أعمالاً كثيرة وفق آلية التفكيك ومفاهيمها .
2. إن الفنان شاكر حسن آل سعيد مارس التفكيك فقط في صياغة أشكاله وخطوطه على سطح العمل الفني ، ولم يمارس ذلك في فلسفته وأفكاره الصوفية.
3. مارس الفنان التفكيك في رسومه في الفترة الأخيرة قبل عزلته بشكل واضح .

**3-5 التوصيات**

1. تأكيد على اهمية دراسة نتاج الفنان شاكر حسن آل سعيد في الفترة الأخيرة من قبل النقاد والكتابة عن هذه الأعمال في الصحف والمجلات .
2. الاهتمام بأرشفة الأعمال الفنية في مركز بغداد للفنون بصورة جيدة بحيث تضمن للباحثين والمهتمين الحصول على معلومات دقيقة عنها .

**4-5 المقترحات :** استكمالاً للبحث الحالي اقترح :

1. قيام دراسة تتناول التفكيكية في الرسم العراقي المعاصر للفترة من السبعينات الى وقتنا الحاضر لمعرفة مدى تطبيق الفن التشكيلي في العراق لهذه الأفكار والمفاهيم .

**References:**

1. Ibrahim , Z. , (1987) : *The Problem of Structure , a series of Philosophical Problems*, Library of Egypt, Dar Misr for Printing, P. 8 .
2. Abdel Aziz , H. (1988) : *Convex Mirrors from Structuralism to Deconstruction, a monthly cultural book series issued by the National Council for Culture*, Arts and Letters, Kuwait , P. 300 .
3. Arnold , H. : *Art and Society through History*, Part One, translated by Fouad Zakaria, revised by Ahmed Khaki, Arab Institute for Studies and Publishing , P. 402 .
4. Nader , S.S (1982) : Shakir Hassan Al Said, Searching for an Impact within Culture , *Arab Arts Magazine*, Issue , (7) , P. 74 .
5. Ibn Manzur (1955): *Lisan Al Arab*, Part 13, Dar Sader, Beirut, P. 457-477 .
6. Derrida, J. (1988) : *Writing and Difference*, translated by Kazem Jihad, presented by Muhammad Allal Sinasir, The Philosophical Knowledge Series, 1st Edition, Dar Toubkal Publishing, Casablanca, Morocco , P.58 .
7. Ibrahim, Abd. (1990) : *Deconstruction* , Origins and Statements, Publisher Oyoun Al-Maqalat, New An-Najah Press, 1st Edition, Bandough, Al-Bayda , P. 45-46 .

8. Alloush, S. (1985) : *A Dictionary of Contemporary Literary Terms*, Lebanese Book House, Beirut, P. 150 .
9. Madkour, I. (1979) : *The Philosophical Dictionary*, Cairo, P. 37.
10. Atta , W. H. (2000) : *Compatibility between Analysis and Deconstruction as a Critical Approach to Contemporary Plastic Art*, unpublished MA thesis, College of Fine Arts, University of Baghdad, P. 46 .
11. Deccan, C. (1982) : An interview with Jacques Derrida, *Journal of Contemporary Arab Thought*, No. 18, P. 254 .
12. Ibrahim Abdullah and others (June , 1990) : *Knowing the Other (An Introduction to Modern Critical Curricula),* Publisher, The Arab Cultural Center, 1st Edition, Beirut, P. 113-114 .
13. Khudair , A.A (1989) : *The Semiotic Analysis of the Modern Theatrical Show, unpublished MA thesis,* College of Fine Arts, University of Baghdad , P. 55 .
14. Kaufmann, S. and Roger Laporte (1991) : *An Introduction to the Philosophy of Jacques Derrida (Deconstruction of Metaphysics and Evocation of Effect*), tr. Idris Katheer and Izz al-Din al-Khattabi, Dar Africa al-Sharq for printing, 1st edition, Baghdad, P.34.
15. Nawras, Ch. (1996) : *Theoretical Deconstruction and Application, translated by Raad Abdel-Jalil Jawad,* Dar Al-Hiwar for Publishing and Distribution, 2nd Edition, Lattakia - Syria, P. 39 .
16. Bashlar, F. (1986) : *The Intuition of the Moment*, Arabization of Reda Azzouz and Abdel Aziz Zamzam, House of Public Cultural Affairs, Baghdad, P. 6 .
17. Allan, B. (1990) : *Modern European Art*, translated by Fakhri Khalil, Dar Al-Mamoun, Baghdad , P. 25 .
18. Muller, J.I. and Frank Elger (1988) : *One Hundred Years of Modern Painting,* translated by Fakhri Khalil, reviewed by Jabra Ibrahim Jabra, Dar Al-Mamoun for translation and publishing, Dar Al-Hurriya Press, Baghdad, P. 53 .
19. Jardaq, Abd. H. (1975) : *Transformations of Line and Color (An Introduction to the Essence of Modern Art)*, Dar An-Nahar, Beirut, P. 114 .
20. Al Said, Sh. H (July , 1987) : Basic Concepts in My Current Artistic Vision, *Afaq Arabiya Magazine,* Issue Seven, P. 80 .

مجلة الأكاديمي-العدد 101-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229


21. Amhaz M. (1981) : *The Art of Contemporary Plastic Photography (1870-1970), Publishing House Al Muthallath for Circulation*, Printing and Publishing, Beirut, P. 63.
22. Ferrai, E. (1990) : *Cubism*, translated by Hadi Al-Tai, revised by Mai Muzaffar, Dar Al-Mamoun for Publishing and Translation, Baghdad, P. 112 .
23. Knobler , N. (W.D) : *Dialogue of Vision, Introduction to Art Tasting and Aesthetic Experience*, translated by Fakhri Khalil, revised by Jabra Ibrahim Jabra, Al-Mamoun House for Printing and Publishing , Baghdad , P. 156 .
24. Salah, S. (1983) : Beauty and Originality in Painting, *Afaq Arabiya Magazine*, Eighth Year, Issue 5, P. 103 .
25. Mostafa, M. E. (1964) : *The Story of Fine Art*, Dar Al Maaref in Egypt, P. 101 .
26. Abdul-Amir, A. (1996) : *Aesthetics of form in modern Iraqi painting*, unpublished doctoral thesis, University of Baghdad P.184 .
27. Stolntz , J. (1974) : *Art Criticism (Aesthetic and Philosophical Study),* translated by Fouad Zakaria, Ain Shams University Press, Cairo, P. 67 .
28. Reed, H. (1986) : *The Meaning of Art,* translated by Sami Khashaba, revised by Mustafa Habib, printed and published by the General Cultural Affairs House, Baghdad, P. 55 .
29. Neumayer, S. (W.D) : *The Story of Modern Art*, Arabization of Ramses Younan , P. 182 .
30. Smith, E. L. (1995) , *Artistic Movements after World War II*, translated by Fakhri Khalil, Ministry of Culture and Information, General Cultural Affairs House, Baghdad, P. 8 .

ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229 مجلة الأكاديمي-العدد 101-السنة 2021

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts101/185-202

# Deconstruction in the abstract drawings of the artist Shaker Hassan Al Said

**Mawahib Abdul Hamid – Khafaji[1]**

**Al-Academy Journal …….…… Issue 101 - year 2021**

**Date of receipt: 14/4/2021…....Date of acceptance: 13/6/2021…....Date of publication: 15/9/2021**

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

**Abstract:**

Deconstruction is an intellectual stream that emerged as a result of the changes and requirements of the modern era. This stream extended from thought and literature to all arts, and the research included four chapters.

Chapter One: From the research, the research problem was identified in the form of a question: Have the ideas and deconstructive concepts represented in the abstract drawings of the artist Shaker Hassan Al Said?

The importance and limits of the research were reviewed and the goal of the research was to reveal the applications of ideas and deconstructive concepts in the abstract drawings of the artist Shaker Hassan Al Said, in addition to defining the most important terms contained in it.

Chapter Two: Previous studies, Theoretical framework: a. The beginnings of deconstruction and its sayings, b. Deconstruction applications in European art.

Chapter Three: The research community, which included (26) works, the research sample which included five works, Research tool and statistical methods.

Chapter Fourth: Results, Conclusions, Recommendations and proposals.

**Key words: Deconstruction - Postmodernism - Impact - Presence and Absence - Modern European Painting.**

[1] General Directorate for the Education of Babylon , Directorate of Preparation and Training , Handicrafts, mawhibtashkly@gmail.com .

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts101/203-226

# استلهام الطبيعة في ابتكار تصاميم منتجات معدنية معاصرة

علياء عبد العزيز الفدّا[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 101-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2021/8/8 , تاريخ قبول النشر 2021/8/19 , تاريخ النشر 2021/9/15

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

**ملخص البحث:**

يتناول البحث علم "محاكاة الطبيعة" ومدى استخدامها كمقدمة لخلق تصاميم معاصرة ويركز على أسلوب تقليد الطبيعة (المحاكاة)، والذي يعتبر من أهم طرق الابتكار ويتضمن محاكاة الحيوانات والنباتات لاستخدام حلول التصميم الطبيعية والديناميكية لإنتاج تصميمات مبتكرة تعزز مفهوم الاستدامة. ويستخدم الباحث هذا العلم لتقديم أشكال مختلفة من الأنواع الطبيعية وكيفية الاستفادة منها في تصاميم المنتجات المعدنية المعاصرة، ثم يعرض نموذجاً لوحدة إضاءة معدنية باستخدام حلول مبتكرة مستوحاة من محاكاة الطبيعة في تصميمها .ويعتمد البحث على مجموعة من المحاور أهمها المحاكاة الحيوية "Biomimicry"وطرق محاكاة الطبيعة والنظام الهندسي في الأشكال الطبيعية، والثاني هو الابتكار حيث يتم تعريف الابتكار وخصائص الابتكار في المنتج. ثم يتم عرض لتصميمات معدنية مستوحاة من نماذج محاكاة الطبيعة، وتصميم الباحث لوحدة إضاءة معدنية مستلهمة من محاكاة الطبيعة. وأخيراً، خلصت الدراسة إلى إمكانية استخدام محاكاة الطبيعة لإنتاج حلول تصميم مبتكرة للمنتجات المعدنية، وأن هناك حاجة لتحقيق التكامل بين فروع العلوم الطبيعية والتقنية والتطبيقية للمساهمة في إنتاج منتجات صديقة للبيئة ومستدامة.

**الكلمات المفتاحية:**

**محاكاة الطبيعة، التصميم، منتجات معدنية، الإبداع.**

**مقدمة:**

إننا نحيا في ملكوت الله، كون محكم بإتقان؛ كلما تأملناه رأينا الجمال والإشراق والحكمة والعلم ( و في الأرض آيات للموقنين (20) وفي أنفسكم أفلا تبصرون (21) ) " الذاريات 51، الآيات 21،22". فكان الإبداع أسم من أسمائه تعالى (بَدِيعُ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ)، ويعتبر هذا الكون بما فيه من مخلوقات مدرسة

[1] أستاذ أشغال المعادن المساعد، كلية التصاميم والفنون، قسم تصميم المنتجات جامعة الأميرة نورة بنت عبد الرحمن- الرياض – المملكة العربية السعودية ، aalfadda@pnu.edu.sa .

تعلم منها الانسان منذ بداية الخلق الكثير من الأشياء ويسره لمهمة سامية في الأرض لتعميرها زوده بالعقل ليسير في الأرض وينظر في خلق الله، وهو من هذا الخلق، ويستفيد.

وتختلف نظرة المصمم للطبيعة عن نظرة أي إنسان آخر فلديه حساسية زائدة عن الآخرين من حيث إدراك الأشكال وما تتضمنه من معاني يدركها على أنها موجهه وتقود السلوك نحو تحقيق الحاجات البيولوجية الأساسية للفرد.

و أكد "هندير تواسر" على أننا نعتمد على الطبيعة ونكون جزءًا منها و أن العامل الأساسي في التصميم للمهندسين للمعماريين وغيرهم يكمن في تلك البيئات الطبيعية المثيرة للانتباه والتي تشكل التفضيل المرتبط بالشعور بالمتعة والجمال (Wijdan, 2018) .

وتعد محاكاة الطبيعة بأشكالها العضوية أساساً لكل الفنون والتي تسعى إلى تحقيق الجمال من خلال الشكل الطبيعي الذي يتميز بالانتفاعية والاستمرارية الشكلية حيث تتكامل الأعضاء في تأدية مهامها العضوية، وذلك أسلوب يتفق مع الطبيعة التي تتميز بالخطوط اللينة والبسيطة والتي تعبر عن الجمال المطلق أو الجمال النسبي (Salman, 2019) .

ويمر المصمم خلال استلهامه من الطبيعة بعمليتين أساسيتين (Benyus, 2002) :

- داخلية: متصلة بقدراته الإدراكية بما فيها من ثقافة وقدرات فسيولوجية وبيولوجية.
- خارجية: تتمثل في العلاقة بالطبيعة، حيث تعتمد عملية التصميم على التنظيم البصري، وعلى كيفية رؤية الطبيعة والتنوع فيها.

وبالرغم من أنّ مصطلح "محاكاة الطبيعة Biomimicry" راج في الأوساط العلميّة منذ سنة 1997، في كتاب جانين بينيوس (Biomimicry...Innovation Inspired by Nature) على أنه مصطلح قدمه الأمريكي أوتو سميث (Otto Smith) ليتناول جميع الجوانب المستلهمة من الطبيعة، إلا أنه لا يزال يميل إلى أن يخص علوم الأجهزة الخاصة بالهندسة الحيوية والمواد الحيوية والتصنيع (Lurie-Luke, 2014). وبنظرة أكثر شمولية، نجده كمفهوم متشعب في جميع المجالات التقنية والفنية، فالطبيعة هي المصدر الأساسي للمصمم لأنها تحتوي على جميع عناصر التصميم المختلفة كالنقط والخطوط والمساحات والأشكال والملامس والألوان والفراغ. وهذه العناصر تتسم بالتغير الدائم في مظهرها المرئي وفقاً لما يحدث في الطبيعة من متغيرات، لكن لا تزال هذه العناصر يحكمها قانون الطبيعة، فالطيور والحيوانات والحشرات والأسماك والأصداف والقواقع والشعب المرجانية وأمواج البحر والأزهار والنباتات تحكمها الطبيعة بقانون متوازن يعكس نظاماً مرئياً متكاملاً.

ويأتي دور المصمم في استخلاص ما يشاء من ذلك النظام المرئي ليحقق ما يريد التعبير عنه برؤيته الخاصة، والتي تميزه عن غيره وتكون نواة لابتكار تصاميم حديثة يترجمها المصمم بوسائله الأدائية المختلفة؛ إذ أن العين المبدعة تستطيع أن ترى في الطبيعة تصميمات متنوعة وعلى درجة كبيرة من النظام والدقة.

**مشكلة وفروض البحث:**

تتلخص مشكلة الدراسة في الكشف عن القيم الجمالية التي تقدمها الطبيعة في أشكال المخلوقات من حيث التكوين والشكل والنظم البيئية ومدى الاستفادة من هذه العلاقات في وضع حلول تصميمية لابتكار منتجات معدنية محاكية للطبيعة.

وتتلخص فروض البحث في السؤال التالي:

هل يمكن الاستفادة من محاكاة الطبيعة ونماذجها من خلال محاكاة الأشكال والنظم الهيكلية المناسبة في المساعدة على ابتكار حلول تصميمية مستدامة في تصميم المنتجات؟

**أهمية البحث:**

يكتسب البحث أهميته من خلال ما يأتي:

1. تسليط الضوء على الأسس التصميمية المتعلقة بمحاكاة الطبيعة لتصميم المنتجات من ناحية التطوير والابتكار وتحقيق المتطلبات الجمالية والوظيفية.
2. بيان أثر محاكاة الطبيعة في التكوين والشكل والنظم البيئية كأحد الحلول التصميمة لتحقيق الاستدامة.
3. يثري البحث الطلبة والمختصين في مجال تصميم المنتجات والتخصصات المناظرة له بمحتواه الموضوعي المتعلق بالابتكار والاستدامة في التصاميم المحاكية للطبيعة، وللشركات والمؤسسات التي تعنى بالتطور والابتكار في تصميم منتجاتها.

**أهداف البحث:**

1. توضيح عملية الابتكار في تصميم المنتجات وشروط تحقيقها وأثرها على الاستدامة والتسويق.
2. توضيح تأثير علم محاكاة الطبيعة على عدد من المنتجات.
3. استلهام الهيئات التصميمية من الطبيعة من خلال تقديم تصميم مقترح لمنتجات معدنية معاصرة.

**خطة البحث:**

يعتمد البحث على مجموعة من المباحث الأساسية ;كما يلي:

المبحث الأول: محاكاة الطبيعة (Biomimicry) ويشمل: تعريف علم محاكاة الطبيعة، ومحاكاة الطبيعة وعلاقته باستدامة المنتجات، وطرق محاكاة الطبيعة، والنظام الهندسي في الأشكال الطبيعية.

المبحث الثاني "الابتكار(Innovation) ويشمل: تعريف الابتكار، وخصائص الابتكار في المنتج.

المبحث الثالث يشمل: عرض لتصميمات لمنتجات معدنية محاكيه للطبيعة، ومحاكاة الطبيعة لتصميم وحدة إضاءة معدنية، وأخيراً نتائج البحث والتوصيات.

**المبحث الأول : محاكاة الطبيعة (Biomimicry)**

**أولاً: تعريف محاكاة الطبيعة ولمحة تاريخية عنها:**

يتكون مصطلح "Biomimicry" من الكلمتين الإغريقيتين "Bio" وتعني الحياة، و"Mimesis" وتعني نسخ، والمراد بها إدخال آلية الحركة كما في الطبيعة وهيكلتها في بناء العديد من التطبيقات، ومع ازدياد الاهتمام في السنوات الاخيرة بمدخل محاكات الطبيعة تكونت أرض خصبة للإبداع (Lurie-Luke، 2014).

وقد راج مصطلح محاكاة الطبيعة "Biomimicry" في الأوساط العلميّة منذ سنة 1997، وفي كتاب العالِمة جانين بينيوس (Benyus, 2002) هو علم تقليد النماذج والأنظمة وعناصر الطبيعة بغرض حل المشكلات الإنسانية، ومجال محاكاة الطبيعة واسع جداً ويتضمن جميع الحلول للمشاكل التصميمية التي قد تواجه المصمم سواءً في الشكل الخارجي للمنتج أو في الخامات أو التقنيات. فقد "طورت الكائنات الحية هياكل ومواد متكيفة بشكل جيد على مدار الزمن الجيولوجي من خلال الانتقاء الطبيعي." ونظر البشر إلى الطبيعة للحصول على إجابات للمشاكل طوال وجودهم، "فالمحاكاة الحيوية هي محاكاة واعية للأشكال والأنماط والعمليات الطبيعية لحل التحديات التكنولوجية، وتستفيد منذ ما يقرب من (4) مليارات سنة من حل المشكلات الناتجة من تطورات الطبيعة لتطوير تصميمات وتقنيات عالية الأداء وأكثر استدامة بشكل عام" (Bernett, 2017) .

وإذا دقّقنا النظر في أعمال العلماء القدامى، نجد أنّ هذه الفكرة كانت مُكتَشفة ومُطَبَّقة منذ القرن الخامس عشر. فقد تأمل ليوناردو دافينشي (أحد العباقرة على مر التاريخ وهو فنان ومهندس ومخترع) المعجزات الطبيعيّة من حوله، ودقّق في أنظمتها وجزئيّاتها ليحاكي عملها ويستلهم نماذجَه الهندسيّة منها؛ فنجد على سبيل المثال أنه استلهم طائرته (التي كُتب لها النجاح بعد مئات السنين) من الطيور، والبعض يذكر أنه حلل الذبابة واستفاد من ذلك في تصميمه كما في شكل (1) الذي يعرض اختراعات ليوناردو دافنشي في مركز المؤتمرات إكسبو أنطاليا (2016)، باسم "حياة وماكينات ليوناردو دافنشي"، ومنهم مَن يعتقد أنّه أوّل من فكّر بصناعة الرجل الآليّ ليصبح، على الأرجح، أوّل مهندسٍ محاكٍ للطبيعة.6

شكل (1): بعض ابتكارات ليوناردو دافينشي

وهذا بدوره يقودنا إلى التركيز على (عبقرية الحياة Life's Genius) والتي يقصد بها تقديم الطبيعة رؤية حقيقية لأنها تطورت لاستجابات الحياة والبقاء، فعبقرية الحياة تكمن في كيفية مساهمة تقنياتها

لاستمرارية الحياة وليست حياة شيء أو كائن أو فصيلة واحدة ولكن جميع أشكال الحياة على الأرض. وللاستفادة من هذا النوع من الحكمة نحتاج إلى تسجيل للأشكال والأحجام والنسب، وهو ما يعنى تأملنا لجميع الأشياء في بيئتها أثناء الحياة اليومية بما في ذلك الاستراتيجيات الفسيولوجية والسلوكية واستراتيجيات المجتمع التي تجعل منها مساهماً جوهرياً لبيئتها. فالانتقال من النظرة السطحية إلى المحاكاة العميقة للطبيعة يتطلب الوعي بقواعد وركائز معرفية واسعة عن الطبيعة.

**ثانياً: محاكاة الطبيعة وعلاقته باستدامة المنتجات:**

ظهرت مؤخرًا العديد من الدراسات والنظريات في مجال تصميم المنتجات والتي تربط علم محاكاة الطبيعة باستدامة المنتجات، "فمحاكاة الطبيعة 'Biomimicry' يعتبر فرعًا من المعرفة يسعى لتحقيق الاستدامة ورفع كفاءة المنتج وخفض كمية المواد الخام والتكاليف" (Meshref, 2019) ، فبدلاً من استخدام الطاقة والموارد بشكل غير مستدام فيمكن للمصممين من خلال المحاكاة الحيوية "أن يطوروا العديد من التقنيات الصديقة للبيئة والتي لا تسبب أي ضرر لها، فهذه الحلول البيولوجية قد تم اختبارها منذ مليارات السنين وتقدم استراتيجيات ناجحة للازدهار والاستدامة على الأرض" (Kennedy, 2015).

فتعطي دراسة الطبيعة بنظامها الإنشائي والفني حلولاً إبداعية جديدة من شأنها أن تميز المنتج ومن ثم تعزز من قدرته التنافسية. "فتصور وتطوير وإنتاج واستخدام مواد جديدة له أثره الفعال في تعزيز القدرة التنافسية وتحقيق النجاح للصناعات الإبداعية المرتبطة بالتصنيع (مثل الطب الحيوي والهندسة المعمارية والسيارات والفنون والحرف اليدوية والديكور والأزياء والأثاث والإضاءة ومواد ومنتجات التصميم الداخلي والمجوهرات ودعم الوسائط )" (Raffaella, 2016).

ويمكننا أن نصل من خلال محاكاة الطبيعة إلى التصميم المستدام بتطبيق مرحلتين مهمتين:

- المرحلة الأولى "الشكل" "حيث تتم محاكاة الشكل تماماً كما هو في الطبيعة وهذا من شأنه أن يقودنا إلى علاج لبعض المشكلات التصميمية الإنشائية التي قد تواجه المصمم .
- المرحلة الثانية "معالجة الشكل" حيث يتم التركيز على محاكاة العمليات البيولوجية في الطبيعة والتي تكون بطبيعتها أقل استهلاكاً للطاقة" (Kennedy، 2015).

**ثالثا: طرق محاكاة الطبيعة:**

تندرج محاكاة الطبيعة بهدف تقليدها ضمن ثلاث طرق (AttaAllah, 2013):

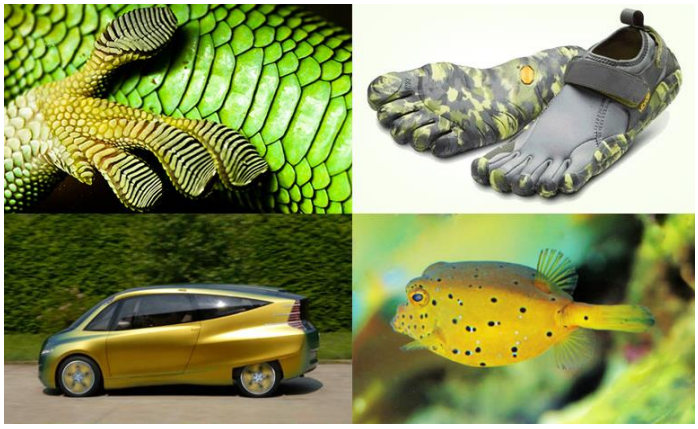
1– تقليد الشكل الذي يؤدي الوظيفة المطلوبة: ومثال على ذلك تقليد منقار العصفور لصنع مقدّمة قطار (شكل 2).

2– تقليد العمليّة الطبيعيّة وكيفيّة تشكّل ذلك التصميم (شكل 3).

3– تقليد الأنظمة البيئيّة الطبيعيّة، حيث أن المخلوقات الحية هي جزء من التكوين الكوني والمنتج جزء من الاقتصاد يؤثر بالمجتمع ويتأثر به (شكل 4).

وبهذه الطرق، يسعى المصممون لخلق الظروف الملائمة والمجدِّدة للحياة، بحيث تصبح الطبيعة لا مجرّد مثال، بل مقياس وملهم ومعلم لكل تفاصيل وحلول التصميم.

شكل (2): تقليد منقار العصفور لصنع مقدّمة قطار



شكل (3): تقليد العمليّة الطبيعيّة

شكل (4): تقليد الأنظمة البيئيّة الطبيعيّة

وتجدر الإشارة إلى أن معظم الاختراعات هي في أصلها تقليداً للطبيعة، فعلى سبيل المثال بدأت صناعة الملابس باتخاذ جلود الحيوانات وفروها نموذجاً لها حتى تطورت لتصل إلى صورتها الحالية، وكذلك الحال في صناعة الحلي والمجوهرات. واليوم يعود العلماء للاستلهام من الطبيعة في ابتكاراتهم، فما تقدمه الطبيعة من طرق وحلول يمكن استثماره لتحسين المخترعات الحالية. فهذا ترسيخٌ لثقافة التناغم مع بيئتنا، ومن أشهر التطبيقات المتعلقة بعلم محاكاة الطبيعة هو شريط اللصق (المعروف بفيلكرو Velcro) والذي يستخدم على سبيل المثال في صناعة الأحذية. استغرقت فكرة هذا الاختراع البسيط من العالم السويسري (جورج دي ميسترال George de Mestral) ثماني سنوات حتى تمكن من تطبيقها. فقد لاحظ التصاق بذور النباتات الشائكة بفرو الكلاب أو بألياف بعض الملابس بمجرد ملامسته لها، واستطاع بعد عدد من التجارب أن يحول هذه الظاهرة إلى تطبيق عملي نستخدمه في حياتنا اليومية، حيث سهلت هذه الشرائط ذاتية اللصق الكثير من الأعمال (شكل 5)، (Swearingen, 2016) .

شكل (5): تطوير شريط لاصق (خشن/ناعم) من ملاحظة التصاق بذور النباتات الشائكة بفرو الكلاب أو

بألياف بعض الملابس

**النظام الهندسي في الأشكال الطبيعية:**

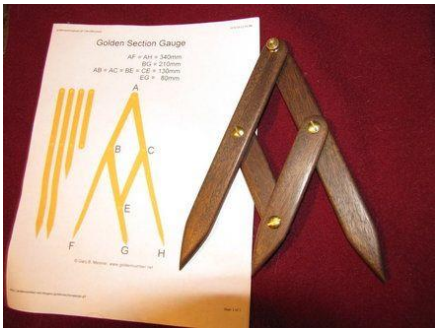
يتحكم بالنظم الهندسية والرياضية للأشكال الطبيعية سواء كانت عضوية أو غير عضوية العديد من العوامل التركيبية كالتنوع والاتزان المتناسب والانتظام، وتعد كلها من أساسيات التصميم التي نبني عليها أشكال تصوراتنا في مجالات التصميم المختلفة.

والإنسان الذي يهتم بهندسة الطبيعة هو نفس الإنسان الذي ابتدع الفن الهندسي المعماري قبل عدة قرون. وعلى الرغم من التطور العلمي والفلسفي، إلا أن القانون الرياضي مازال الأساس في جميع الأشكال المتنوعة للمادة سواء كانت عضوية أو غير عضوية. وقد أشار " (هربرت ريد) إلى أن الأشكال في الطبيعة تخضع لثلاثة أنواع من القوى تحكمت في أشكالها و تفاعلت بناء على قوانين رياضية، مثل الشكل المنتظم المحدد بخطوط مستقيمة كخلايا النحل، والشكل المنتظم المحدد بخطوط منحنية كالأشكال الحلزونية، والشكل الملفوف غير المنتظم كما في العظم المكون للهيكل العظمي للإنسان" (Salamah, 2009)

.

وتتمثل هندسة الطبيعة في تحقيق النسبة الذهبية (Golden Ratio)، والتي تسمى أيضاً "المقطع الذهبي" أو "الباي الذهبي" وغيرها من المصطلحات المختلفة. ويعتبر مقياس أساسي متجسد في معظم مظاهر الطبيعة تقريباً يساوي تقريباً 1.618، وتبدو هذه النسبة كرقم بسيط في شكله وللوهلة الأولى يعتبر رقماً عادياً جداً، ولكن في حقيقة الأمر يعتبر من أكثر الأرقام إثارة للجدل على مر التاريخ فهي نسبة تُكسب كل عمل نقوم به في شتى مجالات الحياة جمالاً وإتقاناً وتجعل منه عملاً إبداعياً (Hofstetter, 2006) .

وهي تمثل إيقاع الحياة، أو الإيقاع البصري الذي خلقه الله سبحانه وتعالى في الكون، فعندما نصمم بعيداً عن هذا الإيقاع يصبح شكل التصميم مثل النغمة النشاز التي مهما بلغت من جمال وإبداع إلا أنها مزعجة، وعندما نصمم مع هذا الإيقاع يأتي الانسجام البصري والراحة البصرية وذلك الشعور يثبت حقيقة وجود هذه النسبة الذهبية الساحرة في كل مكان من حولنا بسرعة وسهولة. وتم تطوير أداة قياس خاصة لهذا الغرض، وتسمى "مقياس النسبة الذهبية (GOLDEN MEAN GAUGE) " وتم استخدام هذه الأداة المميزة المبينة في شكل (6) في بعض القياسات السريعة لمجموعة متنوعة من المخلوقات للتحقق من خضوعها للنسبة الذهبية؛ وهذه الأداة دقيقة جداً في قياس النسبة الذهبية في كافة الأشياء، حيث مهما اختلفت زاوية انفراجها، تبقى محافظة على النسبة الذهبية الفاصلة بين رؤوسها.

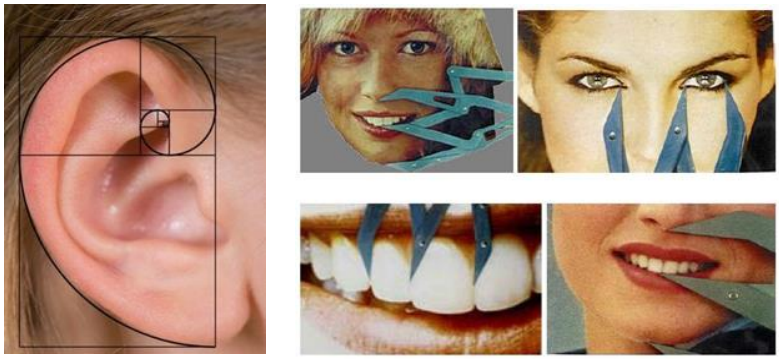



شكل (6): أداة " GOLDEN MEAN GAUGE" لقياس النسبة الذهبية

وفيما يلي عرض مختصر لنماذج من الطبيعة توضح تحقق النسبة الذهبية في المخلوقات، وكيف يتحقق من خلالها الإحساس بالجمال والتناسق والانسجام في مظهر وشكل هذه المخلوقات.

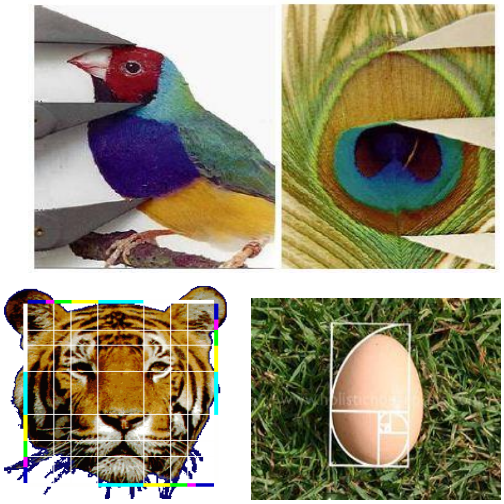
**أ-النسبة الذهبية في الإنسان:** كل مظهر من بنية الإنسان الفيسيولوجية يخضع لهذا القانون. حتى عصيات العين ومخاريطها تتوافق مع مبدأ النسبة الذهبية وكذلك قوقعة الأذن (نسبة أطوال الدهاليز الأذنية). وضربات القلب تخفق بهذه النغمة الذهبية، كل هذا يتوافق مع مبدأ النسبة الذهبية. وحتى نشاطات البنية العصبية في حالات عقلية معينة تخضع للقانون ذاته (Abu-Taieh, 2018) .

يوضح الشكل رقم (7) تطابق النسبة الذهبية على وجه الإنسان، وأي خلل في تحقق هذه النسبة يُعطي إحساس فطري لأي شخص أن الشكل لا يتحقق فيه الجمال.



شكل (7): تحقق النسبة الذهبية في تفاصيل وجه الانسان.

**ب-النسبة الذهبية في الحيوان:** تتحقق النسبة الذهبية في جميع أشكال الحيوانات والحشرات والاسماك، ويوضح شكل (8) النسبة الذهبية في توزيع الالوان بما يحقق التناغم البصري وفي أشكال الطيور والحيوانات.

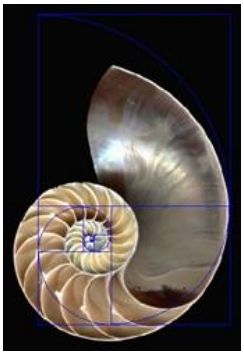


شكل (8): تحقق النسبة الذهبية في الألوان وفي البناء التركيبي للطيور والحيوانات.

ويوضح شكل (9) تحقق النسبة الذهبية في أجسام الحشرات بصورة غاية في التناسق والانسجام.

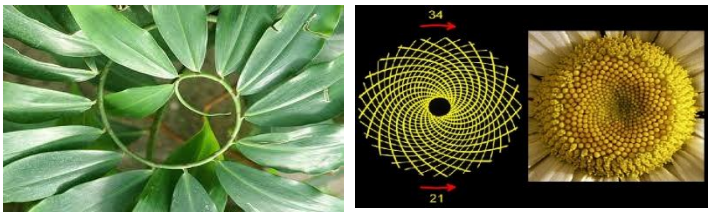
شكل (9): تحقق النسبة الذهبية في الحشرات.

ومن المذهل أن عدد الإناث في النحل في أي خلية يفوق عدد الذكور بنسبة ثابتة وهي النسبة الذهبية 1,618 ,ونجد هذه النسبة المتناسقة أيضا في الحلزون وفي كثير من الحيوانات كالدولفين والفراشات (Matthew S. Lehnert, 2015).



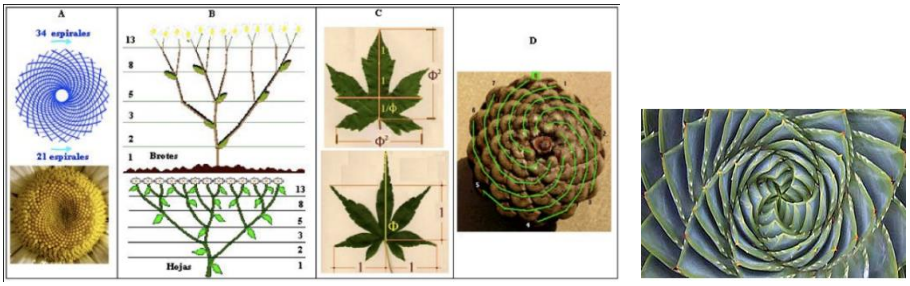
شكل (10): تحقق النسبة الذهبية في الأصداف البحرية.

**ج-النسبة الذهبية في النبات:** تتحقق النسبة الذهبية في النبات بشكل واضح جداً فقد عثر العلماء على هذه النسبة في بذور دوار الشمس شكل (11) حيث تنمو هذه البذور بشكل لولبي وبنفس هذه النسبة الذهبية.




شكل (11): يوضح نمو نبات دوار الشمس.

كما أن المخروطات الصنوبرية تشكِّل حلزوني يلتفان يساراً ويميناً وفق متتالية فيبوناتشي، وأيضاً في الأناناس خمس حلزونيات مباشرة وثمانية معاكسة، وتوجد مماثِلات لهذه الحلزونات في أنواع كثيرة من النباتات، مثل الصنوبريات وأوراق الأشجار وغيرها ويوضح شكل (12) مجموعة من النباتات تنمو وتتحرك وفق النسبة الذهبية (Keshwala, 2020) .




شكل (12): نمو مجموعة من النباتات وفق النسبة الذهبية

**د-النسبة الذهبية في الكون:** تخضع كثير من الظواهر في الكون لقانون النسبة الذهبية كما في شكل (13).

شكل (13): النسبة الذهبية في العديد من مظاهر الكون.

**المبحث الثاني: الابتكار**

تناول هذا المبحث موضوع الابتكار وذلك من خلال استعراض عدة تعريفات للابتكار، علاوةً على تحديد أهم خصائص الابتكار في المنتج مثل أصالته وميزاته التنافسية.

**تعريف الابتكار:**

تعددت آراء الباحثين ووجهات نظرهم حول تعريف الابتكار فمنهم من عرف الابتكار بناءً على السمات المحددة للشخصية سواءً كانت صفات عقلية أم وجدانية ومنهم من عرف الابتكار على أساس ما ينتجه العقل البشري من نظريات أو اختراعات تحمل صفة المرونة والأصالة، ومن تعريفات الابتكار ما يلي:

- عرفه جيمس إم. هيجنز بأنه "إبداع يتحول إلى منتج حقيقي ملموس يكتسح الأسواق. والمبتكر هو الذي يمتلك أفكاراً جديدة وإبداعية يغامر في تنفيذها طبقا لمخطط زمني دقيق" (Higgins, 1996) .
- وعرفه سيمبسون بأنه "اتباع نهج جديد في التفكير، وإشراك الخيال والاختراع والاكتشاف وحب الاستطلاع عند مناقشة موضوع الابتكار وأخذها بعين الاعتبار" (Aldreani، 1982).
- كما عرف محمد عبدالغني هلال الابتكار بأنه "الشيء المجهول وراء السكون, والذي يرتبط بالعزلة والصفاء الذهني والتفكير العميق الذي ينتج إبداعاً" (Hilal, 1997).
- أما جيلفورد فقد ذكر أن الابتكار يشتمل على مجموعة من السمات العقلية كالمرونة، والطلاقة. (Vehar, 2013) .
- يتمثل الابتكار عند دالتمان وهولبك في ثلاث نقاط أولاها الإبداع، وهي عملية قريبة من الاختراع، كما إن الابتكار عملية إبداعية ينتج عنها فكرة جديدة لحل مشكلة معينة، والنقطة الثانية تشير إلى أن ثقافة الفرد تكون جزءًا هاماً من العملية الابتكارية والابداعية، وأخيراً التجديد هو معنى مرادف للابتكار بأي وسيلة كان (King, 1992).
- وأخيراً عرف تورانس الابتكار بأنه عملية معرفة الثغرات في المعلومات وبالتالي البحث عن الدلالات لتبدأ عملية وضع الفروض والتي يمكن من خلالها علاج هذه الثغرات، ومن ثم الربط بين الفروض والنتائج الظاهرة بعد الاختبار ليتم تطبيقها وإجراء التعديلات المناسبة والمقارنة بين النتائج وبذلك يخلق الاختراع، كما يذكر تورانس أنه "عندما يخترع الأفراد فإنهم يزدادون قوة ويستمرون في العيش" (Aldreani, 1982).

**خصائص الابتكار في المنتج:**

يعد الابتكار اليوم وفي سوق عمل سريع التغير من أهم العناصر الجوهرية من أجل البقاء، فالتطوير والتحسين المستمر للمنتجات والخدمات يعد هدف أساسي في عملية الابتكار، ونستطيع أن نستنتج مجموعة من الخصائص التي تميز المنتج المبتكر:

1. الاصالة وهو الخروج بالمنتج الجديد متفرد سواءً بالشكل أو بالوظيفة.
2. أن يكون للمنتج القدرة على تحريك السوق بإضافة ميزة أو ميزات تنافسية جديدة تنسب للمبتكر وتميزه لإدخاله منتج جديد إلى السوق.
3. عندما يعتمد الابتكار على توقّع احتياجات السوق الجديدة فهو يدل على قدرة المبتكر على اكتشاف الفرص ومقدرته على قياس مدى قدرة منتجه على تغطية متطلبات السوق من خلال ازدياد الطلب عليه.

وذكر علاء الدين كاظم الإمام (Alemam, 2020) أن تحقيق مبدأ الابتكار في تصميم المنتجات يكتسب أهمية كبيرة في تحقيق ما يلي:

- خفض النفقات سواءً بتصنيع منتجات أصغر أو بمواد أقل وبالتالي تكلفة عمل أقل.
- زيادة الإنتاجية حيث إن الانتاجية هي نسبة المخرجات إلى المدخلات، وللابتكار تأثير كبير في زيادة المخرجات من خلال ابتكار عملية أو تقنية جديدة مثل إنتاج وحدات أكثر في الزمن، أو بتأثيرها على المدخلات بخفض التلف أو استخدام طاقة أقل في وحدة المنتج.
- يعمل الابتكار على تحسين الأداء في الوظائف والخدمات بشكل كبير، فعلى سبيل المثال يساعد التسويق الإلكتروني على تحسين الأداء في إدارة علاقات المستهلكين وبناء قواعد بيانات لهم لتقديم خدمة أفضل.

والخلاصة أن الابتكار له دور محوري في إيجاد المنتجات الجديدة وتطويرها فأغلب المؤسسات الحديثة لديها برامج للتحسين المستمر للمنتجات وبالتالي إيجاد أسواق جديدة.

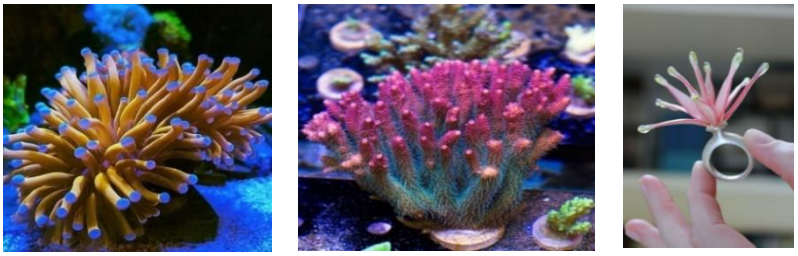
**المبحث الثالث:**

نستعرض في هذا المبحث نماذج لمنتجات معدنية محاكية للطبيعة، فتقديم تصميم من الباحثة لوحدة إضاءة معدنية مستلهم من محاكاة الطبيعة.

**أولاً: عرض تصميمات لمنتجات معدنية محاكية للطبيعة**

كما ذُكِر سابقاً، فقد اعتمد البشر في كثير من تصاميم منتجاتهم على محاكاة الطبيعة المحيطة بهم لأنها تزخر بأشكال متناسقة وفريدة تتناغم مع بيئتها وبها صفات الجمال والاستدامة. وفيما يلي يتم استعراض تصاميم منتجات معدنية مستمدة من محاكاة الطبيعة (الأشكال 14-21).

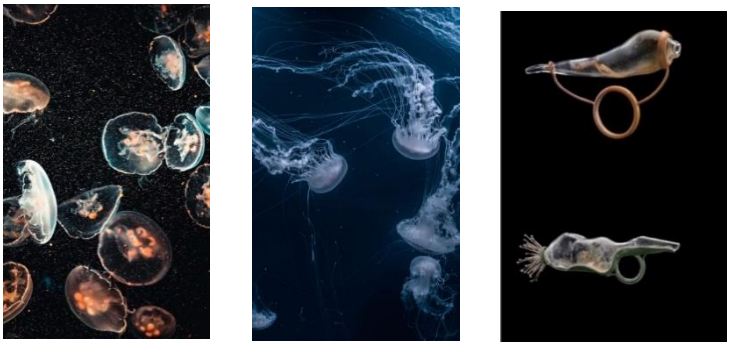
شكل (14): سياج معدني يحاكي في تصميمه النسب الذهبية للعناصر الطبيعية



شكل (15): توزيع الكتلة بأطوالها المختلفة في الفراغ بطريقه متزنة مريحة للعين ومستوحاة من الحلول الهندسية لبناء الكتلة في الشعب المرجانية.

شكل (16): الاستفادة من الحلول الطبيعية لطريقة تقسيم الكتلة لإيجاد أكبر قدر ممكن من المساحات بدون الإخلال بالنسبة الموزونة للكتلة أو بتقنيات التشكيل.

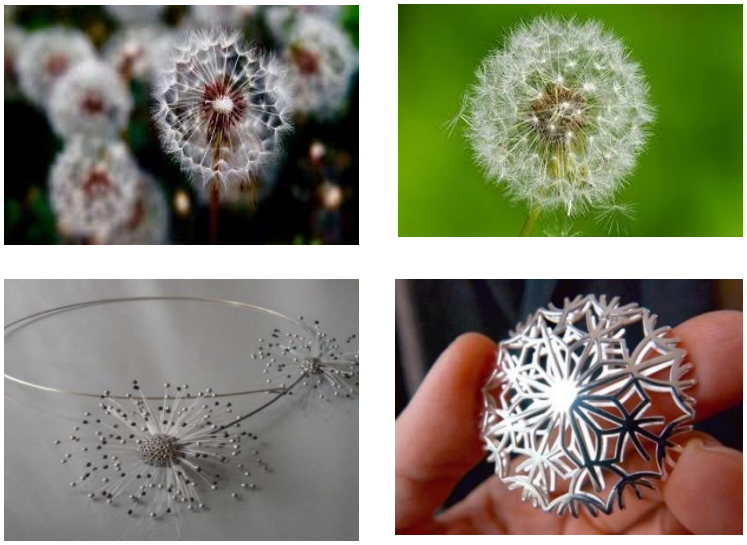
شكل (17): محاكاة مخلب الطائر كأداة لقبض القطع بتمكن.



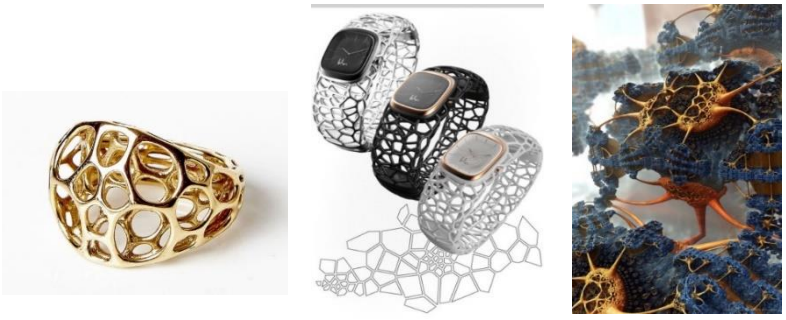
شكل (18): دمج خامتي الزجاج والمعدن بانسيابية تامة مستوحاة من الكائنات البحرية التي تجمع بين الكتل الشفافة والمعتمة في تناغم تام.

شكل (19): دلاية معدنية مستوحاة من صدفة بحرية محققة للنسبة الذهبية في تقسيم المساحات وتوزيع التجاويف المفرغة في تكرار للخطوط الحلزونية المنتظمة.

وفي شكل (20) تم تطبيق علم محاكاة الطبيعة في إنتاج حلي معدنية مشابهة لنبات (Dandelion Seeds) والاستفادة من التصميم البنائي له في إحداث الفراغات الهندسية بشكل متزن، لإضفاء قيمة جمالية بتطبيق قاعدة الحذف والإضافة والتقليل من كتلة المعدن والذي من شأنه أن يخفض قيمة تكلفة المواد وتكاليف التصنيع.



شكل (20): حلي معدنية محاكيه لنبات (Dandelion Seeds)



شكل (21): صورة مجهرية للتجاويف الفراغية داخل الشعب المرجانية وتطبيق التوزيع الهندسي للكتلة والفراغ على الحلي المعدنية.

**ثانياً: محاكاة الطبيعة لتصميم وحدة إضاءة معدنية**

أُستُوحي تصميم وحدة الإضاءة "Design concept" من البناء الهيكلي لشرنقة الفراشة "cocoon" حيث تعتبر جزءًا من دورة حياتها، وتتشكل الشرنقة من الخيوط الحريرية التي تنتجها دودة القز على شكل

بيضاوي غير متساوي الأطراف مثبت بشكل عامودي على النباتات الحية الخضراء (شكل 22-23).

شكل (22): دورة حياة الفراشة وتمثل الشرنقة المرحلة الثانية منها.

شكل (23): الشكل البيضاوي غير المنتظم للشرنقة وتظهر الخيوط الحريرية المتشابكة المكونة لها.

ويساعد التصميم البيضاوي غير المنتظم للشرنقة على إيجاد الكثير من الحلول التصميمية بطريقة مبتكرة، فالشكل البيضاوي المفرغ يرمز للداخل والخارج في آنٍ واحدٍ أو بمعنى فلسفي آخر التحول من الخارج للداخل والعكس بطريقة ديناميكية سلسة فاستخدم في العديد من المنتجات المختلفة من مبانٍ وقطع أثاث وحلي وغيرها.

شكل (24): استخدام الشكل البيضاوي المستمد من الشرنقة في تصميم الأثاث الخارجي البسيط والداخلي الغني بالألوان والتفاصيل والخصوصية.

شكل (25): استخدام تصميم الشكل البنائي للشرنقة كحلول تصميمية للقطع الخارجية للتغلب على العوامل الجوية من أمطار ورياح والتكيف مع الإضاءة اليومية.

شكل (26): تصميم لمبنى مستوحى من شكل الشرنقة البيضاوي في الجزء الخارجي مع دخول الواجهة الأمامية بالإضافة إلى إيحاءات تداخل الخيوط الحريرية المكونة لها لتشكيل الفراغات الهندسية المدروسة وتوظيفها بشكل سليم للتكيف مع الرياح التي تصطدم بأعلى المبنى.

شكل (27): تصاميم لحلي معدنية مستوحاة من البناء الخارجي للشرنقة وتأثير خيوط الحرير في الملمس والفراغات.

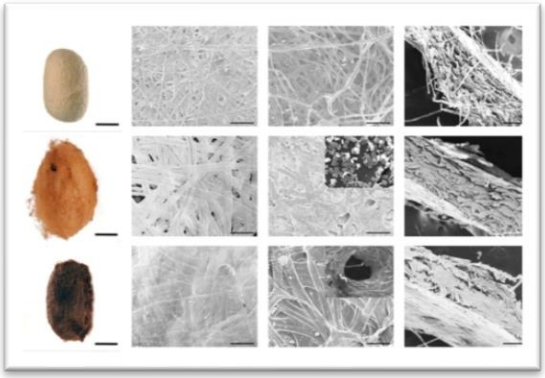
1. **اعتبارات تصميم وحدة الإضاءة:**

- إعطاء أكثر من اتجاه للضوء في الكتلة الواحدة بحيث يمكن أن يكون ضوء جانبياً أو للأعلى أو للأسفل أو مائلاً.
- التقليل من القطع المكونة لوحدة الإضاءة إلى أقصى قدر ممكن للتقليل من الاجزاء المصنعة وبالتالي التوفير في استهلاك الطاقة المهدرة للتصنيع.

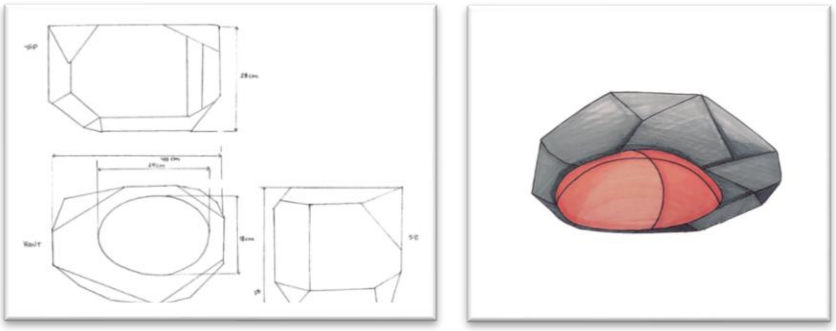
2. **البناء الخارجي لوحدة الإضاءة:**

اعتمد البناء الخارجي لوحدة الإضاءة على الشكل البيضاوي غير المنتظم والمستوحى من الشكل الخارجي للشرنقة، وتم تقسيم السطح الخارجي لمساحات متفاوتة القياسات والتي نشأت من تقاطع الخطوط التي تحاكي تشابك الخيوط الحريرية على سطحها شكل (28).

وروعي عند تقسيم الأسطح الخارجية إمكانية استخدام كل سطح منها كقاعدة لوحدة الإضاءة بحيث يختلف اتجاه الضوء باختلاف جهة مرتكز القاعدة شكل (29).



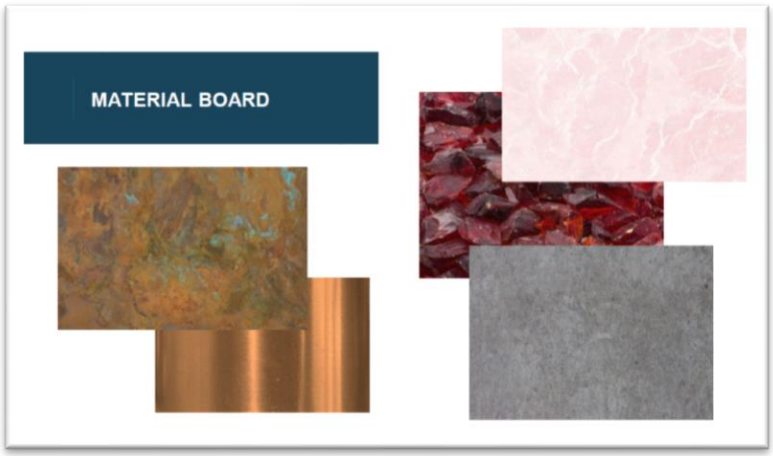
شكل (28): صورة مجهرية لتقاطعات الخيوط الحريرية المكونة للشرنقة



شكل (29): رسم توضيحي للشكل الخارجي لوحدة الإضاءة.

**3. الخامات المقترحة للتصنيع:**

اعتمدت فلسفة اختيار الخامات على الإيحاء الأولي لمفهوم الشرنقة بالنسبة للباحثة والذي يتمحور حول مفهوم التباين (Contrast) حيث الخارج المصمت يحوي الداخل الحي، وقياساً عليها، الخشن والناعم والفاتح والغامق والبراق والمعتم كما هو مبين في شكل (30).




شكل (30): مجموعة من الخامات المقترحة للتنفيذ (رخام – كونكريت - نحاس أحمر – حجر) وتكون في مجملها مبدأ التضاد بالملمس واللون وانعكاس الضوء بين الداخل والخارج.

**4. النموذج الأولي لوحدة الإضاءة:**

يبين شكل (31) الشكل النهائي لوحدة الإضاءة المستلهمة من شرنقة دودة القز، ويتضح تباين الأسطح الخارجية مع إمكانية استخدام كل سطح منها كقاعدة لوحدة الإضاءة بحيث يختلف اتجاه الضوء باختلاف القاعدة (شكل 32).

شكل (31): النموذج الأولي لوحدة الإضاءة

شكل (32): إمكانية تثبيت وحدة الإضاءة على عدة اتجاهات لتغير اتجاه الضوء

**3- النتائج والتوصيات:**

توصل البحث لعدد من النتائج المرتبطة بفرض الدراسة: هل يمكن الاستفادة من محاكاة الطبيعة (Biomimicry) ونماذجها من خلال محاكاة الأشكال والنظم الهيكلية المناسبة في المساعدة على ابتكار حلول تصميمية مستدامة في تصميم المنتجات؟ وكانت النتائج كالتالي:

- يقدم علم محاكاة الطبيعة العديد من الحلول التصميمة المبتكرة والمستدامة وذلك خلال القيم الجمالية التي تقدمها الطبيعة والتي يمكن الاستفادة منها وتطبيقها على المنتجات المعدنية والفنية عامة.
- يسهم تبني استراتيجية الابتكار في تصميم المنتجات في تحقيق عدد من الحاجات الإنسانية، والتي تعد من الضرورات كتغطيته للجوانب الاقتصادية من حيث خفض نفقات التصنيع وزيادة الإنتاجية وتطوير المنتجات، بالإضافة إلى تغطية الجوانب الوظيفية والتنوع الجمالي والشكلي، علاوةً على تحقيق الاستدامة للمنتجات.
- تطابق المبادئ البيولوجية مع المبادئ التصميمة في الحلول الابتكارية للمنتجات ذات الصلة.

**التوصيات:**

- الاستفادة من علم محاكاة الطبيعة بتطبيقه في المقررات الفنية وتصميم المنتجات لإثراء الإبداع والابتكار وتحسين استدامة تلك المنتجات.
- إشراك التخصصات العلمية في البيولوجيا والهندسة التطبيقية والكيمياء مع التخصصات الفنية لتحقيق التكامل الإيجابي في تطبيق مفهوم المحاكاة من الناحية التصميمية والتصنيعية والوظيفية والبيئية.

**References**

Abu-Taieh, E. &.-B. (2018, 8 29). *A Human Body Mathematical Model Biometric Using Golden Ratio: A New Algorithm.* Retrieved from IntechOpen: https://www.intechopen.com/chapters/60714

Aldreani, H. A. (1982). Alebtekar Ta'reefuh wa Tanmeyatoh. *Hawliat Kuliat Attarbiah, Jame'at Qatar*, 162-163.

Alemam, A. a. (2020). Alfeker Alebtekari watamtholath fe altasmem aldakeli. *Majallat Alakademi, 95*, 195-208.

AttaAllah, M. (2013, 3 28). Retrieved from Eureka Science Magazine: https://eurekamagazine.wordpress.com/2013/03/28

Benyus, J. M. (2002). *Biomimicry: innovation inspired by nature.* New York: Perennial.

Bernett, A. (2017, Feberuary 14). *Biomimicry versus Biophilia: What's the Difference?* Retrieved from Terrapin Bright Green Blog: https://www.terrapinbrightgreen.com/blog/2017/02/biomimicry-versus-biophilia/

Higgins, J. M. (1996). *Innovations Management.* Berlin: Springer-Verlag.

Hilal, M. A.-G. (1997). *Creative Thinking Skills.* Cairo: Performance Development and Develoment Center.

Hofstetter, K. (2006). A 4-Step Construction of the Golden Ratio. *FORUM GEOMETRICORUM, 6*, 179-180. Retrieved from https://forumgeom.fau.edu/FG2006volume6/FG200618index.html

Kennedy, E. D.-L.-K. (2015). Biomimicry: A Path to Sustainable Innovation. *Design Issues, 31*.

Keshwala, U. &. (2020). Nature inspired 21 branches sneezewort/Achillea ptarmica plant growth pattern–shaped antenna for Ku-band applications. *International Journal of RF & Microwave Computer Aided Engineering, 30*(8), 1-11.

King, N. (1992). Modelling the innovation process: An empirical comparison of approaches. *Journal of Occupational and Organizational Psychology, 65*(2), 89-100.

Lurie-Luke, E. (2014). Product and technology innovation: What can biomimicry inspire? *Biotechnology Advances, 32*(4), 1494-1505.

Matthew S. Lehnert, E. B. (2015). The Golden Ratio Reveals Geometric Differences in Proboscis Coiling Among Butterflies of Different Feeding Habits. *American Entomologist, 61*(1), 18-26.

Meshref, D. (2019). Biomimicry as a Means of Innovation and Sustainability in the Field of Product Design. *Journal of Architecture, Art & Humanistic Science, 4*(18), 138-153.

Raffaella, A. (2016). Biomimetic and Evolutionary Design Driven Innovation in Sustainable Products Development. *American Journal of Engineering and Applied Sciences*.

Salamah, M. (2009). Altasmem wa Altabeah. *Majalat Alfnon Altashkelyah*.

Salman, H. S. (2019). ALedweah wa ertebatataha Aljamaleah fe Altasmeem Aldaheli. *Majalat Alakademi*(94).

Swearingen, J. (2016, 11). *The vindicated.* Retrieved from New York Magazine: https://nymag.com/vindicated/2016/11/an-idea-that-stuck-how-george-de-mestral-invented-velcro.html

Vehar, J. (2013). Creativity and Innovation: Wha Is the Difference? In *Encyclopedia of Creativity, Invention, Innovation and Entrepreneurship.* New York: Springer.

Wijdan, A. (2018). Tawdef Kasaes Alshakel Altabeai fe Altatbegat Almemareah Almoaserah. *Majalat Alhandasah wa Altanmiah Almostadamah, 22*(4).

**DOI:** https://doi.org/10.35560/jcofarts101/203-226

# Utilization of Design Principles of Nature in Innovating Contemporary Metal Products

**Alia Abdulaziz Alfadda**[1]

**Al-Academy Journal ……..…… Issue 101 - year 2021**
**Date of receipt: 8/8/2021…....Date of acceptance: 19/8/2021….....Date of publication: 15/9/2021**

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

**Abstract:**

The paper studies the science of "Biomimicry" or imitation of nature, and how to utilize it to create contemporary designs. It starts by defining biomimicry and innovation. Then, the style of imitating nature is highlighted, which is considered one of the most important methods of innovation. It includes simulating animals and plants (in their environmental conditions) to use the natural and dynamic design solutions to produce innovative designs, that enhance the concept of sustainability. Various forms of natural species are presented, to show their benefit in contemporary metal product designs. Finally, a model of a metal lighting unit is developed, where innovative ideas inspired by silkworm cocoon are used in its design .The study concluded that Biomimicry offers many innovative and sustainable design solutions, through the aesthetic values presented by nature. Theses design solutions can be applied to metal and artistic products in general which are efficient and sustainable.

**Keywords: Biomimicry, Design, Metal Products, Innovation.**

[1] **Assistant Professor, Product Design Department, Faculty of Art & Design Princess Nourah bint Abdulrahman University, Riyadh, Saudi Arabia, aalfadda@pnu.edu.sa .**

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts101/227-242

# تطبيق أنموذج حقل المادة في حل مشاكل تصاميم المنتجات الصناعية

محمد علي حسين القيسي [1]

مجلة الأكاديمي-العدد 101-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2021/7/30 , تاريخ قبول النشر 2021/8/29 , تاريخ النشر 2021/9/15

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

**ملخص البحث**

تساهم طرق وآليات حل المشكلات في تسهيل حياة الإنسان من خلال توفير أدوات لحل المشاكل اليومية البسيطة والمعقدة، شكلت تلك الآليات ادوات اساسية للمصممين المحترفين وطلاب التصميم في حل المشاكل التصميمية.

تناول هذا البحث واحده من تلك الآليات وهو نموذج (حقل المادة) اذ يذكر ان هذه الآلية تتصف بصعوبة تطبيقها والتي شكلت مشكلة البحث الرئيسة فقد ساهم البحث في إعطاء شرح بسيط ومتسلسل لتطبيق هذه الآلية اضافة الى تطبيقها لحل مشكلة قائمة و هي الصعوبات التي تواجه مستخدمى المجارف في الحدائق المنزلية وهي (مشكلة البحث الفرعية), تم اجراء تطبيق تحليل لهذه المشكلة ثم الوصول الى حل لمعالجتها وقد استخدم الباحث برنامج (3dsmax) لتنفيذ التصميم المقترح.

وكان اهم نتائج البحث: .

1- إن منهجية البحث وطريقة تطبيق آلية حقل المادة لحل مشكلة من الممكن أن تطبق لحل المشاكل التصميمية المختلفة البسيطة منها والمعقدة من قبل المصممين المحترفين اضافة الى اهميته بالنسبة إلى طلاب التصميم بشكل خاص.
2- قدم البحث نموذج مقترح لحل مشكلة المجرفة باستخدام آلية حقل المادة.

**الكلمات الافتتاحية: حقل المادة، المجرفة، نظرية تريز**

[1] كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد . mohammed.ali@cofarts.uobaghdad.edu.iq

**مقدمة**

يُعّد حل المشكلات البسيطة والمعقدة التي تواجه الإنسان خلال مسيرته التطورية من الأمور المهمة في توفير الراحة والأمان.

إذ تُعّد طريقة التجربة والخطأ من الطرق التقليدية التي استخدمها الإنسان منذ نشأته لغرض انجاز تصاميم أدواته البسيطة والمعقدة بدءاً من استخدام عظام الحيوان كأدوات قطع أو طرق وذلك من خلال تجربة أنواع العظام المختلفة لاختيار ايهما الافضل في عمل الأدة للوظيفة المطلوبة.

على الرغم من كون طريقة التجربة والخطأ في حل المشكلات هي من الطرق البسيطة والقديمة جداً والتي لا تتطلب قدرات معرفيه واسعة الا انها تُعّد من الطرق التي تستهلك جهد وزمن كثير وعلى الرغم من ذلك الا انها مستخدمة إلى حد الآن في حل الكثير من مشاكل الإنسان التقليدية إلا أنها تفشل في حل المشكلات متعددة المتغيرات او المشكلات التي لا تحوي معلومات كافية (alqaisi، 2020) (Hussein, Function of color in industrial products, 2010)

إن العجز الذي أظهرت هذه الآلية اضافة الى تنوع وتعقيد الاحتياجات الإنسانية وتطور المعرفة المتزايد قد أفرز الكثير الآليات من المدارس الفكرية و التي تعالج المشاكل بشكل علمي موجه مستخدماً فيها المنطق او الرياضيات أو تحليل حلول لمشكلات سابقة وغيرها من وسائل و آليات حل المشكلات نذكر منها العصف الذهني, (تريز), التسعة شبابيك, التحليل الوظيفي, المثالية والناتج النهائي المثالي وغيرها (Altshuller، 2006) (Alqaisi, 2011)

أما في ما يخص بحثنا هذا فسوف نتطرق إلى واحدة من الطرق الحديثة في حل المشكلات البسيطة والمعقدة والتي تعتمد في أساسها على تحليل المشكلة للمنتجات الصناعية بناءً على العلاقة بين الماده والطاقه, من خلال التعرف على آلية نموذج حقل المادة وتطبيقه في حل مشكلة قائمة وهي الصعوبة في استخدام المجرفة المستخدمة في الحدائق المنزلية, لذا فأن تطبيق نموذج حقل المادة في حل مشكلة قائمة لمنتج صناعي تشكل المحور الأساسي لمشكلة هذا البحث.

**أنموذج حقل المادة substance-field model (SU-Field)**

لقد أنشئت هذه الأداة من قبل العالم (التشلر)[1] في منتصف سبعينيات القرن الماضي مع أدوات أخرى مثلاً (76) حلاً قياسياً و (اريز ARAZ)[2], تستخدم هذه الأداة في حل المشكلات بغض النظر عما لو كانت هناك تناقضاً تقنياً أو فيزيائياً في المشكلة إذ توفر هذه الأداة تحليلاً وحلولاً مباشرة للأنظمة غير المكتملة أو

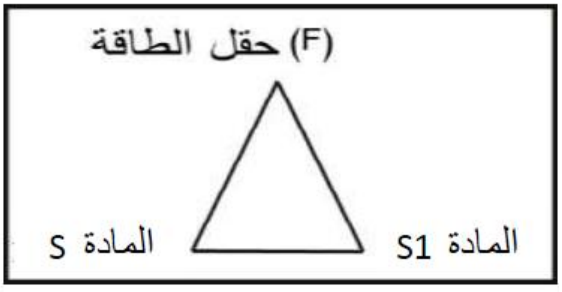
[1] - مهندس أوزبكي SSR ، ولد في طشقند اتحاد الجمهوريات الاشتراكية السوفياتية ، ( 1926-1998) هو الأكثر شهرة في إنشاء نظرية حل المشكلات الابتكاري ، والمعروفة باسم المختصر TRIZ. أسس المعهد الأذربيجاني العام للإبداع والابتكار ، وكان أول رئيس لجمعية TRIZ. كما كتب العديد من كتب الخيال العلمي تحت الاسم المستعار جنريك ألتوف (Altshuller، 2006) .

[2] تنسب هذه النظرية للعالم (جنريك التشلر Genrich Altshuller1926-1998) تتميز هذه النظرية عن غيرها بأنها تستخدم طرقاً غير تقليدية في حل المشكلات بطرق إبداعية, فضلاً عن تطور دافعية الفرد نحو التفكير بطريقة إبداعية، ومن هذا المنطلق فقد اعتمدت في أكثر من (50) من كبريات الشركات العالمية في كادرها منها شركة (بوينغ لصناعة الطائرات Boeing و تويوتا Kurosu, 2009) (TOYOTA )

غير الكفوءة أو في حالة وجود أضرار في النظام أو في حل مشكلات التقييس والسيطرة النوعية و مشكلات تطوير النظام (Rivin، Innovation on Demand، 2005), يسمى حقل المادة أيضاً بـ(Sub-Field) إذ تستخدم بشكل دقيق لأعطاء تحليل مفصل للمشكلة ضمن النظام التقني القائم, هذا الوصف والتحليل سيؤدي الى تعريف وتحليل المشكلة التي بعدها من الممكن أستخدام (76) حلاً قياسياً أو( اريز) للبحث عن حلول لتلك المشكلات (Salamatov, 2005) .

تستخدم هذه الأداة بشكل واسع من قبل مستخدمي وخبراء (تريز) التقليدية إلا إنها لا تكون من السهولة من قبل المستخدمين الأخرين إذ قلما تستخدم من قبل الأشخاص غير المتمرسين بشكل عالٍ بنظرية (تريز) وذلك لصعوبتها إذ تُعد هذه الأداة و(اريز) هما المسؤولان عن نظرة الآخرين إلى نظرية (تريز) كونها نظرية صعبة على الرغم من أن هاتين الأداتين هما من الأدوات المهمة جداً خصوصاً في حل المشكلات الصعبة فعند عدم إمكانية الوصول إلى الحلول بأستخدام الأدوات الأخرى في نظرية (تريز) فإن الحل الوحيد هو بأستخدام احدهما او كلاهما لحل تلك المشكلات الصعبة إذ انهما مصممتان لحل المشكلات المعقدة وغير القابلة للحل ضمن الأدوات والوسائل الأخرى(Abbas, 2012) (Gadd، 2011).

يتم تمثيل حقل المادة (Su-Field) على شكل مثلث أنظر الشكل (1) والذي هو عبارة عن رسم مبسط لوصف وتحليل العلاقة بين (المادة-حقل طاقة-المادة) فالمصطلح مادة يرمز لها (S) ويتضمن مفهوماً واسعاً في النظام التكنولوجي وتعقيداته البسيطة والكبيرة إذ من الممكن أن تكون المادة هي (مسمار, لوحة مفاتيح, سفينة, معدن .. ) أما المصطلح حقل الطاقة يرمز له (F) إذ يشير الى الطاقة اللازمة للتفاعل بين شكلين من المادة (Michael, 2010) (Hussein, The importance of social acceptance of inclusive design, 2015).




شكل( 1) ترجمة الباحث
(Michael، 2010)

أن مفهوم حقل الطاقة في نظرية (تريز) يختلف عنه في مفهوم الحقل في الفيزياء الحديثة فالأخيرة تحدد حقول الطاقة لأربعة حقول رئيسة وهي:

1. الجاذبية (والتي تكون موجودة بين شيئين أو أكثر).
2. المغناطيسية الكهربائية (وهي التأثيرات الكهربائية والمغناطيسية على المادة مثل ربط الذرات و الجزيئات بعضها مع بعض) .

3. حقل الطاقة الذري الضعيف.
4. حقل الطاقة الذري القوي (هذا الحقل مسؤول عن الترابط بين نواة الذرات بعضها مع بعض) (others, 2006) .

إن هذا التقسيم لحقول الطاقة في الفيزياء ليس دائماً كافٍ عند حل مشكلات تصميمية في العلوم الهندسية ومفهوم الطاقة في نظرية (تريز) مختلف تماماً عن المفهوم في الفيزياء الحديثة إذ أن مفهوم (تريز) تمكن الشخص من التميز والتوصيف بحقل الطاقة بسهولة من خلال معرفة التفاعلات المختلفة بين المواد, وبما أن مجال عمل نظرية (تريز) هو في الحقل الهندسي والذي يتفرع الى حقول ( الميكانيك, الحراري, الكهربائي, المغناطيسي...) هذه الحقول عادة لها مفاهيم للطاقة تتشكل بناءاً على المواد المتاحة في هذا الحقل أو ذاك وهذه المواد تشكل حقولاً للطاقة تتبع التقسيمات الهندسية السالفة الذكر وهي حقول الطاقة الفيزيائية والكيميائية (Rivin, Innovation on Demand, 2005, p. 45)(.....أنظر الشكل(2).

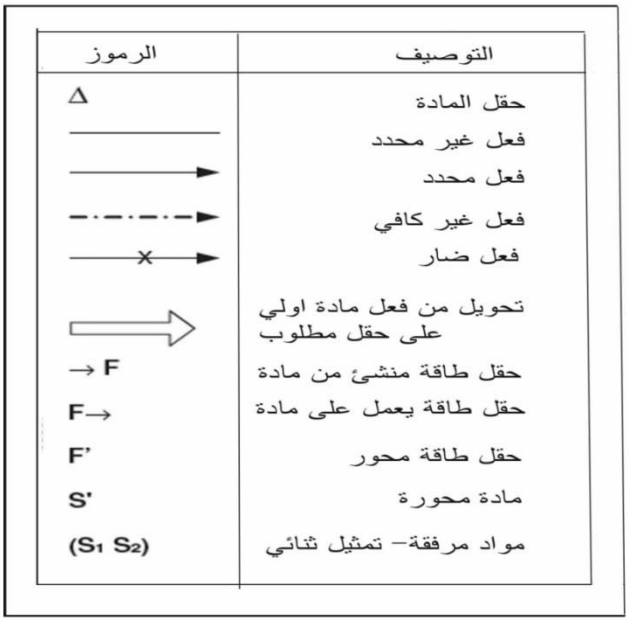
| Mechanical الميكانيكية | | Electrical الكهربائية | |
|---|---|---|---|
| _Friction force | قوة الاحتكاك | Monopole | أحادي القطب |
| Centrifugal force | قوة الطرد المركزي | Dipole | ثنائي القطب |
| Vibration | الأهتزاز | Line charge | الشحن الخطي |
| Ultrasonic | فوق الصوتية | Line dipole | ثنائي الخط |
| Stress | الأجهاد | Traveling | المسار |
| Pressure gradient | فروقات الضغط | Polarized | القطبية |
| **Magnetic المغناطيسي** | | **Chemical الكيميائي** | |
| Permanent | الدائم | Chemical–potential | الفروقات الكيميائية |
| Straight–wire fie | حقل السلك المستقيم | Gradient | الرئيسية |
| Solenoid field | حقل الملف اللولبي | Surface energy | الطاقة السطحية |
| Magnetic dipole | ثنائي القطب المغناطيسي | Glues | اللواصق |
| **Thermal الحراريه** | | Oils | الزيوت |
| Infrared radiation | الأشعة الحمراء | Solvents | المذيبات |
| Temperature gradient | فروقات الحرارة | | |
| Melting | الذوبان | | |
| Boiling | الغليان | | |

الشكل(2 ) ترجمة الباحث (Nirjar, 2011, p. 49)

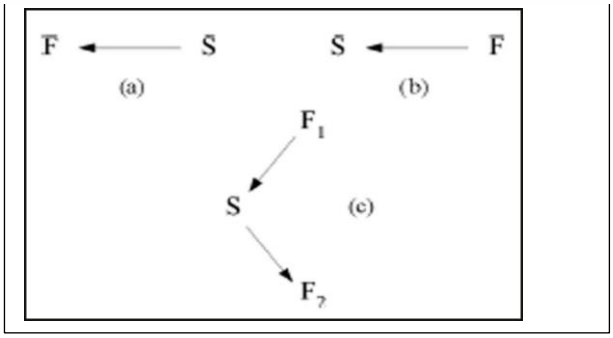
أما المادة (Substance) فيشار إليها في مثلث حقل المادة للرمز (S1) فيما تكون الأداة (S2) فيكون الرمز(F) هو الطاقة التي تعمل في هذا النظام وأن مثلث حقل المادة يحوي على المادة والأداة (S1,S2) وحقل

التفاعل بينهم وهو (F) فضلاً عن هذه الرموز هناك عدد من الرموز المختلفة المستخدمة في تمثيل مخطط حقل الطاقة والذي يشير كل رمز منها الى معنى معين يفسر العلاقة لحقل المادة أنظر الشكل (3) , أن حقل الطاقة يتشكل ويبنى على أساس العلاقات بين العناصر المكونة للمخطط هذه العلاقات تختلف من حقل طاقة إلى آخر إذ يوجد هناك ثلاثة أنواع رئيسة من حقول الطاقة وهي :

- مادة تولد حقل طاقة (أنظر شكل A4).
- حقل طاقة يؤثر على مادة (أنظر شكل B4).
- مادة تحول حقل الطاقة الى حقل طاقة أخر (أنظر شكل c4).(Sivaloganathan, 2000, p. 274).

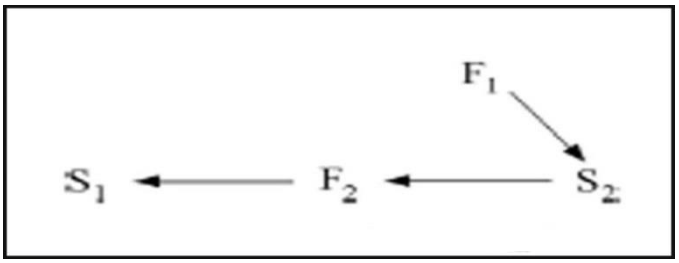



الشكل(3 ) ترجمة الباحث (Sivaloganathan، 2000)




عند رسم مخطط حقل المادة يجب أن تكون المادة (S1,S2) في حقل المادة تتفاعل مع الطاقة هذا التفاعل يجب أن يكون واضح أنظر الشكل (5) إذ إن هذا المخطط يقرأ كالآتي الحقل (F1) يؤثر على المادة (S2) هذه المادة بدورها تحول( حقل الطاقة F1 الى حقل الطاقة F2) والذي يؤثر على المادة (S1) إذ أن حقل

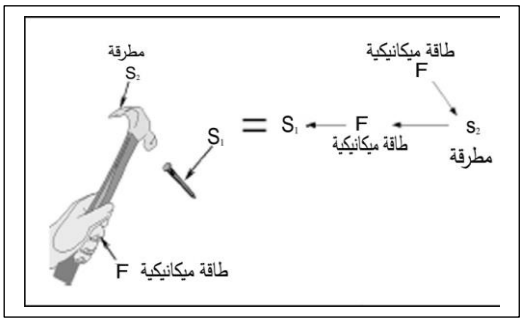
الطاقة (F2) ممكن أن يكون نفس نوع الطاقة للحقل (F1) أو أن يكون هناك تحويل للطاقة من قبل (S2) لتكوين حقل الطاقة (F2) والذي هو عبارة عن شكل آخر من أشكال الطاقة إذ يُعد تحويل الطاقة من شكل الى آخر خلال حقل المادة (Su-Field) هو الأكثر أهمية في حل المشكلات التقنية وكمثال على تحويل الطاقة هو تحويل الطاقة الحرارية الى طاقة ميكانيكية أو الطاقة الميكانيكية الى طاقة مغناطيسية (Marie, 2013).




شكل (5) ترجمة الباحث (Marie، 2013)

وفيما يلي مثالين لتمثيل حقل المادة:

1- لتمثيل حقل مادة (Su-Field) لنظام (مطرقة تُدِخل مسمار في الحائط) أنظر الشكل (6), فالرمز (F) يمثل الطاقة الميكانيكية التي تعمل على المطرقة (S2) والتي بدورها تحول تلك الطاقة الى المسمار(S1) (Gadd، 2011).



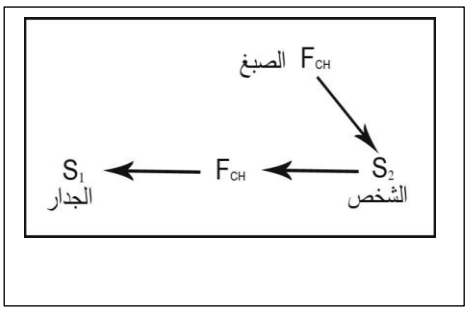

الشكل (6 ) ترجمة الباحث

2- مثال على تمثيل فعالية في نظام فمثلاً تكون الفعالية ( شخص يصبغ الحائط) فيكون التمثيل في مخطط حقل المادة أنظر الشكل(7 ).

S1 = الجدار (المادة).

S2 = الشخص (الأداة).

FcH= الصبغ (حقل كيمياوي) (Gadd, 2011, p. 34).




الشكل (7) ترجمة الباحث (Gadd، 2011)

مجلة الأكاديمي-العدد 101-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

**إجراءات البحث**

منهج البحث: اعتمد الباحث على المنهج التحليلي التجريبي لغرض الوصول الى النتائج

مقدمة

اختار الباحث مشكلة قائمة عند الكثير من المستخدمين في مجال الحدائق المنزلية إذ يعاني الأفراد من الصعوبة في نقل أو زراعة أو ازالة النباتات في الحديقة المنزلية باستخدام المجرفة اليدوية التقليدية خصوصا في حالة التربة الصلبة التي تحتوي على جذور كثيفة من نفس النبات أو النباتات المجاورة.

إن مشكلة نقل أو زراعة أو أزاله النباتات في الحديقة المنزلية باستخدام المجرفة اليدوية التقليدية تتطلب الكثير من الجهد البدني ربما في كثير من الأحيان استخدام كلتا الارجل او اليدين شكل(8, 9), أو الاستعانة بأدوات أخرى مثل الفاس أو طلب المساعدة من الآخرين.

شكل(8)استخدام كلتا اليدين للمساعدة في غرس المجرفة بالارض المصدر جوجل

شكل(9)استخدام كلتا الارجل للمساعدة في غرس المجرفة بالارض, المصدر جوجل

**تحليل مشكلة الدراسة وحلها**

**المجرفة**

المجرفة بشكل عام هي أداة لحفر أو رفع أو نقل المواد المختلفة مثل قلع أو نقل النباتات او جذورها أو نقل الفحم أو الحصى أو الثلج أو الرملهي أداة لحفر ورفع ونقل المواد المختلفة ، مثل التربة جذور النباتات أو الفحم أو الحصى أو الثلج أو الرمل (merriam-webster), معظم الجرافات عبارة عن أدوات يدوية تتكون من شفرة عريضة مثبتة بمقبض متوسط الطول. عادة ما تكون شفرات المجراف مصنوعة من ألواح الصلب أو البلاستيك الصلب وهي قوية جداً. أما المقابض تكون مصنوعة من الخشب أو البلاستيك المقوى بالزجاج (الألياف الزجاجية), ينطبق مصطلح الجرافة أيضاً على آلات الحفر الأكبر حجماً التي تسمى المجارف الآلية ، والتي تخدم نفس الغرض, يتم تكييف المجارف اليدوية للعديد من المهام والبيئات المختلفة. يمكن تخصيصها لمهمة واحدة أو تصميمها على أنها متعددة المهام كما. إنها مفيدة جداً في الزراعة,

اما المجرفة قيد الدراسة فهي أداة لحفر الحديقة المنزلية لغرض نقل أو أزاله النباتات من مكان الى آخر اولغرض قلب التربة او إزالة الجذور إذ تتكون بشكل عام من مقبض الحركة و ذراع لربط الشفرة مع المقبض شكل(10) (wikipedia), يختلف طول الذراع والمقبض والشفرة بناء على وظيفة المجرفة شكل (11).

**الأجزاء الرئيسية المجرفة**

الشفرة: هذا هو الجزء الأكبر في نهاية الجرافة المستخدمة في الحفر. يكون شكلها مربعاً أو منحنياً أو مدبباً. قد يكون لها أيضاً سطح منحني أو مسطح وتصمم حسب الوظيفة المطلوبة منها.

حافة القطع: حافة القطع هي جزء من النصل الذي يضرب الأرض. تعتبر الأطراف المدببة مثالية لكسر الأسطح الصلبة بينما الحواف ذات الرؤوس المربعة هي الأفضل لإزالة المواد المختلفة قد تكون حافة القطع حادة أو باهتة ، حسب وظيفة الجرافة.

المقبض: هناك أربعة أنواع رئيسية من المقبض ، مقبض D ، قياسي ، مقبض T ، ومثلث. كل قبضة لها فوائدها الخاصة وتؤثر على كيفية عمل الجرافة ضمن مجال عملها.

المحور: هو العمود الذي يربط المقبض بالنصل. قد يكون هذا طويلاً أو قصيراً ، حسب نوع المجرفة. غالبًا ما تدور المجارف ذات اليد الطويلة حول العمود بدلاً من إضافة مقبض ويسمى بالمقبض القياسي.

المقبس: هو تقاطع النصل والعمود. في بعض الحالات ، تكون قطعة واحدة متصلة بالشفرة ويتم إدخال العمود. في حالات أخرى ، قد تكون قطعة منفصلة تربط العمود والشفرة ، وأحياناً مع جزء مجوف يُترك عمداً في نهاية العمود.

الخطوة: غالباً ما يكون الجزء الخلفي من الشفرة (ولكن ليس دائماً) سطحاً مسطحاً. تسمح هذه الخطوة للمستخدم بوضع قدمه على سطح حافة المجرفة لإضافة ضغط وزن جسم الشخص على سطح حافة المجرفة بشكل خاص [1].(tools]

شكل(10) أجزاء المجرفة الأساسية (tools)

شكل(11) نماذج مختلفة من المجارف بناءً على وظيفتها (tools)

**طريقةعمل المجرفة**

1- الطريقةالتقليديةلعمل المجرفة

إن الوصف التقليدي لعمل المجرفة مبين في شكل (A-B12 ,) إذ يتم تحريك المقبض يميناً ويساراً (افقياً) للحصول على توازن اتجاه الضغط من الرجل على شفرة المجرفة وبعد عدد من الضغطات يدخل النصل الى داخل التربة وفي المرحلة الثانية شكل(12A ) يتم رفع التربة من خلال حركة اليد إلى الاعلى عند الذراع و حركة اليد الاخرى على المقبض الى الأسفل ليتم رفع التربة..

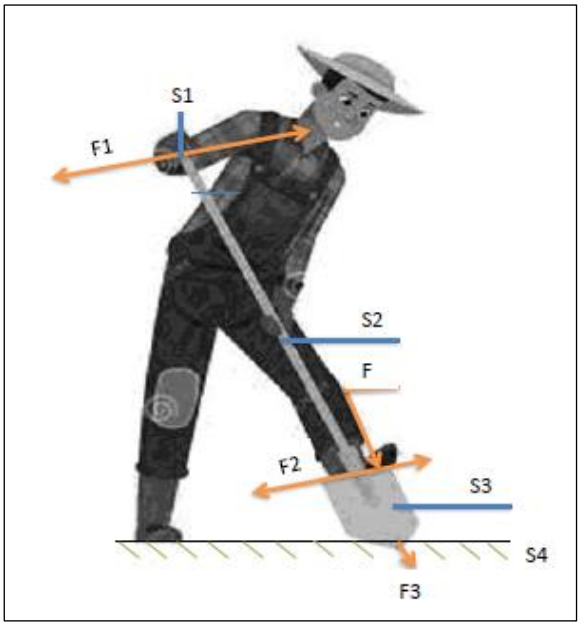
A B

شكل (12) يبين الطريقة التقليدية لعمل المجرفة

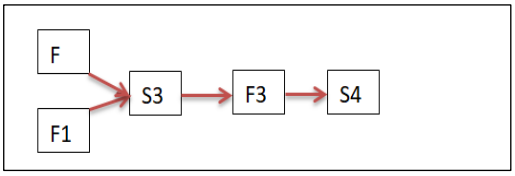
2- تحليل عمل المجرفة باستخدام حقل المادة

لغرض تمثيل كيفية تحليل عمل المجرفة باستخدام حقل المادة انظر الشكل ( 13) والذي يتم على مرحلتين:

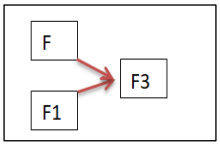
**اولاً** غرس النصل في التربة: تتحرك اليد والقدم بالتناوب بغرض غرس المجرفة في التربة فالقوة الأفقية(F1 )المحدثة باستخدام القوة العضلية لليد وتتحول إلى قوة ميكانيكية ( F2) والتي تحرك النصل يميناً ويساراً شكل (14 ), نفس القوى (F1 ) تسلط بشكل عمودي من خلال المادة ( S2) (المحور) أيضاً لمساعدة القوة العضلية الرئيسة المحدثة بواسطة ضغط القدم على النصل ( F) والتي تنتقل عبر المادة (S3 ) (الشفرة) لغرض احداث القوة الميكانيكية (F3) (سطح التربة) والتي تؤدي الى غرس النصل داخل التربة (S4 ) شكل (15 ), ان القوة العضلية (F+F1 ) التي تنتقل خلال المادة ( S3) تَحْدُث بشكل متناوب على شكل دفعات وعندها تتحول الى قوة ميكانيكية (F3 ) والتي تدفع المادة ( S3) (الشفرة) في داخل التربة(S4 ) شكل (16-17 ).



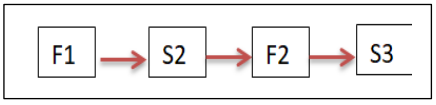

شكل(13) تمثيل عمل المجرفة (أثناء الغرس) حسب حقل المادة. إعداد الباحث



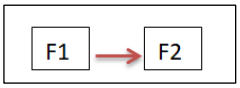

شكل(14) تمثيل العلاقات بين الطاقة والمادة, إعداد الباحث




شكل(15) تحول القوة العضلية (F1,F2) الى قوة ميكانيكية (F3). إعداد الباحث




شكل(16) تحول القوة العضلية الأفقية F1 الى قوة ميكانيكية F2 أفقية عبر المادة S2 , إعداد الباحث

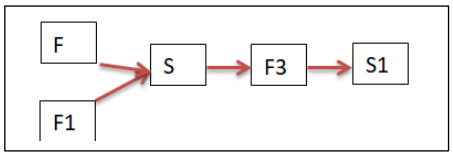



شكل(17) تحول القوة العضلية (F1) الى قوة ميكانيكية (F2). إعداد الباحث

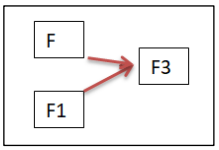
**ثانياً رفع التربة أو النبات:** تدفع اليد الماسكة بالمقبض إلى أسفل باستخدام القوة العضلية (F1 ) بالتناوب مع حركة اليد الاخرى في منتصف العمود الى الاعلى باستخدام القوة العضلية (F ) تنتقل هذه القوى خلال المادة (S ) لتشكيل قوة ميكانيكية ( F3) لرفع التربة او النبات (S1 ) شكل (18 ), من الملاحظ تحول القوة العضلية ( F+F1) المنجزة بواسطة المستخدم الى قوة ميكانيكية (F3) شكل (19-20).

مجلة الأكاديمي-العدد 101-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

شكل(18) تمثيل عمل المجرفة (أثناء الرفع)
حسب حقل المادة المصدر إعداد الباحث




شكل(19) تمثيل العلاقات بين الطاقة والمادة(أثناء
الرفع) المصدر تصميم وإعداد الباحث

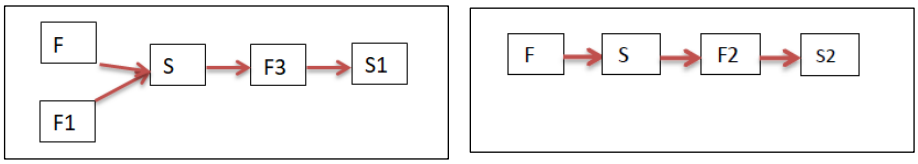



شكل(20) تحول القوة العضلية (F1,F) الى قوة
ميكانيكية (F3 ) المصدر تصميم وإعداد الباحث

## مناقشةتحليل النموذج

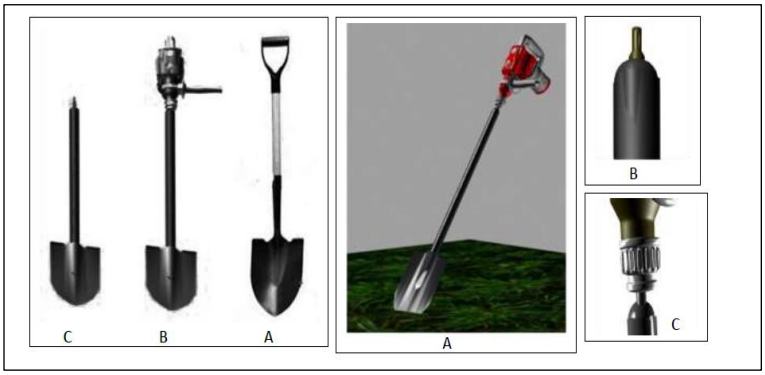
من الملاحظ ان عمل المجرفة يكون على مرحلتين ,الاولى هي غرس النصل داخل التربة والثانية هي رفع التربة أو النبات فيما يخص المرحلة الثانية فلا يوجد مشكلة و ذلك كون تصميم المجرفة التقليدي قد أُخذ بنظر الاعتبار الأبعاد القياسية للمجرفة و وزن التربة المرفوع لذا فإن جوهر المشكلة هو في عدم كفاية القوة العضلية (F ) لأحداث قوة ميكانيكية كافية (F3 ) لغرس النصل داخل التربة لذا فمن الممكن استبدال القوة العضلية ( F) باخرى ميكانيكية خارجية لتحقيق السهولة في غرس النصل داخل التربة لذا تكون معالجة المشكلة من خلال استبدال القوة العضلية (F )بقوة ميكانيكية خارجية.

شكل(يمين 21) يبين مسار الطاقة ضمن المادة للتصميم المقترح والذي يوفر القوة الميكانيكية المستبدلة من تحويل القوة العضلية الى قوة ميكانيكية كذلك فأن هذا الحل سوف يستغني عن القوة العضلية (F1) المسلطة من اليد على مقبض المجرفة شكل(يسار 21)




شكل(21)يمثل حقل المادة يمين للحل المقترح ويسار للحل التقليدي المصدر تصميم وإعداد الباحث

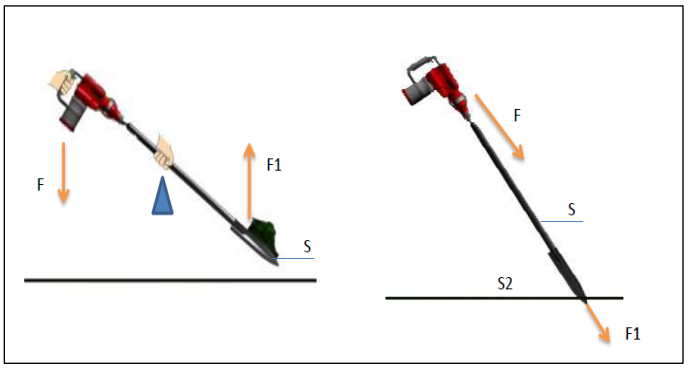
و لغرض الحصول على قوة ميكانيكية مشابهة للقوة العضلية على شكل دفعات فمن الممكن للقوة الميكانيكية التي يُحدثها (الهمر دريل) بديلاً عن القوة العضلية (للرجل واليد) والتي تستخدم في عمل المجرفة التقليدية لذا يكون مقترح التصميم كما في شكل (22يمين ABC), أما شكل (22يسارABC ) فيبين العلاقة القياسية بين الطول والعرض للمجرفة القياسية مع التصميم المقترح إذ لم تتغير القياسات بعد اضافة (الهمر دريل) واستبدال المحور الخشبي بمحور معدني مجوف (لتخفيف الوزن) مرتبطاً برأس (دريل) قياسي لغرض استخدام أي (همر دريل) متاح .



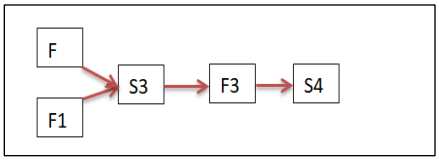

شكل(22) , المصدر تصميم وإعداد الباحث بأستخدام برنامج 3dsmax

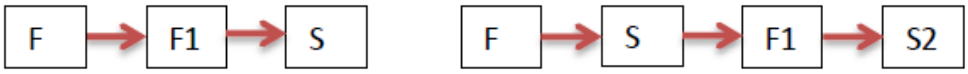
ولتحليل عمل المجرفة المقترحة شكل(23 يمين) فإن القوة الميكانيكية (F) تحول الى قوة ميكانيكية (F1) خلال المادة (S) ليتم غرس النصل في التربة شكل (24 يمين), أن القوة الميكانيكية( للهمر دريل) سوف تعوض القوة العضلية (للقدم واليد) التي تستخدم في المجرفة التقليدية لذا ستكون المرحلة الاولى سهلة وسلسة ولا تتطلب جهد.

أما المرحلة الثانية وهي رفع التربة الى الاعلى لنقلها إلى مكان آخر موضحة في شكل (يسار 23), ان عملية رفع التربة في التصميم المقترح سوف تكون اسهل من رفع التربة في التصميم التقليدي إذ يتطلب الاخير إحداث إخلال في التوازن من خلال دفع اليد عند المقبض الى الاسفل ورفع المحور من المنتصف في حين يعمل وزن (الهمر دريل) (F) في التصميم المقترح على إحداث توازن مع التربة المرفوعة(F1) وتكون اليد في المنتصف هي مركز التوازن لذا لا يتطلب جهد في رفع التربة شكل(يسار 24).




شكل(23) يمين غرس النصل داخل التربة يسار رفع التربة, المصدر تصميم وإعداد الباحث بأستخدام برنامج 3dsmax




شكل (24) يمثل حقل المادة,يمين غرس النصل داخل التربة يسار رفع التربة, المصدر تصميم وإعداد الباحث

**نتائج تحليل النموذج**

1- إن التصميم المقترح يختصر الوقت والجهد المبذول في إنجاز أعمال الحديقة المنزلية.
2- يحقق حل المشكلة الراحة والسهولة للمستخدم في تنظيف أو نقل النباتات .
3- من الممكن ان يمتلك الشخص رأس المجرفة المحور فقط واستخدام (همر دريل) اذا توفر لديه أو استئجاره بمبلغ زهيد.
4- حل المشكلة سوف يريح المستخدم من استخدام القوة العضلية و أن الإفراط بها في أغلب الأحيان قد يتسبب له بأضرار في الجسم والعضلات.
5- لا يتطلب أجهزة او معدات إضافية أو الاستعانة بالآخرين بغرض انجاز العمل اذ من الممكن إنجازه بشكل مفرد.

**نتائج الدراسة**

1- تساهم إجراءات و نتائج بحثنا في تأسيس أرضية تحليلية سهلة يمكن تبنيها في حل مشكلات تصميمية لاحقة.
2- إن حل مشكلة المجرفة يبين أهمية استخدام حقل المادة في حل مشكلات المنتجات الصناعية.

**الاستنتاجات**

1- من الممكن نقل الآليات الابتكارية في حل المشاكل من حقل هندسي صرف الى حقل التصميم الصناعي.
2- من الممكن تبسيط الآليات والمناهج الابتكارية المختلفة من حقول هندسية لتكون في متناول المصمم الصناعي لغرض استخدامها.

**التوصيات**

1- يوصي الباحث بادخال آلية حقل المادة في المناهج الدراسية في التصميم التطبيقي الثلاثي الابعاد مثل التصميم الصناعي والداخلي والعمارة.
2- يوصي الباحث المصممين الصناعيين المحترفين على استخدام هذه الآلية في حل مشاكل التصميم الصناعي المختلفة لتكون شائعة في متناول المصممين الصناعيين الجدد وطلاب التصميم الصناعي.

**References:**

*Wikipedia*. (2010).

Abbas, J. A.-K. (2012). *The importance of tools in the technique of wood carving in contemporary Iraqi sculpture*. Al-Academy Journal, 91.

Alqaisi, M. A. (2011). *Employing the Arabic letter in industrial products using the 3dsmax program.* Al-Academy Journal, 57.

alqaisi, M. a. (2020). *Evaluate industrial products emotionally using emoji.* Al-Academy Journal, 295.

Altshuller, G. (2006). *Theory of inventive problem solving.* DMC Otono.

Gadd, K. (2011). *Triz For Engineers Enabling Inventive Problem Solving.* UK,: John Willey & Sons Ltd,.

Hussein, A. K. (2010). *Function of color in industrial products*. Al-Academy Journal, 31.

Hussein, A. K. (2015). *The importance of social acceptance of inclusive design*. Al-Academy Journal, 185.

Marie, G. (2013). *Technology Forecasting(TF) using Hybrid Tech Mining, TRIZ TF For Research.* USA,: North Carolina State University.

*merriam-webster*. (n.d.). *Retrieved from shovel*: https://www.merriam-webster.com/dictionary/shovel

Michael. (2010). *Innovation using the theory of inventive problem solving and select psychological methods.* San Diago: California.

Nirjar, A. (2011). *Entrepreneurship development.* India,: Word Press,.

others, M. K. (2006). *Mechanical Engineers Handbook Mechanica lVolume 1, third edition .* John Wiley & Sons.

Rivin, V. F. (2005). *Innovation on Demand. Cambridge University Press*, 478.

Rivin, V. F. (2005). *Innovation on Demand.* Cambridge University Press.

Salamatov, Y. (2005). *TRIZ:The right solution at the right timeA guide to innovative problem solving 2-nd edition.* Institute oF Iinnovative design.

Sivaloganathan. (2000). *Design for Excellence.* UK,: Cromwell Press,.

*wikipedia*. (n.d.). Retrieved from Shovel: https://en.wikipedia.org/wiki/Shovel

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts101/227-242

# Applying the substance-field model mechanism to problem solving in industrial product design

**Mohammed Ali Hussein Alqaisi**[1]

**Al-Academy Journal ……..…… Issue 101 - year 2021**
**Date of receipt: 30/7/2021…....Date of acceptance: 29/8/2021…....Date of publication: 15/9/2021**

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

**Abstract:**

Problem solving methods and mechanisms contribute to facilitating human life by providing tools to solve simple and complex daily problems. These mechanisms have been essential tools for professional designers and design students in solving design problems.

This research dealt with one of those mechanisms, which is the (the substance-field model model), as it has been mentioning that this mechanism is characterized by the difficulty of its application, which formed the main research problem. In home gardens (the sub-problem of research), an analysis of this problem was applied and then a solution was found to address it. The researcher used the 3dsmax program to implement the proposed design.

The most important research results were: .

1- The research methodology and the method of applying the substance-field model mechanism to solve a problem can be applied to solve various simple and complex design problems by professional designers in addition to its importance for design students in particular.

2- The research presented a proposed model to solve the problem of the shovel using the substance-field model mechanism.

**Keywords: substance-field, shovel, Theory (TRIZ)**

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

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts101/243-260

# الأفلام العراقية القصيرة (رؤى وأفكار)

صباح مهدي الموسوي[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 101-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2021/5/31 , تاريخ قبول النشر 2021/8/29 , تاريخ النشر 2021/9/15

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

**ملخص البحث:**

تشكل الأفلام القصيرة الروائية والوثائقية والانيميشن منفذاً للكثير من الشباب السينمائي الذي يجد فيها تلبية لطموحهم. لذا فان هذا الاتساع في الحراك السينمائي الذي تشهده الساحة الثقافية رغم التباين في المستويات قد افرز أفلاما وأسماء لمخرجين شباب واعدون لو تواصلوا يمكن ان تبلور تجاربهم ملامح لسينما عراقية في المستقبل القريب ومن هنا تمثل هذه الدراسة وقفة تأمل في الأفلام القصيرة التي انجزت بعد عام 2003 ودورها في نشر الوعي الثقافي والفني وتنمية الذائقة الجمالية. تمثلت مشكلة البحث في التساؤل التالي (ماهي سمات الفلم القصير وكيف تتم معالجاته الإخراجية).

اما الإطار النظري فقد شمل على ثلاثة مباحث: الأول الفلم القصير الماهية والسمات، أما المبحث الثاني، عناصر البناء، أما المبحث الثالث السينما العراقية.

وتضمن أجرأت البحث، الذي اتخذ الوصفي التحليلي منهجا له وعينة قصديه لتلبي أهداف البحث والتي تضمنت ثلاث أفلام عراقية قصيرة للتحليل وقد خلصت الدراسة عدد من النتائج والاستنتاجات.

**الكلمات المفتاحية: الأفلام العراقية، الأفلام القصيرة.**

**مشكلة البحث:**

تحتل الأفلام الروائية القصيرة مساحة واسعة من المشهد السينمائي العراقي وباتت تشكل ظاهرة فتية ثقافية ومعرفية اتسعت مدياتها معظم المحفظات على مستوى الداخل وأثبتت حضورها في المحافل العربية والعالمية من خلال حصادها الجوائز والشهادات وقد ساعدت على اتساعها وديمومة إنتاجها بعد عام 2003 جملة من العوامل تقف في مقدمتها حرية التعبير عن الأفكار وقضايا المجتمع دون رقابة وتوفر تقنيات الإنتاج من كاميرات وأضاءه وأجهزة مونتاج وسهولة الحصول عليها أو اقتنائها إضافة إلى العدد المتزايد من خريجي كليات ومعاهد الفنون كذلك ظهور جهات مستقلة للإنتاج داعمة لمشاريع الشباب. كل هذه العوامل ساهمت برصيد لايستهان به من الأفلام القصيرة التي تمثل اغتناء معرفي، فني، جمالي لذا يمكن أن نبلور المشكلة بالتساؤلات التالية ماهي سمات الفلم القصير وكيف تتم معالجاته الإخراجية؟

[1] كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد .

**أهمية البحث والحاجة اليه:** أهمية الأفلام القصيرة كرافد ثقافي وفني يسهم في البناء المعرفي في مختلف المجالات وإشاعة الذائقة الفنية الجمالية ويعمل على تأهيل كوادر صناعة الأفلام إضافة إلى كونه أضاءه للعاملين الشباب في معالجاتهم الإخراجية.

**أهداف البحث:** يهدف إلى:

- دراسة السمات البنائية للأفلام القصيرة
- الكشف عن طبيعة المعالجات الإخراجية

**رابعاً حدود البحث**

يتحدد البحث بالأفلام العراقية القصيرة المنتجة بعد عام2003

**الإطار النظري**

**المبحث الاول: الفلم القصير الماهية والسمات**

**مدخل:** تحتل الأفلام القصيرة مكانة مهمة في المشهد الثقافي لمعظم دول العالم المتقدمة حيث يكتسب هذا النمط من الإنتاج أهميته من خلال الدور الكبير الذي يضطلع به. والأهداف المتعددة التي يحققها. في مختلف مجالات الحياة لذا تأتي هذه التظاهرات الفنية للأفلام القصيرة لتسهم في نشر وتعميم الثقافة السينمائية من خلال ما يطرح من بحوث ودراسات ترفد الثقافة السينمائية وتقوم العملية الإبداعية. كما تسهم في وضع الأسس العلمية الصحيحة للانطلاق بالسينما العراقية الجديدة التي عانت ومنذ سنوات طويلة من سبات إنتاجي. لقد كانت تلك البحوث التنظيرية في السينما تؤسس وبهدوء وعلمية لبناء بنية فكرية مواكبة للتطورات العالمية والعربية في مجال السينما من اجل خلق أرضية فكرية راسخة ولأجيال متعددة يمكن لها أن تشكل الانطلاقة الجديدة في السينما العراقية ودوران عجلة الإنتاج من جديد لذا كانت وستبقى هذه البحوث مصدراً يغني التجارب الجديدة للمخرجين الشباب والرواد على حد سواء.

هذا النمط من الإنتاج السينمائي ليس بجديد بل رافق البدايات الأولى للسينما فكما هو معروف إن الأفلام السينمائية في مراحلها الأولى تمثلت باتجاهين الأول وثائقي والذي مثلته أفلام الإخوان لومير والتي تعد اليوم وثائق فلميه عن تلك المرحلة من خلال تصويرها مشاهد حياتية عامة مثل (وصول القطار) (خروج العمال من المصنع). الخ. إما الاتجاه الأخر هو الروائي و الذي مثلته أفلام جورج ميليه التي اعتمدت الخيال في صياغة إحداثها مثل (رحلة إلى القمر) (سيندرللا) وكان للتقنية دور كبير في تحديد زمن هذا الأفلام فنجد أن الأخوان لومير لم يعرفوا المونتاج وقتها. لذا كان زمن أفلامهم لا تتعدى حدود ما يسمح به مخزن الفلم فهو دقيقة أو أكثر. بينما اكتشفه جورج ميليه تقنية الربط فاخضع عنصر الزمن لإرادة صانع العمل كما سمح للموضوع أن يأخذ مساحته الزمنية من العرض. فشجع ذالك على تقديم أفلام طويلة بالنسبة إلى وقتها فقدم بورتر فلميه (سرقة القطار) (رجل الإطفاء) ليشكل زمنها الذي ابتدأ بين 8-12 دقيقة. نموذج للأفلام الأمريكية وقتها وخاصة أفلام الوسترن فأصبح فلم الفصل الواحد هو السائد على مستوى الإنتاج والعرض حيث يشير تاريخ السينما إن كريفيت عام ((1911 قد ثار على قرار الشركة المحتكرة الخاصة بتحديد طول الفلم بفصل واحد. . . وقدم 1912 فلم اينوك أردن)) (Knight, 1967, p. 27).

**الطويل والقصير:** يعرف الفلم القصير بأنه (نوع من أنواع الفلم السينمائي، يتميز وقته الذي يتراوح بحسب التصنيفات من دقيقة إلى 59 دقيقة، ويشبه القصة القصيرة بالنسبة للرواية في عالم الأدب) (Jacob, 2006, p. 120)

وفد تباين تحديد زمنه بالدقة فمنهم من يحدده بأقل من 45 دقيقة كما في السينما الأمريكية. قبل أن نتطرق لعنصر الزمن نود أن نشير بوضوح إلى أن هذا النمط من الإنتاج السينمائي له عمقه التاريخي وارتباطه بتطور الفن السينمائي. ولكي نكون واضحين في الحديث عن الأفلام القصيرة علينا إن نحدد ما هميه هذه الأفلام وما تنطوي عليه من إشكال فلميه. فمنذ الوهلة الأولى يشير هذا المسمى إلى عنصر الزمن في تميز بين نمط من الإنتاج وأخر. فكل إشكال الأفلام الطويلة والقصيرة روائية أم وثائقية تمتلك مفردات لغة واحدة مشتركة في التعبير. ومفردة الزمن قاسم مشترك بينهما بل ومن أكثر مفردات التعبير حساسية في البناء ألفلمي. كون (السينما هي فن الزمان) (Jacob, 2006, p. 136) ومن أقدر الفنون التي تتعامل مع الزمن سيطرة وتحكم وتعبير في بناءها السردي. انطلاقا كونها فن قائم على الإيجاز. (Martin, 2009, p. 198).

فالسينما تمتلك وسائل عديدة في تكثيف أو إزاحة الزمن بما يتفق ومتطلبات العمل. والزمن في بعض الأحيان يخضع لقوانين اللعبة السينمائية. فمثلا تحديد طول الفلم الروائي من ساعة ونصف إلى ساعتين. كزمن قياسي تفرضه قدرة المشاهد على التلقي حسب رأي الباحثين. لذا أصبح هذا الطول الزمني للفلم الروائي عرفا لدى صناع الأفلام. إما الأفلام القصيرة الروائية.

منها والوثائقية فأنها ذات أطوال زمنية متنوعة لا تحكمها محددات معينة. بل لكل موضوع مساحة زمنية التي تفرضها نوع وشكل المعالجة السينمائية من صانع العمل. أذن في ضوء ما تقدم يمكن القول بأنة الأفلام القصيرة ليست مصطلح أو مفهوم يمكن حصره بين أقوس بقدر ما هو تسمية عامة تطلق على كل الأفلام التي تقع مساحة عرضها الزمني من بضع دقائق إلى 30 دقيقة أو أكثر قليلا تميزا عن الأفلام الروائية الطويلة.

ونتيجة هذه المحدودية تتميز الأفلام القصيرة بقدرتها على نقل أكبر قدر ممكن من المحتوى إلى المتلقي في وقت قصير وتمكنه من تكوين رأي حول المشكلة أو الموقف المعروض. فأنها تروي حكاية أيضا ذات بناء درامي بطل يريد شيئاً، يقوم بفعل فيواجه صراعاً، يقود إلى ذرة كما إنهما يعتمد على الحدث البصري لتقديم الشخصيات والحبكة الى جانب الحوار ومحتويات الصوت.

أن الطول الزمني للفلم القصير يجعل منه تحدياً امام صانع العمل في تقديم رؤيته ضمن معالجة تتناسب والمساحة الزمنية للفلم، هذا من جانب اما من الجانب الأخر فأن الطول الزمني يفرض شروطه كما ذكرنا سابقاً بنية العمل والتي تشكل سماته والمتمثلة:

1. عدم تضمين العمل حبكات ثانوية أو خط قص ثانوي.
2. عدم الالتزام بالوحدات التقليدية الثلاثة تمهيد، صراع، حل.
3. محدودية الشخصيات المشاركة في الحدث المقدم
4. الديناميكية والمتمثلة بقوة ونشاط البناء ألمشهدي بنائه السردي
5. لغة الروي فيه تتسم بالتركيز، الإيحاء، الإيماء، التكثيف.

6. تتميز نهاياته بمفاجئة أو إثارة للدهشة.
7. استثمار خيال المشاهد المطالب بالتأمل وملْ الثغرات الدلالية والإشارات التي تتخلل السرد حيث يساهم المشاهد بتشكيل النص وليس مجرد مستهلك.
8. استخدام الفلم القصير في خطابه كافة أدوات البلاغة، مجاز، استعارة، رمز.

**وظيفة الفلم الروائي القصير:**

يتميز هذا النمط من الإنتاج السينمائي ببعض الوظائف التي تميزه عن بقية أنواع الأفلام من حيث الأهداف والتوجه. فأن معظم الأفلام الروائية القصيرة لا تخضع إلى حسابات الربح والخسارة كونها أفلام غير تجارية. وجمهوره يقتصر على المهتمين والنقاد والمثقفين. ومجالات عرضه ينحصر في الغالب على المهرجانات واللقاءات الفنية والنوادي السينمائية. للبلد. وذلك من خلال ما تضطلع به من مهمات وما تسعى إليه من أهداف يمكن التطرق إلى أهمها:

**التجريب:** الفلم الروائي القصير هو الوسط الحقيقي للإبداع وتنمية المواهب وتحقيق الذات وذلك من خلال مساحة الحرية المتاحة إمام الفنان في ممارسة قناعاته الفكرية في معالجة موضوعه واختيار الأسلوب الأفضل في إيصال أفكاره دون أي اشتراطات مسبقة تحدد من حريته. لذا يمكن أن تكون الأفلام الروائية القصيرة المختبر التجريبي في اكتشاف أساليب جديدة و تطور لغة السينما.

**المستوى الثقافي والفني:** لا خلاف في الدور الذي يلعبه الفلم كوسيلة اتصال وخطاب معرفي وجمالي متعدد الأهداف في مجمل جوانب حياتنا الثقافية والاجتماعية والسياسية. اذ ير بيير مايو (ان السينما مثلها مثل باقي الفنون الأخرى، لا تسعى إلى وصف الواقع بل الى فهم العالم والإنسان في هذا العالم) (Short Film Brochures, 2020). سهم في تشكيل وعي جمعي إزاء مختلف مظاهر الحياة وبالتالي يمثل المرآة التي تعكس الواقع الحضاري والثقافي للبلد إلى العالم من خلال المحافل الثقافية والمهرجانات السينمائية.

**المبحث الثاني: عناصر البناء.**

تشكل المساحة الزمنية في الأفلام الروائية القصيرة التحدي الأول أمام كاتب النص والمخرج اذ تفرض إيجازاً وتكثيفاً على كل عناصر بنية العمل لذا يعتبر العمل في الفلم القصير تحدياً واختبار لقدرات وإمكانيات المخرج التقنية والفنية، وهو (تجربة شديدة الذاتية للفنان... انه دعوة شخصية لكل المشاهدين لكي يتشاطروا معه الرؤية لهذا العالم الخاص به) (Short Film Brochures, 2020). فالمخرج الذي يستطيع أن يمسك بالمشاهد ويثير اهتمامه في غضون الدقائق القليلة فأله يشير إلى مشروع فنان مستقبلي. وعناصر البناء تتمثل:

**الفكرة:** في كل الأعمال الفنية والأدبية تشكل الفكرة العتبة الأولى التي يرتكز عليها العمل. والفكرة هي (نوع من التصور العام لما سيدور حوله الفلم) (Hamp, 2011, p. 6). لذا يجب أن تخضع إلى بعض السمات في مقدمتها أن تكون على درجة من الأهمية بحيث تستحق الجهد والمال والوقت وان تثير اهتمام المشاهد وان تمكن المخرج من وضع قائمة تصوير افتراضية (لما تصوره) وإلا فأنها غير جيدة. كما يجب أن تحتوي الفكرة الجيدة على العديد من الطرق المحتملة لتطويرها ويجب أن تثير صراعاً دراماتيكياً وقد (تكون الفكرة تقليدية ويفهمها الجميع ولكن مختلفة بما يكفي بحيث لم يعملها احد من قبل (Hamp, 2011, p. 101).

والأفكار في طبيعتها يمكن أن تكون أصيلة لم يتم تناولها أو قديمة ولكن تعالج بشكل مختلف بحث تبدو جديدة وقد تكون الفكرة مبتذلة لم تجد من يمولها. أما عملية البحث عن الأفكار فيمكن أن تكون مستمدة من:

1. الذات ونقصد بها المسيرة الحياتية للفنان من الطفولة فصاعداً وما تتضمنه من تجارب ومواقف وأحداث وذكريات تحتفظ بها الذاكرة يمكن أن تكون موضوع لعمل سينمائي.
2. العائلة (البيت) وتمثل كل حكايات التي تتعلق بأفراد العائلة مسيرة حياتهم بكل ما تتضمن من أحداث وتجارب تستحق المعالجة.
3. المجتمع (البيئة) وهو المساحة الأوسع في رفد الكتاب والمخرجين بالأفكار والحكايات وهناك مقوله مفادها أن المخرج في أعماله يقع تحت تأثير بيئته بشكل أو آخر. ويشمل كل ما يسمع أو يقرأ أو يشاهد أو يعاش. يصلح أن يعالج دراماياً على الشاشة.
4. أي خبر يقرأ في صحيفة أو يسمع في الشارع يمكن ان يحتوي على عناصر تراجيدية بمستوى سوفكلس لكن على المرء أن يأخذ تلك النتف ويكتشف معناها الأعمق) (Vaida, 1993, p. 9).

**النص:** كل صانع عمل يسعى ويتمنى أن يحقق عملة أوسع مشاهدة وهذا يمكن تحقيقه عندما يتناول النص موضوعة إنسانية شمولية تتجاوز حدود المحلية يتم تجسيدها عبر بنية صورية قادرة على حمل وإيصال ما أرد صانع العمل قوله بمخاطبة وجدانية تحرض وتستفز مشاعر المشاهد عبر رؤية فنية جمالية.

أن إنشاء البناء الصوري في الأفلام القصيرة لا تختلف من الناحية الفنية والتقنية عن عناصر بناء الأفلام الطويلة فالأساس فيهما هو السيناريو والذي من خلاله يتم اتخاذ القرار في المدة الزمنية التي يجب ان يستغرقها الفلم من اجل نقل كل ما يريده المخرج طرحه من أفكار. والسيناريو هو أساس العمل على الفلم المستقبلي والذي يحتوي وصف للحبكة وخصائص الشخصية ومسار العمل إلى جانب وصف لوقت ومكان الأحداث والحوارات المكتوبة لجميع الشخصيات.

كتابة سيناريو جيد يتطلب البدء من العناصر الأساسية الثلاثة والمتمثلة في:

البطل –> الهدف –> الصراع.

أ- البطل يجب أن تكون شخصيته ملائمة ومنسجمة مع عالم الفلم، بحيث تكون الصورة التي يمثلها واقعية ومنطقية ومثيرة للاهتمام.

ب- الهدف من الأمور الضرورية أن نحدد بشكل واضح الهدف الذي يسعى البطل إلى تحقيقه والاهم هنا هي القرارات والمواقف المتخذة من قبل البطل والقادرة على تحقيق الهدف الذي يسعى إليه، فكلما كانت القرارات ذات بعد درامي زادت من حالة التوتر وإثارة الفضول لدى المشاهدين.

ج- الصراع شكل وطبيعة الصراع ممكن أن يحدد مستوى نجاح العمل لأنه يحتل مركز البناء الدرامي للقصة.

وبالرغم من تنوع التنظير والآراء حول كتابة السيناريو نجدها تكاد تتفق على الملامح العامة لهيكله العام والمتمثل بقاعدة الفصول الثلاثة. والتي يوردها سيد فيلد وفق المخطط أدناه:

| البداية | الوسط | النهاية |
|---|---|---|
| الفصل الأول | **الفصل الثاني** | **الفصل الثالث** |
| التمهيد | **المجابهة** | **الحل** |
| الصفحات 1-20 | **الصفحات 30-90** | **الصفحات 90-120** |

| الحبكة 1 | الحبكة 2 |
|---|---|
| الصفحات 25- 27 | **الصفحات 85-90** |

وهو بناء خطي أساسي تعتمده كل السيناريوهات. (Field, 1989, p. 23).

**الحوار:** الحوار من أكثر عناصر الصوت خصوصية في التوظيف والاشتغال في بنية الفلم القصير اذ يتطلب موازنة مع الصورة بشكل يأخذ دوره التعبيري المضاف إلى تعبيرية الصورة، صحيح ان السينما هي وسيلة للفرجة وليس وسيلة للإصغاء، كما يقول روم و هذا لا يلغي الدور الكبير الذي يقدمه الحوارفي إيصال الأفكار والمشاعر التي تحملها الصورة ولكن (لابد من تحديد ما يجب أن يقال بإسهاب وما يستحب الإشارة إليه بشكل موجز وما يفضل أن يلمح به دون توضيح وما لا نحتاج قوله على الإطلاق).

ان تواصل المشاهد مع العمل والتماهي مع أحداثه يتم عن طريق الصورة بالدرجة الأكبر من الصوت ومن خلال الصورة يتم إثارة انفعاله والاستحواذ على عواطفه. اما الحوار، (فهو يمتلك حساسية الاندماج بالواقع والتعبير عن وجهات النظر، وقيادة الحدث إلى الأمام عن طريق التواصل والمُحادثة) (Shadi, 2006, p. 132).

والى جانب المعلوماتية اللازمة التي يقدمها الحوار لفهم القصة والتعبير عن المشاعر وعرض الشخصية من خلال حوارها وأسلوب كلامها فأن للحوار أدوارا أخرى تجعها د. فدوى موسى كالتالي:

1. دفع الحبكة نحو الذروة
2. يحسن من فهم الجمهور للشخصيات الرئيسية
3. يحسن من فهم الجمهور للقصة عبر توفير المعلومات التي لايمكن عرضها
4. يحددا لطابع للفلم (خاصة في حالة الكوميديا)
5. يتلاعب بدرجة التوتر في المشهد
6. يستخدم أحيانا كأداة انتقال بين المشاهد. (Moussa, B.T, p. 19).

لذا يتطلب مراعاة الاقتصاد في الروي من خلال الحوار والابتعاد عن الإسهاب و الإطناب وتبني مقولة (القليل هو الأكثر) في الأفلام الروائية القصيرة (عندما استخدام الصوت كمجاز فانه يمكن ان يخلق معنى ليس ظاهراً في الصورة البصرية داخل المشهد وهذا الاستخدام هو احد اهم ادواتنا القوية المتاحة لنا) (Pat, 2011, p. 100).

**الإضاءة:** تعد الإضاءة العنصر الأهم في بنية الصورة السينمائية فالضوء (لغة تخاطب الوجدان وموجهة للأحاسيس الإنسانية) (Fawzy, 2010, p. 129). والضوء عنصر هام في التصميم البصري وله تأثير عاطفي نتيجة استجابتنا العاطفية للظلام والضوء وهي (بعد الكاميرا العنصر الخلاق الثاني لتعبيرية الصورة) (19-اللغة السينمائية، ص55) إن الضوء المستخدم في إنتاج الأفلام، له أنواع عديدة. بين

اصطناعي / طبيعي، بسبب زاوية السقوط أو اللون / تدرج اللون. نحصل على أنواع مختلفة من الإضاءة تسمح لنا بتكثيف أو حتى إنشاء عالم مختلف، أو خلق مشاعر محددة في المتلقي أو التعبير عن رسالة معينة. الإضاءة في الفيلم مثل الموسيقى، يمكن أن تكون حزينة أو مبهجة أو تزيد من الحميمة أو الفضول. إنها أيضًا أداة رئيسية في إنشاء أي فيلم احترافي.

ان العنصر الأكثر أهمية في الصورة -الضوء. يمكن أن يكون الاستخدام الماهر للضوء في موقع التصوير فنًا بحد ذاته. يمكن أن تدمر المعرفة الضعيفة حتى أكثر الأفلام الواعدة، لذا بات من الضروري بالنسبة للشباب في تجاربهم الأولى مع الأفلام القصيرة التحقق ومعرفة قواعد الإضاءة التي يجب ان تؤخذ بالاعتبار:

1. التعرف على المكان وهو التعرف على مكان التصوير مبكرا من ناحية بناء الإطار الحركة أو الأحداث التي تجري فيه.
2. الإضاءة المناسبة للظروف المناسبة يجب مطابقة الإضاءة للظروف المحددة والنتائج التي تريد تحقيقها.
3. الضوء الخافت ضروري تنقسم جودة الضوء إلى صلب ولين. أسهل طريقة لمعرفة ما إذا كان الضوء ناعمًا أم قاسيًا على الظلال. إذا كانت الظلال ذات حواف حادة، فهذا ضوء شديد. من ناحية أخرى، إذا كانت حواف الظلال غير واضحة، يكون لدينا ضوء ناعم. غالبًا ما يتم استخدام الضوء الخافت في الفيلم لأن الأشخاص يبدون في أفضل حالاتهم وأكثر ودية في ضوء خافت. لذلك، من المهم أن تكون قادرًا على خلق ضوء ناعم بغض النظر عن المعدات الموجودة لدينا
4. الرقائق الملونة (الجلاتين) يمكنك بسهولة تغيير لون الضوء. يمكن أن يكون اللعب بالرقائق الملونة أمرًا رائعًا للغاية، ولكن من الناحية العملية، يجب اختيارهم بعناية. تعتبر الرقائق رائعة لتصحيح درجة حرارة لون المصباح.
5. شدة الضوء هناك عدة طرق للتحكم في شدة الضوء. من المعروف أن شدة الضوء تقل كلما ابتعد المصدر عن الجسم. لذلك، فإن أسهل طريقة لتغيير شدة الضوء هي تحريك المصباح أقرب أو بعيدًا عن الكائن المضيء. (Fawzy, 2010, p. 129).

مفتاح منخفض ومفتاح عالي عندما يكون هناك الكثير من الظلال والأماكن المظلمة في الإطار، فإننا نتعامل مع المفاتيح المنخفضة، بمفتاح منخفض. ومع ذلك، إذا كان هناك عدد قليل جدًا من الظلال والإضاءة الشديدة السائدة، فعندئذٍ يكون لدينا مفتاح مرتفع، أي مفتاح مرتفع. غالبًا ما يتم استخدام Low Key في أفلام الرعب أو الإثارة أو الموضوعات الجادة، مما يعطي الكثير من الظلال العميقة والأجواء الغامضة. من ناحية أخرى، يتم استخدام المفتاح العالي للموضوعات المبهجة والكوميدية وما إلى ذلك. ويتميز بكمية صغيرة من الظلال مع تباين منخفض.

**المبحث الثالث: السينما العراقية:**

**أستوديو بغداد:** المرحلة الأكثر إشراقا في تاريخ السينما العراقية هو إنشاء أستوديو بغداد، الذي يشكل الأساس لصناعة سينما عراقية، كما يمثل وجهاً حضارياً متقدماً من الوعي تفتقر إليه الكثير من دول الجوار أسس أستوديو بغداد من قبل بعض التجار العراقيين اليهود. وكان باكورة إنتاجه فلم عليا وعصام

من إخراج الفرنسي اندريه شاتان عام 1949 الذي يسجل البداية الحقيقة للسينما العراقية ثم تبعه الفلم الثاني بعنوان ليلى في العراق من إخراج احمد كامل مرسي. ولكن مع الأسف الشديد لم يكتب لهذا المرفق الفني الكبير الاستمرار والتطور بسبب بعض النظرات الضيقة والاتهامات المزعومة التي ادعت بان الأستوديو هو أحد أوكار التجسس لصالح اليهود. مما أدى إلى توقفه عن العمل. وبتوقف أستوديو بغداد اعتقد أضاعت السينما العراقية فرصة ذهبية كانت تؤسس لقاعدة متينة للإنتاج السينمائي (Fawzy, 2010, p. 129)..

**القطاع الخاص:** بقية جذوة العشق للسينما متقدة بداخل الكثير من الفنانين وكانوا يبحثوا عن أي فرصة تشبع رغبتهم بإنتاج فلم عراقي. وتحقق هذا الأمل بعد خمسة سنوات على إنتاج فلم عليه وعصام بعد أن توفرت الخبرة في المجال الحرفي والتقني فأنتج عام 1953 أول فلم عراقي خالص على أيدي عراقية هو فلم فتنة وحسن للمخرج حيدر العمر، وكان النجاح الذي حققه هذا الفلم حافزاً على تحريك عجلة الإنتاج وتشجيع أصحاب رؤوس الأموال على دخول معترك الإنتاج فظهرت أفلام اجتماعية تحاكي الواقع العراقي حظيت باهتمام الجمهور. منها فلم وردة إخراج يحيى فائق وفلم ندم للمخرج عبد الخالق السامرائي وفلم من المسؤول إخراج عبد الجبار ولي. وتوالت أفلام القطاع الخاص بشكل متقطع ولم يصدر أي قرار يمنعه من مواصلة الإنتاج ولكنة تراجع وكاد يضمحل بعد دخول الدولة معترك الإنتاج. (Pat, 2011, p. 100).

توقف القطاع الخاص وفي جعبته عشرات الأفلام تمثل تاريخ السينما العراقية بغض النظر عن التباين في المستويات الفنية لهذه الأفلام فإنها لو استمرت لكانت تبلور وتؤسس لسينما عراقية ذات هوية ولكن رأس مال القطاع الخاص كان متخوف ولا يمتلك روح المغامرة بل يبحث عن استثمارات مضمونة الإرباح. في الوقت الذي يشير تاريخ السينما أن جميع الأفلام التي أنتجها القطاع الخاص استرجعت ميزانياتها وحققت أرباح. ولا مجال الخوض في مسيرة هذا القطاع وما له وما علية ولكننا يمكن أن نستخلص القول بان القطاع الخاص بالعراق لم يكن بمستوى من الوعي (الاقتصادي والثقافي) مثل نظرائه في مصر ودول آسيوية وأوربية الذي أسس لصناعة سينما وطنية.

**القطاع الحكومي:** دخلت الدولة معترك الإنتاج السينمائي عام (1959 بعد تأسيس مديرية مصلحة السينما والمسرح العامة مهمتها تطوير وتوسيع صناعة السينما، كما حددت المادة 5 من قانون المصلحة رقم 37 لسنة 1969عدد من الأهداف تتعلق في مجال الإنتاج والتوزيع والتطوير) (Pat, 2011, p. 100). ولكن للأسف أن مصلحة السينما لم تنفذ أهدافها واتجهت منذ البداية إلى الأفلام الإخبارية والتوثيقية للسلطة لأغراض دعائية وإعلامية، والأفلام الروائية الثلاثة التي قدمتها (فلم شايف خير، الجابي، جسر الأحرار) لم تكن بالمستوى ولم تغطي تكاليف إنتاجها.

بعد عام 1968 صدر قانون دمج المصلحة بالمؤسسة العامة للإذاعة والتلفزيون، وفي عام 1972صدر قانون فصل مؤسسة السينما والمسرح عن المسرح. تميز عقد السبعينات بانطلاقة صحيحة من حيث تنظيم الإنتاج ونوعية الأفلام من أهم نتاجات هذه المرحلة فلم الظامئون لمحمد شكري جميل والمنعطف لجعفر علي وبيوت في ذلك الزقاق لقاسم حول.

أما عقد الثمانيات بالرغم من الزيادة الملحوظة في الإنتاج 28 فلما بالقياس إلى عقد السبعينات الذي بلغ إنتاجه 16 فان هذه الأفلام اتجهت نحو الادلجة وخدمة أهداف سياسية مرحلية كما اتسمت بضعف المستوى الفني جعلها غير قادرة على تجاوز محيطها المحلي.

ونتيجة للسياسة الطائشة التي طبعت الفترة من 1991- 2003 فقد توقف الحياة الثقافية بشكل عام وغاب المشهد السينمائي بالكامل ودمرت بنيته التحتية وما نشهده من إنتاج بعد التغيير هو محاولات فردية شخصية متقطعة هنا وهناك تعتمد على ما تحصل عليه من عدم وتمويل. وهنا من الضروري ذكر محاولة الدولة دعم السينما العراقية ضمن فعاليات بغداد عاصمة ولكن للأسف الشديد وقعت الأفلام التي أنتجت بدائرة الفساد التي أجهزت على آمال وطموحات جيل من الشباب السينمائي الواعد.

**الأفلام القصيرة:** الأفلام القصيرة كمفهوم تشمل الأفلام الوثائقية وأفلام الانيميشن والروائية القصيرة الحصة الأكبر من الإنتاج السينمائي العراقي هو من الأفلام الوثائقية التي بدأت منذ تأسيس مصلحة السينما والمسرح وكانت معظمها ذات صفة دعائية مباشرة للسلطة وتوثيق نشاطاتها. وأما بالنسبة للروائي القصير وأفلام الانيميشن برزت بعد التحول الكبير في المشهد السينمائي حدث بعد عام 2003 حيث ثمة عوامل ساهمت اتساع أنتاج الأفلام القصيرة يوجزها الباحث بالنقاط التالية:

1. المتغير السياسي الذي اوجد مساحة كبير من الحرية للكاميرا وحركتها في الواقع ورصد ومتابعة المتغيرات التي حصلت بعد 2003 والتي شكلت مادة مصورة ضخمة أصبحت مادة لأفلام قصيرة كثيرة.
2. توفر تقنيات الإنتاج الحديثة والتي أصبحت في متناول الجميع.
3. غياب الرقابة وحرية حركة الفلم ضمن المهرجانات المحلية والعالمية.
4. تزايد عدد السينمائيين من خريجي معاهد وكليات وتواجدهم في عموم محافظات العراق.
5. ظهور تجمعات السينما المستقلة التي ساهمت بدعم انتاجات الشباب وتطوير قابلياتهم.

ويرى الباحث إن العامل الأهم في اتساع إنتاج الأفلام القصيرة وازدهارها هو ازدياد عدد المهرجانات المخصصة لهذا النوع من الأفلام والمنتشرة قي عموم البلد بحيث أصبح لكل محافظة مهرجانها. على سبيل المثال في بغداد أكثر من مهرجان منها على سبيل المثال مهرجات بغداد للأفلام القصير، مهرجان 3×3 مهرجان عيون أما على مستوى المحفظات

صحيح ان قليلة هي تلك التظاهرات السينمائية التي ترتقي الى مستوى مهرجان يتصف بأهداف وتقاليد تشكل له هوية فان أكثرها هي لقاءات سينمائية تقع ضمن نشاط المشهد الثقافي السينمائي. وهذا لا يقلل من دورها وأهميتها في نشر الوعي السينمائي من خلال المشاركات العربية والعالمية إضافة إلى أنها تشكل منفذاً للكثير من الشباب السينمائي الذي يجد فيها تلبية لطموحهم. لذا فان هذا الاتساع في الحراك السينمائي رغم التباين في المستويات قد افرز أفلاما وأسماء لمخرجين شباب واعدون لو تواصلوا يمكن ان تبلور تجاربهم ملامح لسينما عراقية في المستقبل القريب ومن هنا علينا إن لا نتوقف عند التسمية مهرجان كان أم فعالية أم نشاط بل العمل على دعم هذا الوعي السينمائي بما يضمن استمراره ليكون جزءاً من مشهدنا الثقافي العام.

أن معظم صناع الأفلام الكبار كانت بداياتهم بالأفلام القصيرة التي تعتبر المحك لقدرات المخرج وإمكانيته الفنية التي تؤهله لخوض عالم الفلم الطويل , إذن الأفلام القصيرة مرحلة اكتشاف للمواهب والقدرات وهذا ما أفرزته نتاجات طلبة المعاهد و كليات الفنون من طاقات شابة واعده استطاعت أن تحقق نجاحات في أعمال روائية طويلة.

الأفلام القصيرة التي تنتج عندنا هي محاولات فردية تعتمد على التمويل الذاتي تحمل في خطاباتها رؤى وأفكار صانعيها لا تزال في مرحلة الولادة يمكن مستقبلا إن بلورة اتجاه فكري مشترك لمجموعة من المخرجين ضمن الإطار العام لسينما ذات هوية أما ما نشهده من مشتركات في الموضوعات التي تعالجها أفلامنا القصيرة فهي تأثير البيئة على المخرج اذ لا يمكن للفنان لن يتخلص من تأثير بيئة على منجزه الفني. اما فيما يتعلق بالنهوض بالفلم القصير كونه إنتاج غير تجاري فالباحث يعتقد دعمه وتمويله ضمن مسؤولية المؤسسات الثقافية الرسمية وغير الرسمية وهذا يعتمد على ايمان صاحب القرار في هذه المؤسسات بالدور الذي يطلع فيه الفلم القصير في مجال الثقافة والفن.

## إجراءات البحث

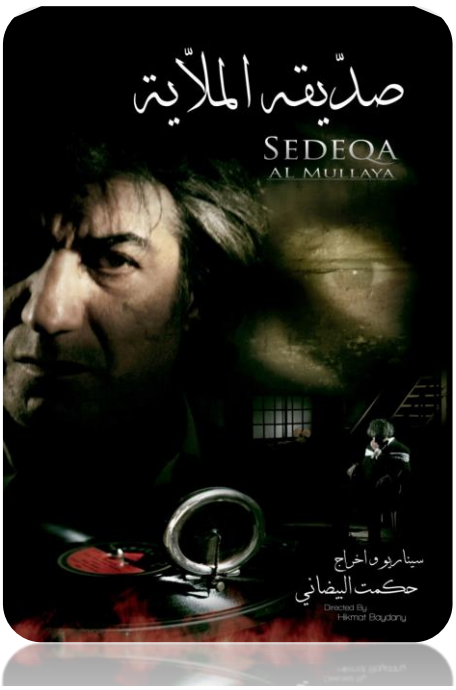
**منهج البحث:** اعتمد البحث المنهج الوصفي التحليلي كونه الأنسب والأكثر ملائمة لتحقيق أهداف البحث وحل مشكلته.

**مجتمع البحث:** يضم مجتمع البحث الأفلام العراقية القصيرة والمنتجة بعد 2003

**عينة البحث:** من اجل الوقوف على المستوى الفني والتقني لواقع إنتاج الأفلام القصيرة العراقية وتحديد جوانب القوة والضعف ارتئ الباحث عينة قصديه لتحقيق أهداف البحث بشكل أفضل. وقد تميزت ب:

1- مشاركة واسعة في المهرجانات المحلية والعالمية
2- حصول البعض على جوائز مهمة
3- حظيت باستحسان النقاد والمهتمين
4- تمثل تجارب واعدة لسينما عراقية .

**تحليل العينة /** العينة رقم (1)




| | |
|---|---|
| قصة | حسن العاني |
| سيناريو وإخراج | حكمت البيضاني |
| تمثيل | باسم قهار |
| | فخري العقيدي |
| | وائل صفوت |
| | سيف الغانمي |
| إنتاج | المدينة الإعلامية القاهر |

**القراءة التحليلية:**

كل عمل جديد يشكل مغامرة للمخرج ورحلة استكـ المطروحة في النص وترجمتها إلى بنى بصرية عبر رؤية إبداعية تحاكي العقل والعاطفة، وفق هذا المفهوم تأتي معالجة المخرج حكمت البيضاني لفيلمه القصير صديقة الملاية عن قصة قصيرة للكاتب حسن العاني بذات العنوان، المخرج لم يتعامل مع معطيات النص في بناءه السردي وفق مبنى الحكاية بل أطلق العنان لمخيلته في استجلاء النص وفق رؤية ذاتية تجلت في بناء استعاري للقص عبر **توظيف** دلالي لعناصر لغة الصورة حيث لم يتخذ الفلم من حياة وسيرة الفنانة صديقة الملاية رائدة الغناء العراقي مادة للسرد بل اتخذ من صوتها للتعبير عن عبق الماضي وأصالة التراث من خلال مزاوجة الماضي بالحاضر بذكاء منذ **المشهد** الاستهلالي الذي نشاهد فيه سيارة قديمة تعود إلى العشرينيات القرن الماضي تقف الى جانبها سيارة حديثة وأخرى قديمة تخترق الكادر ,

بعدها ننتقل إلى مقهى بغدادي باجواءه وشخصياته حيث المقام العراقي بصوت المرحوم ناظم الغزالي وفي لقطة قريبة نشاهد وجه شاب في متوسط العمر وفي العمق المذياع ليشير إلى لذة الاستماع بأغاني الزمن الجميل و في هذا المشهد يتحرك المخرج بالزمن من خلال بناء اشاري حيث ينقطع التيار الكهربائي وتضاء الفوانيس بعدها يتم تشغيل مولد كهربائي وإثناء التشغيل يعلو صوت احد الأغاني الرخيصة الحديثة وعندها **تستقر** الإضاءة ويطغي صوت المولد على صوت المذياع مما يفقد متعة الاستماع في إشارة الى الزمن الحاضر.

يترك الشاب المقهى تتابعه الكاميرا في خطواته المتثاقلة وهو يتابع ظله في السير نحو المحلة حيث نجد التنوع هناك من يستمع مواويل رياض احمد وأخر بقراء القرآن وأطفال يلعبون، يدخل البيت حيث التيار الكهربائي منقطع وهنا من جديد إحالة الى الحاضر، ينهض صباحاً للدوام يستوقفه صوت صديقة الملاية من خلال المذياع، يؤخره عن الدوام وعندما يطلب منه بيان أسباب التأخير يكتب في الاستمارة صديقة الملايه. يجتمع مجلس الإدارة ويطلب منه تغيير السبب ليتجاوز العقوبة ولكنه يصر ويكتب في الاستمارة الجديدة السبب صديقة الملايه، ترفض من جديد يعود البيت يجلس على الكرسي ينظر إلى الساعة الواحدة ثم يستغرق في حلم وهو مشهد رمزي يجد نفسه مكبل إلى الكرسي اليد اليسرى بجامعة واليد اليمنى مشبك بلاستيكي إشارة إلى المحتل. أما قدميه بسلاسل تحيط به دائرة من النار وتظهر شخصيات غير معروفة وأعضاء مجلس الإدارة وهم يسخرون منه ويلقون كتب الثقافة والفن والشعر الى النار في حين نسمع أصوات موسيقى وصوت الجواهري والمطرب داخل حسن وصديقة الملايه وهما يسحبان إلى النار.

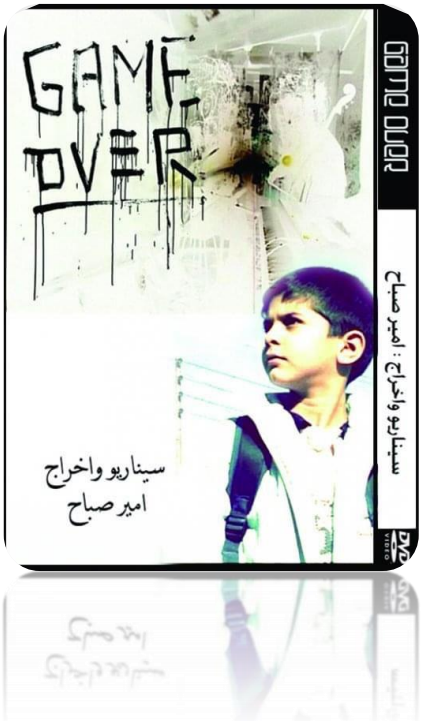
يفيق من الحلم ينظر الى الساعة لا تزال الواحدة. . . يتقدم نحو المرآة ينظر الى نفسه يظهر أعلى الكادر رجل ملتحي ينتهي الفلم. . . الشئ المتسيد في الفلم هو البناء الاستعاري الصوري المكتفي بذاته في التعبير عن الأفكار المطروحة، إضافة الى كثافة التدليل التي تجبر المشاهد على التواصل وإدراك المعنى بشكل سلس دون تعقيد عبر تدفق صوري حاول فيه المخرج التحرر من السرد التقليدي والاتكاء على **اشتغال** عناصر الصورة،

بدءاً من المكان والجو العام الذي رسمته الإضاءة واللون الى تعبيرية الكاميرا للبعد الانفعالي والعاطفي للشخصية وصولاً إلى البناء المونتاجي في بلورة وصياغة فكرة العمل ,

وقد نجح المخرج عبر متوالية من **الرمز** في التحرك والانتقال والممازجة بين الزمن الماضي والحاضر و بناء خطه الدرامي بينهما كما في مشهد الاستهلال. . والمقهى. . ومشهد الحلم حين يكبل الى الكرسي حيث يجمع بين الماضي والحاضر من خلال قيود اليدين ويتجلى الصراع الزمني أكثر حين جعل المخرج من صديقة الملايه رمز للماضي بكل ثقله الثقافي

والفني وتمثل هذا الماضي في حب وعشق الشباب لصوت صديقة الذي يعني هو الأخر التمسك بتراث وثقافة وقيم الماضي وبالرغم من **محاولة** المخرج تعويم الزمن بالفلم من خلال وضع صورة بلا ملامح أثناء اجتماع مجلس الإدارة ليشير إلى مجهولية زمن أحداث ما يجري الا ان الترميز يمكن أن يقرءا غياب السلطة في ضوء سياق ما جاء في مشهد الحلم الذي يكشف عن حقيقة الصراع بين الماضي بتراثه وعطاءه وتدميرية الحاضر لبنية المشهد الثقافي والفني لذا نرى في هذا الفلم ما يستحق التأمل خاصة في معالجته البصرية الخالصة التي تجبر المشاهد على المشاركة بلغتها الإيحائية.

مجلة الأكاديمي-العدد 101-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229




العينة الثانية / فلم اللعبة انتهت

| | |
|---|---|
| سيناريو وإخراج | امير صباح مهدي |
| مدير التصوير | سلام يوسف |
| تمثيل | ليث باسم |
| | ضحى غازي |
| الزمن | 5 دقائق |

يروي الفلم المتغيرات التي حدثت بعد 2003 وانعكاساتها على الأطفال والتي تمثلت بالفوضى والاقتتال الطائفي والتفجيرات والسلاح المنفلت والعاب الحرب والعنف، اتخذ الفلم من الطفل ليث ذو ألثمان سنوات نموذج (بطل) يبدأ المشهد الاستهلالي بعودة ليث من المدرسة وقبل وصول البيت يسمع دوي انفجارات فيهرول مسرعاً إلى البيت تستقبله أمه تهدأ من روعه وهو في المطبخ ينشر التلفزيون خبر مصور عن الانفجار يظهر فيه ألسنة النيران وجثث الضحى على الأرض، تطلب منه أمه تبديل ملابسه والاستراحة في غرفته، داخل الغرفة يوجد جهاز العاب (بليستشين) ومجموعة من الألعاب والسيارات والطائرات والجنود يفتح الجهاز على لعبه حربية وأثناء اللعب يسيطر عليه النعاس فيستغرق في النوم والجهاز مفتوح.

الجز الثاني الحلم عن طريق المزج ننتقل إلى الحلم الذي يصور معركة أبطالها ألعابه من جند وعجلات وطائرات. . تدور معركة طاحنه بين الطرفين تشترك فيها أنواع الأسلحة والطائرات واثر انفجار مدوي يفز ليث من نومه مرعوب يتطلع إلى ألعابه مذهول يقوم بجمعها ورميها في سلة الأوساخ , ويتناول كرة قدم يدحرجها على رأسه ستوب كادر.

استطاع الفلم أن يوصل رسالته بكل بساطة وعفوية من خلال اللقطات القريبة للطفل (في الشارع، والمطبخ، والغرفة ومشهد الختام) والتي عبرت عن مدى انعكاس أحداث الحرب والعنف نفسية الطفل من خلال ملامح الذهول والاستغراب المرسومة على ردود أفعاله. ان عنصر الإدهاش تجسد في مشاهد المعركة والتي صورت عن طريق التحريك اليدوي (فريم باي فريم) وبالرغم من صعوبة أسلوب التحريك والجهد الكبير في التصوير استطاع المخرج أن يقدم عبر تنوع في الزوايا والحجوم تدفق صوري مقنع لمعركة كانت

نقطة التحول لدى البطل بالانتفاض ورفض كل أشكال العنف والحرب مبتدأ برمي كل ما له علاقة بالحرب والعنف من ألعابه والتوجه نحو الرياضة. اتسمت أحداث الفلم بالتكثيف والتركز على حدث واحد على بناء مونتاجي خطي سلس وانتقالات ناعمة بين المشاهد وكان اختيار الموسيقى والمؤثرات الصوتية موفق في دعم المضمون العاطفي للشخصية واغتناء دينامكية الحدث.

لم يوظف الحوار في الفلم إلا في جملة واحد في مشهد المطبخ عندما تطلب الام منه أن يغير ملابسه. فكانت الصورة المشبعة بالحيوية والنشاط وحسن تعابير الممثل الموحية القدرة غلى خلق شحنة عاطفية لدى المشاهد.

مجلة الأكاديمي-العدد 101-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

**العينة الثالثة /فلم بيرعليوي**

| | |
|---|---|
| اخراج | حسين الاسدي |
| سيناريو وحوار | ولاء المانع |
| تمثيل | صاحب شاكر |
| | مهند منهل |
| انتاج | مجموعة قنوات كربلاء |
| الزمن | 5 دقائق |

عنوان الفلم يشير إلى مغتسل للموتى في محافظة النجف يبدأ الفلم بظهور شخصية ستينية العمر تقف إلى جانب سيارة رباعية الدفع تدخن سيجارة ويبدو عليها الحزن يترجل السيارة نجد إلى جانبه يجلس شاب يافع تنطلق السيارة في طريق عام الوقت ليلاً واثناء المسير يحدث الرجل الشاب بحوار فيه شجن وتساؤلات بلا جواب

الرجل: تعمدت نكون وحدنه حتى انسولف. . . . . أمك ليش ما سلمت عليه

. . . . أنت تريد بنت عمتك، تعرف عمتك ومشاكلها ويانا. . . . . أنا وأمك اتفقنا بس تنزل مجاز نخطبلك. . . . . من تنزل مجاز لا راح تنحل هواي أشياء.

أخذت إغراضك كله وياك. . . . . أمك سوتلك كليجه إلك والربعك أخذها وياك. . . . . أنت طريقك واضح. . . تتذكر من جنت صغير تسألني أحنه ليش اجينه بهاي الدنيا. . . . . اجينه حتى نمشي بهذا الطريق.

الفلم اعتمد في بنيته السردية على الحوار مصدر معلومات عن الشخصية نستشف من خلاله ان الرجل هو أب لل (Pat, 2011, p. 100).شاب العسكري الذي يحب بنت عمه ويرغب الاقتران بها ون خلال اللقطات المتبادلة بين الأب والابن تثير تساؤلات الأب وصمت الابن فضول المشاهد ويشده إلى متابعة هذه الرحلة السيارة لمعرفة كيف تنتهي هذه الرحلة. لقد تميزت لقطات الابن انها مأخوذة من وجهة نظر الأب. وعند بزوغ الفجر تقف مكان نتعرف علية بأنه مغتسل للموتى

لقطة متوسطة من وجهة نظر الأب إلى الكرسي داخل السيارة نشاهده فارغ

الأب: حمودي وصلنه شوكت تجي

زوم آوت السيارة وفوقها جثمان الشهيد حمودي. ستوب كادر

نجح المخرج والسينارست من خلق موازنة في سرد الحكاية حيث الحوار يرفد المتلقي بالمعلومة بينما الصورة عبرت عن دواخل الأب العاطفية

أما النهاية فقد حققت أهم سمات الفلم القصير وهو الإدهاش عندما كشفت من خلال الزوم آوت أن ما جرى داخل السيارة هو محض خيال الأب وانه يحمل ولده الشهيد إلى مثواه الأخير. والميزة التي تحسب للفم هو التوظيف المعبر للإضاءة الليلية التي عكست أجواء الغموض الممزوج بالحزن

**نتائج البحث:**

1. القصة هي أهم شئ بدون شيئاً يروى ويثير فضولهم وانتباههم المشاهدين لم يحقق الفلم تواصلاً فاعل كما لوحظ في فلم نفوس مطمئنة.
2. تباينت الأفلام العراقية القصيرة في تطبيقاتها لمعايير الفلم القصير على مستوى التوظيف الدلالي والجمالي لعناصر اللغة السينمائية (فلم صديقة الملاية وفلم ابواليهل) نموذجاً
3. يمكن للحوار الدال والموجز أن يحقق قيمة تعبيرية وانفعالية كما في فلم (بير عليوي) يوازي في قيمته العاطفية الصورة
4. أشارة عينة البحث إلى عدم الاهتمام بالبناء التشكيلي للإضاءة و السبب كون المصورين هم الشباب ذوي التجارب المحدودة
5. الاعتماد على الموسيقى المختارة والتي قد لا تمنح الحدث بعده العاطفي كالموسيقى المؤلفة التي تسند المشهد عاطفيا كما في فلم شروق.

**الاستنتاجات**

1. أغنت الأفلام القصير المشهد الثقافي السينمائي من خلال المشاركات المحلية والعربية والعالمية.
2. اتساع دائرة المشاركة النسوية في المهرجانات والندوات السينمائية.
3. ازدياد عدد المشاركات والحضور الفاعل للأفلام العراقية القصيرة عربيا وعلميا.
4. يمكن للأفلام القصيرة ان تؤسس لصناعة أفلام روائية طويلة مستقبلا.

**References:**

1. Fawzy, N. (2010). *Light between Art and* Thought. Cairo: Ministry of Culture, Sixteenth Festival of Egyptian Cinema.
2. Field, S. (1989). *Script.* (Sami Muhammad, Trans.) Baghdad: Dar Al-Mamoun for Translation and Publishing.
3. Hamp, B. (2011). *Documentary Film Industry.* (N. Zanos, Trans.) Abu Dhabi.
4. Jacob, L. (2006). *The Film Mediator.* (A. A. Hamzawi, Trans.) Damascus: The General Film Organization.
5. Knight, A. (1967). *The Story of Cinema in the World.* Cairo: The Egyptian General Publishing Corporation, Dar Al-Kitab Al-Arabi.
6. Martin, M. (2009). *The Cinematic Language.* (S. Makkawi, Trans.) Damascus: The General Organization for Cinema.
7. Moussa, F. (B.T). *Questions about the script of the short fiction film.* Egypt: The Higher Institute of Cinema.
8. Pat, C. K. (2011). *Writing the short film script.* (A. Youssef, Trans.) Cairo: The National Center for Translation.
9. Shadi, A. (2006). *The Language of Cinema.* Damascus: The General Organization for Cinema.
10. *Short Film Brochures*. (2020, May). Retrieved from http://www.alkalimah.net/Articles/Read/340: Issue 7
11. *Short Film Brochures,* , . (2020 , May). Retrieved from http://www.alkalimah.net/Articles/Read/340: Issue 7
12. Vaida, A. (1993). *Double vision.* (S. Salaj, Trans.) Damascus: the General Organization for Cinema.

**DOI:** https://doi.org/10.35560/jcofarts101/243-260

# Iraqi short films (visions and ideas)

**Sabah Mahdi Al-Moussawi**[1]

**Al-Academy Journal ……..…… Issue 101 - year 2021**
**Date of receipt: 31/5/2021…....Date of acceptance: 29/8/2021…....Date of publication: 15/9/2021**

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

**Abstract:**

Short fiction, documentary and animation films constitute an outlet for many young filmmakers, who find in them a fulfillment of their ambitions. Therefore, this expansion in the cinematic movement witnessed by the cultural scene, despite the differences in levels, has produced films and names of promising young directors. In spreading cultural and artistic awareness and developing aesthetic taste. The research problem was represented in the following question (What are the characteristics of the short film and how its directive treatments are).

The theoretical framework included three sections: the first topic is the short film, its nature and features, the second topic is the elements of construction, and the third topic is Iraqi cinema.

The research conducted, which took the descriptive-analytical approach to it and an intentional sample to meet the objectives of the research, which included three Iraqi short films for analysis. The study concluded a number of results and conclusions.

**Keywords: Iraqi films, short films.**

[1] College of Fine Arts/ University of Baghdad .

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts101/261-280

# التعرضن وآليات اشتغاله في أنموذج العرض المسرحي المتعدد المشاهد (دراسة دراماتورجيه نقديه)

يوسف رشيد جبر[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 101-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2021/7/30 , تاريخ قبول النشر 2021/8/29 , تاريخ النشر 2021/9/15

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

**ملخص البحث:**

كان مفهوم التناص واحداً من الاشكاليات التي شغلت اهتمام النقد والنقاد في استهدافه لبنية التعالق النصي بين النصوص وتداخلها في عملية انتاج المعنى. حتى أصبح التناص مصطلحاً قاراً ويمكن رصده في بنية النص المسرحي وتحديد آليات هذا التعالق بين النصوص من خلال حقول وتصانيف اجمع عليها أهم النقاد ممن كتبوا ونظروا في التناص.

ولعل بحثنا السابق (**مقاربة التعرضن في الرواق الابستيمولوجي للتناص**) كان محاولة لمقابلة اصطلاحيه، عمد إليها الباحث ليرصد من خلال آليات التناص و آليات أخرى مبتكرة اسلوباً نقدياً لقراءة البنية العلائقيه للعرض مثلما هي في النصوص لذا يأتي الجديد في بحثنا (التطبيقي) الحالي انه محاولة تجريبيه اخرى في مجال (التعرضن) هنا ليرصد البنية العلائقيه ذاتها بمحاولة تفعيل آليات (التعرضن) ولكن هذه المرة داخل (المسرحيه الواحده المتعددة المشاهد)، وهنا تكمن فرادة هذه المحاولة في عملية تطبيقية لدراماتورجيا نقديه حيث سيحلل الباحث عرضاً واحدا مؤلفاً من عدة مشاهد على وفق آليات تعالق (العروض المسرحية المتناسلة بالتعرضن) بعد أن أجرى معايشه (دراماتورجيه) للعرض الذي اختاره (كعينة بحث ) ليثبت امكانية توظيف آليات (التعرضن) في تحليل (العرض المتعدد المشاهد) بذات الطريقة النقديه التحليليه التي اشتغل عليها في بحثه السابق . وربما هنا تكمن الجده في هذا البحث حسب تقدير الباحث.

الكلمات المفتاحية: تعرضن، مسرح، مشاهد، دراماتورجيه.

[1] كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد , Yousif_rshd@yahoo.com .

**المبحث المنهجي:**

يمكن القول ان التيارات المتتالية للمناهج النقدية التي ظهرت منذ بدايات القرن العشرين قد انتجت مفاهيم جديدة للقراءة والتفسير ومن ثم البحث عن المعنى في النصوص الادبية والتاريخ وعلم النفس، وتشكيل رؤى وانساقا ثقافية قارة في رؤيتها لجماليات المنجز الابداعي، فضلا عن استشرافها لحركة الانسان في خاصيته الاجتماعية وفي أصل وجوده، ومن ثمّ كان لها التأثير الواضح في الحركات الفكرية المعاصرة بكل اتجاهاتها وتنوعها عن طريق اغنائها بنظريات نقدية عبر قراءات تستجيب للطروحات الفكرية التي تبنتها كل تلك التيارات.

ولعل مفهوم التناص كان احدى الاشكاليات التي كانت محل قراءات متعددة في فك شفرات النص عن طريق جمالياته، وعلاقاته النصية. بوصف النص منجزاً ابداعياً يضعنا من أجل اختبار قدرته على الاستيعاب والتعبير امام احتمالين للقراءة. سواء عن طريق علاقاته الداخلية، أي بنيته، او عن طريق تأويله. وإذا كان البنيوية التي استندت الى علم العلامات وتعارضها في قراءتها للظاهرة الاجتماعية والثقافية قد اشرت في محدداتها وصرامتها المنهجية واستقرارها في تحديد المعنى الادبي واثرائه في توظيف المصطلح، وهي بذلك تؤكد طابعها العلائقي، فان نقاد ما بعد البنيويين استخدموا مصطلح (التناص) للإخلال بأصل المعنى بوصفه غير مستقر، ومتحرك، ومتحول بسبب ان الطبيعة التناصية للنصوص الادبية تقود القارئ الى علاقات نصيّة جديدة كما يرى رولان بارت. فيما كان للنسوية وما بعد الكولونيالية التي اهتمت بالشرائح المهمشة والمجتمعات المضطهدة قراءة اخرى للمصطلح، في حين رفض تيار ما بعد الحداثة في قراءاته اليقينيات السردية والمعنى المستقر، وعدم الايمان بأصالة العمل الفني سواء كان نصا سرديا، أو سردا فنيا، بوصف العمل الفني في النهاية ينطوي على سرديات سابقة لجنسه. ولهذا فان التناص أصبح مفهوما جوهريا في قلب الانتاج الثقافي منذ منتصف ستينيات القرن العشرين، عندما ظهر المفهوم على يد الباحثة جوليا كريستيفا. ولمرونة المفهوم بوصفه حقلا معرفيا واسعا ومتشعب الدلالات فانه تم ازاحة مصطلح التناص لأشكال فنية غير ادبية وتطبيقه في اجناس فنية، مثل الموسيقى، والفنون التشكيلية والعمارة فضلا عن العروض المسرحية.

يناء على ذلك اعتمد مفهوم (التناص) للتأسيس في قراءة خطاب العرض المسرحي في ضوء اليات اشتغاله وأنواعه، بالاشتراك مع ما يتوافر عليه العرض من عناصر فنية وما يتمتع به من خصوصيات اتجاهية يمكن ان نرصد من خلالها تعالق العرض المسرحي مع ما سبقه وتزامن معه، وما هي المرجعيات في بنية هذا العرض، ذلك ان خطاب العرض بوصفه ينطوي على انساق متنوعة واختصاصات متشابكة تتكامل في نسيجها الفني في لحظة محددة بالزمان والمكان على مستوى العرض ولأن الباحث سبق ان نشر بحثا اصيلا بعنوان (مقاربة التعرض في الرواق الابستيمولوجي للتناص)

كان قد نحت اواجترح فيه مصطلحا نقديا هو (التعرضنEnter Presentation) رصدا فيه المقاربات العلائقية المتناصة (السابق- اللاحق) وتم تحديد اليات اشتغال لهذا المصطلح في نماذج نقديه، وقد كتب عنه عراقيا وعربيا وترجمته الى الفرنسية (Entre Présentations) وروجت له الناقدة الجزائرية (جميله الزقاي)، وعليه فان جديد البحث الحالي بوصفه لاحقا، انه يقدم تطبيقا تجريبيا هذه المرة على عرض مسرحي واحد متعدد المشاهد، بفرضية ان كل مشهد هو عرض يتعالق مع المشاهد الاخرى بذات الاليات التحليلية،وعليه استجابة لفرضية البحث فقد صاغ الباحث عنوان بحثه على النحو التالي (التعرضن واليات اشتغاله في انموذج العرض المسرحي المتعدد المشاهد) (دراسة دراماتورجيه نقديه).

**اهمية البحث:** تكمن اهمية البحث في أنّه يختص بدراسة اليات اشتغال (التعرضن) في العرض المسرحي الواحد المتعدد المشاهد، وتقصي فاعليته في الخطاب المسرحي عموما. وربما أن هذه الدراسة هي الاولى من نوعها بوصفها تطمح الى تطبيق نقدي ينطوي على بعض الجده في الحقل المسرحي، اذ ان مصطلح (التعرضن) الذي ابتكر نحتا وصياغتة في بحث سابق، يشكل جهدا معرفيا كاشفا ومتقصي الاليات اشتغال (التعرض) ومقارباتها في العرض المسرحي، اذ يفيد كل من دارسي الادب والنقد في الفنون الجميلة، والنقاد والباحثين، وجميع المهتمين بمجال الفنون المسرحية وجميع المعنيين بإنشاء الجملة الجمالية والفلسفية للعرض المسرحي.

**هدف البحث:** يهدف البحث في تقديم نمط لقراءة نقدية ابستمولوجية للعرض المسرحي المتعدد المشاهد عن طريق كشف البنى التحتية للعرض واضاءة دواخلها في ضوء اليات اشتغال التعرضن بوصفه خاصية كامنة فيه.

**حدود البحث:** فطالما أنه من الممكن أن يتوجه الى أي شريحة من العروض فقد وجد أن يتوجه الى العرض المسرحي (العرض المسرحي الواحد المتعدد المشاهد) وتحديدا (مسرحية حرير) للكاتبة والمخرجة ليلى محمد.

**المبحث النظري:**

**أولاً: آليات التناص:**

يمكن القول ان المصطلحات وما تنطوي عليه من محددات فكرية وتقنية تأخذ مصاديقها من الخطابات الابداعية لوضعها في اطر تستجيب لإرث فاعل في الدراسات النقدية بغرض تشكيلها وبنائها ومن ثم اخضاعها لورش تطبيقية وبمستويات متعددة واشباعها درسا وتحليلا وصولا لتأطيرها بشكل واضح ومفهوم. ولان المصطلح النقدي كان قد تمت صياغته وتطبيقه في بحث اصيل سابق، فانه يقترح في هذا المبحث التجريبي في هدفه، اخضاع المصطلح الى دراسة تحليلية جديدة، لاختبار

التحليل على المشاهد المسرحية المتعددة في مسرحية واحدة بوصفها (مناصات أو متعرضنات) عبر تفعيل اليات (التعرضن) التي توصل اليها البحث السابق.

حيث كانت حدود الهدف تكمن في دراسة علائقية بين عرضين من العروض المسرحية (السابقة واللاحقة) حصرا. ولان العرض المسرحي ينطوي على انساق بصرية وسمعية وحركية متعددة، ذلك أن انساق العلامات في اشتغالات العرض المسرحي وكما صنفها (تادوش كافزان) الى ثلاثة عشر نسقا من العلامات هي: الكلام، النبر، الإيماءة، الحركة، التحرك، الماكياج، التسريحة، اللباس، الاكسسوار، الديكور، الاضاءة، الموسيقى، المؤثرات الصوتية. ويضع هذه الأنساق في تصنيف تركيبي يحدد فيه طبيعة الارتباط لكل نسق بحمولاته فضلا عن علاقات النسق الواحد بأنساق العرض الاخرى، ومن ثم علاقة الأنساق بالفاعلين في فضاء العرض لإنتاج العلامات بأشكالها كافة بصرية، حركية، سمعية. (Kafzan, 2002, p. 16). ذلك ان العرض المسرحي فنّ تركيبي تتواشج فيه الأنساق بانسجام ايقاعي على وفق رؤية خاصة للعالم بصريا وحركيا وسمعيا، وعليه فان التعرضن مصطلح تركيبي يتشكل من علاقات متشابكة بين انساق العرض يتجسد في نسق واحد او في مشهد واحد او يطغي على طابع العرض بكل أنساقه للعروض المسرحية سابقا او لاحقا.

ولما كان الأدب من وجهة النظر البنيوية مؤسسة اجتماعية قارة بذاتها او نظام دلالي متكون من بنية مكتفية بذاتها ومحددة ذاتياً من العلاقات المتبادلة وان العمل الفني، أي عمل فني هو تشكيل دلالي متحرك يعتمد في نفسه على إقامة علاقات بين حاضر وغائب وبين ماضي وحاضر وبين وعي ولا وعي او بين الفعل وقيمه الواقعة لذا جاءت دراسة( كرستيفا) لتقوم على اساس "تجمع لتنظيم نصي معطى بالتعبير المتضمن فيه او الذي يميل اليه (Engino, 1989, p. 103)، وأن العمل التناصي هو اقتطاع وتحويل في بنية من فرضيات قبليه، وحاليه متزامنة، الا انها لا تنفصل عن كونها (بنية دلالية) تنتجها ذات فردية ضمن بنية نصية منتجة، متعالقة مع بنيات ثقافية واجتماعية محددة انطلاقا من ( خلفية نصيه) تم تشكيلها من خلال التفاعل مع نصوص سابقة وفي مراحل متعددة" (Yaqtin, 1989, p. 32). وبوصف القيم الاجتماعية لا تنفصل عن اللغة بل يرتبط بسياق عام للظواهر الاجتماعية ويتمفصل معها ليشكل مخزوناً ثقافياً خصباً في حين يتعالق مع نصوص اخرى لما ينطوي عليه من محمولات المعنى الهائلة والفضاء السيميائي وبهذا فان النص يفضي الى ان يكون مشروعا سوسيولساني (Touma, 2015, p. 20). هذا الاشتباك والتعالق لخاصية النص يصفه (عقيل مهدي)*بأن " للنص اسلافاً وأقارب تقرأ بعضها حدساً او منطقاً سواء بالخطوة الكلية الخارجية للنص او في مناطق التحويرات لعناصره الداخلية (Youssef, 1995, p. 42)، إن قراءة المفهوم وتطوراته يضع البحث و يضعنا امام المفاهيم التأسيسية للمصطلح، إذ يرى (فيليب سولرس) (بأن

* عقيل مهدي كان اول من حاوره الباحث بغرض تثبيت واشاعة المصطلح وسلامة نحته بوصفه ناقدا كبيرا و سابقا في الكتابة عن التناص .

كل نص يقع في مفترق طرق نصوص) (Angelino, 1989, p. 105)، ويعتقد (لوران جيني) بأنه "عمل تحويل وتمثل عدة نصوص يقوم بها نص مركزي يحتفظ بمركز الصدارة من المعنى) ولعل من المفاهيم التي بدت اكثر اقتراباً من التناص وابتعاداً عما وصف بالتخارج النصي وما الى ذلك تلك المفاهيم التي ترشح عنها التناص بوصفه إشكالية إنتاجيه للنص تلك التي ترى بانه "نسيج من الاقتباسات والإحالات والأصداء من اللغات الثقافية السابقة او المعاصرة التي تخترقه بكامله" ( Barthes, 1986, p. 55).

وهكذا فأن الكثير من وجهات النظر قد اقتربت على الرغم من بعض الاختلافات حيث أن (تيري ايجيلتين ) يرى بأنه " دوران بيئي مغلق للنصوص (Egeltin, 1992, p. 102) . في حين يستخدم (باختين) لهذا المفهوم مصطلح (الحوارية) للدلالة على العلاقة بين أي تعبير والتعبيرات الاخرى. مشدداً على أن "الجنس الادبي هو دائماً نفس الجنس وآخر جديد وقديم في الوقت نفسه، فهو يولد مرة ثانية ويتجدد في كل مرحلة من مراحل التطور الأدبي وأن الجنس الأدبي يحيى في الحاضر ولكن يتذكر ماضيه وأصله من خلال صيرورة التطور الادبي (Bakhtin, 1986, p. 15).

ولعل هذا البحث يستكمل البحث السابق في الاشتباكات البنيوية لكل أنساق العرض وتواشجها، وتعرضنها في بعضها البعض، بوصف كل عرض مسرحي ينطوي على حمولات ثقافية ودلالات سيمائية مفتوحة على عوالمها حينما تتعالق أنساقه مع عروض اخرى بشكل أو باخر دراميا وفنيا في تجسير المعنى ومحاولة تأطيره جماليا. إن اليات التناص إذا استبعدنا ما يتعلق بشكل خاص في بنية اللغة، فأن التناص كما يرى (ميخائيل ريفاتير) مجموعة النصوص التي نجدها في الذاكرة عند قراءة مقطع معين" (Yaqtin, 1989, p. 96). والدراسات النقدية اجمعت في مجال الانواع على نوعين من التناص تناص جزئي، وتناص كلي واما الآليات فهي التداعي بقسميه التراكمي والتقابلي وبتفرعاته كالتمطيط* بأشكاله المختلفة (Riad, 2000, p. 30). وكالشرح والاستعارة والتكرار ثم الايجاز المضاد للتمطيط (Muftah, 1985, p. 125). ويسميه (شتراوس) بـ(استبدال الادوات الفنية) أو ما يسميه نورثروب فراي بـ(السلفة الاستعارية)*** (Strauss, 1986, p. 56). ولعل دراسة النهج الفني للنص ودواخله يمكن ان تشير الى الكثير من التفاصيل في البنية العلائقية للنص مع النصوص الاخرى وانفتاحه عليها مما جعل التناص اسلوباً وقائياً لكيفية انتاج الخطاب الفني للنص. بيد أن مفهوم التناص كقيمة اجرائية قد يعد مرتبه من مراتب التأويل عبر هذه الاليات.

**ثانياً: مقاربة التعرضن**

* وهي اليات لغوية مثل 1- الاناكرام (الجناس بالقلب وبالتصحيف) 2- الباكرام (الكلمة – المحور).

* يشير (نور ثروب فراي) في (مورفولوجيا الخرافة) الى السلفة الاستعارية بمعنى تمثل شخصية جديدة وهذه يمكن أن تصبح واحدة من الاليات حينما تستعير شكلاً معيناً من عمل فني وتوظفه في عمل فني آخر – اما (استبدال الادوات الفنية).

مجلة الأكاديمي-العدد 101-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

إذا كان مفهوم التناص في الخطاب النصي متهج اجرائي له أدواته التحليلية والياته ووسائله في الكشف عن البنى الداخلية وتفكيك ترابطاته المتشابكة بوصف النص له الياته بحفر خط عمودي في البنى العميقة فضلا عن ان النص انتاجية وهو ما يعني كما تقول (جوليا كريستيفا) "أنه ترحال للنصوص وتداخل نصي، ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص اخرى" (Kresneva, 1991, p. 21). ولان التناص هو مجموعة من الاليات للإنتاج الكتابي للنص يكون في علاقة تماثل او انعكاس بصورة واعية او غير واعية بتفاعله مع نصوص سابقة او متزامنة معه، ولان التناص ينتسب للخطاب في الكشف عن محتملاته الدلالية وعن قوانين كلية للإنتاج الفني بمعزل عن مبدعه، فيمكن حينئذ توظيفه كأداة تحليل في العرض المسرحي خصوصاً إذا أجرينا بعض التعديلات عليها لنفيد منها في دراسة (تعرضنات) الخطاب في بعضه البعض ومع بعضه البعض، آخذين بالاعتبار أن العرض كما هو النص (عملية إنتاج) في حالة من التوالد والتأثير، وأن العرض هو تمرين مستمر لا يخلو من التأثير والتأثر ولو حتى من حيث الأساسيات المنهجية سواء كان ذلك في اليات عمل الممثل وادواته ام في آليات الإخراج المسرحي واتجاهاته ووسائله وتقنياته. و عليه يمكن رصد اشتغال اليات التناص الصريحة التي تمت الاشارة اليها في البحث السابق وكذلك من قبل الباحثين المعنيين كالشرح والاحاله والاستعارة والتكرار والتشبيه ثم الإيجاز المضاد للتمطيط والمجاورة والامتصاص والاستدعاء القصدي بوصفها (اليات )، لعمليات أركيولوجية تتغلغل في حفريات البنى الداخلية لخطاب العرض، فضلاً عن أنه بحد ذاته هو انتاج خطاب مسرحي وله آليات مثلما ان النص خطاب مثبت بالكتابة وله آليات.

وفي المسرح بالذات يبدو من الصعب أن نفهم إنتاج النص المسرحي بدون أن نأخذ بعين الاعتبار أن هذا النص لا يمكن ان يكتب دون أن تكون هناك مسرحية سابقة، حتى أن الكثير من الآراء تعتقد ان العرض سابق للنص بسبب ان المؤلف المسرحي شريك في رؤية وتدوين حركة شخصياته في مسرح الحدث المسرحي ورسم ملامحهم واعمارهم وزي كل شخصية من الشخصيات فضلا عن ايقاع اصواتهم وصولا لبيئة العرض الافتراضية التي يتبناها مؤلف النص إذ تستشهد (ساميه احمد سعد) ببعض الامثلة وتقول أن (موليير) كان مثلاً يعرف أمكانيات كل فرد في فرقته ويعرف المكان الذي سيمثل فيه، وأن (جيرودو) يعرف الممثلة التي ستقوم بدور (هيلانه) عندما كتب (حرب طروادة لن تقوم) وهذا يعني أن نصاً هو (نص –أم) على حد تعبير ( جوليا كرستيفا ) قد وجد قبل النص المكتوب وقبل أول عرض للمسرحية (Asaad, 1953, p. 159). ويمكن تسميته عرض أولي لإنتاج النص الكتابي إذا جاز لنا التعبير، ثم يأتي العرض المسرحي في إنتاجية التجسيد ليحرك ويفعل هذا الخطاب المكتوب على المسرح.

مجلة الأكاديمي-العدد 101-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

إن العرض المسرحي ينطوي على آلية معقدة في التنظيم والترتيب والدقة في اكتشاف طبيعة العلاقات بين عناصره تبعا لأساليبه، واتجاهاته الاخراجية، والادائية، ولا يمكن قصره على مجموعة معينه من الشفرات المكونة له حيث ان كل عرض هو تركيبة فريدة، ومتغيرة من هذه الشفرات فالشكل الوحيد الذي يمكن ان تتخذه هذه المجموعة من الشفرات هو البنية الفريدة الخاصة بكل عرض بوصفها قراءة تجسيدية للنص، يعاصرها وعي ثقافي يتشكل عبر منهج معين او أسلوب معين وكذلك الحال بالنسبة للمكان الذي يلعب دوراً مهماً في إنتاج العرض فهو عملية تشغيل لنظام العلامات الدالة عليه،سواء كان في معمارية الفضاء المسرحي او في منظر مسرحي يقدم العرض من خلاله وسواء كان منطقة للتمثيل او في طريقه واسلوب المشاهدة للعرض فالمكان المسرحي في كل أحواله ينطوي على دلالات تتغير تبعاً لتغييراته الفيزيائية ويأخذ المكان أحياناً اخرى ابعاداً ضمنية تحكي فلسفة العرض (Asaad, 1953, p. 159). تبعاً للخصوصية الاتجاهية للعرض والتي تتحكم بطبيعة التلقي بين الرمز الكامن واللاوعي الجمعي. حيث يتجه العرض صوب الواقعية كلما كان الرمز ظاهراً في المعنى والعكس كلما كان عميقاً كامناً يستدعي المقاربة التأويلية بشكل اكبر.

ان خصوصية العرض و(التعرضن) تفرض في بعض في آليات القراءة الاقتراب من منطقة المبدع وليس إقصائها بشكل نهائي إذ أن القراءة النقدية تطمح أن تقتدي بالتناص في البعض الأهم من اشتراطاته، اذ يشكل الأسلوب الاتجاهي الذي يمثله المبدع واحداً من الركائز المهمة التي تستدعي استغال الكثير من آليات التعرض كالتكرار والاستدعاء القصدي او توظيف المكان لأكثر من مرة وفي اكثر من عرض او التعامل مع مفردة عرض معينة يمكن أن تشكل تقنية حاضرة في اسلوب العرض مثل الإيغال في تعميق الدلالة المسرحية للمساهمة في تثوير فاعلية التأويل الى اعمق مساحة ممكنة، كما يمكن أن يظهر هذا (التعرضن ). ومثلما يمكن أن يظهر (التعرضن) في عروض المبدع الواحد من الممكن ان يرصد في عروض المذهب المسرحي الواحد، فالتيارات المسرحية كالواقعية، والتعبيرية، ومسرح اللامعقول يمكن أن تحقق نوعاً من **الاحالة** فيما بين عروضها من الممكن ان تحقق ذات الأهداف المرجوة. فالإحالة هي تلك التقنية التي تتجسد في بنية العرض ويتفاوت حضورها او غيابها حسب الاليه الإجرائية التي تتبعها. اذ يؤكد (ريكور) (أن النص ليس بلا إحالة وستكون مهمة القراءة بصفتها تفسيراً متمثلة بأحداث الاحالة بالضبط (He, 1988, p. 42)، لذا فأن عملية نقل النص الى العرض بالإخراج هي بحد ذاتها احالة في قراءة جديدة للنص نفسه ثم قراءة النقد التحليلي هي قراءة تأكيدية لإحداث الاحالة.

على الرغم من التفاوت احياناً والتداخل الكبير بين العرض المسرحي وبين النص المسرحي بوصفهما ميداناً للتأويل والدراسة، فان العرض اذا ما نظر اليه، من زاوية تعالق بناه مع البنى المجاورة أو بالنظر اليه كبنية مكتفيه بذاتها في دوران بيئي مغلق للعروض، فأنه حتما سيشكل سياحة نقدية

مجلة الأكاديمي-العدد 101-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

خلاقة وممتعة في ضرب من ضروب المتعة الجمالية التي تتحقق من خلال نقد مقارن يعنى بمقاربات الاحالة، والتمثل من خلال توظيف بعض آليات التناص السالفة الذكر، كالتكرار والاستدعاء القصدي والمغايرة والايجاز والتمطيط فضلاً عن مؤهلات العرض أصلاً والكامنة في مقاربات عناصر العرض وتعرضها على وفق تلك الآليات عبر قراءة علائقية لمكونات كل عرض مسرحي ومعالجاته الإخراجية والتقنية والمكانية ورصد مديات التداخل والتنوع في هذه المعالجات وتعليل صور هذا التداخل ولكن هذه القراءة النقدية رغم أنها تطمح أن تقتدي بالتناص في البعض الأهم من اشتراطاته.

**المبحث الاجرائي-عينة البحث**

**دراماتورجيا(حرير) وتعرضنات المشهديه**

في خطاب مسرحي نسوي بامتياز يشفِ عن توجعاتٍ وآنين حريم، في حريق مستعر يأبى أن يستحيل رماداً، بين ثنايا أزمنة الخراب. فعنوان خطاب مسرحية (حرير)* قد لا يحمل دالة مستفزة، إلا عندما يتشظى تأويليا، في (حريق) أو (حريم)، حيث يتوافر الإطار العام للعرض على حقل تتموضع دواله بين هذا وذاك، ليستمد صوراً من واقع معيشي، ويومي مشحون بالانتكاسات والأوجاع، حكاياتٍ وقصصٍ جمعها نسيج الاختلاف، باختلافها إلى ثوب مسرحي تعبيري البنية، واقعي المشاكسة والتمرد، غاضباً و محتجاً رغم ركونه إلى السكون في ظاهر تموضعاته.

خطاب ينفتحٌ من جانب آخر على ثورةٍ في فضاء مواجهةً السلطة الذكورية وسلطة المواضعات الاجتماعية التي فرضت حضورها لمواجهة هذا الكيان (حرير)، إذ كل حكاية فيه تنطوي على محمول لقضيةٍ أو موضوع تتناهبه وقاحة الصريح وصلف المسكوت عنه من الهموم اليومية المتعددة لتعكس على الدوام وجوداً منتهكاً لمحنة الإنسان في خضم هذا الخراب، نساءُ هم بقايا اشتباك عنيفُ مع الزمن وارتجاعات ذاتية يؤطرها صراعُ الفناء والبقاء عندما يكون الإنسان من مخلفات الحروب والنزوات التي تصمم مقدراته وتستبد به تبعاً لمواجهاتها استلاباً يعيد أنتاج الأزمات يومياً في فضاء اللا أمل، حيث تتناسل الحروب في ثنائية الحياة والموت بقوة انفجارية، تتمرد على تاريخانية الأمل لأجثاث جذوره بالمؤلم والموجع من حياة النسوية العراقية، فخطابُ المسرحُ هنا يضعنا أمام أسئلة في القهر والقمع والارتجاع المدمن رصداً لبقايا خراب أو رماد(محنة) . ففي العرض المسرحي (حرير) تجد بوحاً شعرياً بإنسانيته، نازفاً من دواخله، أحلام– ذكريات– طموحات– ورغبات- مقموعة اندثرت عبر سنين الضيم والهلاك لترسم حداً فاصلاً بين أنوثة الأنثى وتوقف توهج هذه الأنوثة – وبين ما أحاط بها من فقدانات، واغتراب وحروب طحنت أكباد الأمهات وجلدت المرأة كل ما فيها ألا الأمومة والانتماء.

* عرضت مسرحية حرير على خشبة المسرح الوطني في بغداد 27حزيران ، 2013وهي من تأليف وتمثيل ليلى محمد واخراج فلاح ابراهيم.

سبع مشاهد. اوسبع قصائد محمومة تنتمي إلى شعرية نسويةٍ واحدة في عراقيتها، وبأعمار مختلفة شخوصها، تتخللها (أنثى طفلة) كوحدة تأسيسية لمشتركات الحياة. في الشخصيات سبعة وهن يعشن تاريخاً وذاكرةً للهم الجمعي، تاريخ عوقته ويلات الحروب وقطعت خيوط أحلامه ويديه ممثلاً بتلك(الطفلة)، وهي تمثل أبشع توجعات (الحرير) وأحلامه المقموعة. ففي نساء (المؤلفة الممثله)، وعبر خطاطتها النصية وخطابها الأدائي تعلن عن غير قصد عن انتمائها لمسرح نسوي جريْ، يتصدى لكشف ما تنطوي عليه ثنايا عباءات النساء، سواء كان ذلك في (حرير) أوحتى في خطاب سابق لذات المؤلفه اسمه(نوريه) اذ هوالاخر يخفي اشتغالا لأليات تناص مبتكر في (كاريزما) الشخصية (المرأة) وتعالقهما بالإصرار على الوقوف في خضم حراك تاريخي متلاطم النزعات، وبيئةٍ موضوعيةٍ اجتماعية، كانت المرأة دائماً نتاجها المتوجع في دائرة التقاليد والأعراف، ولعل دوال واحالات عتبة النص(حرير– حريم–حريق) هي محاولةٍ قصديةٍ لتركيز دائرة الضوء على جامعة شخوص نسوية لا تسمح ابدا بانتهاك قيمهاً حتى وإن وقعت تحت سطوة الاستلاب بأي شكل. فهن نساء، انفتحت بطونهن على مسرحٍ قهراً وإقصاءً وضيم. لذلك سعى خطاب العرض إلى التصدي لفضاء الذاكرة الإنسانية بمغايرة تفرضها مقتضيات اللعبة المسرحية، وبلعبةٍ أدائية لا تشخصن فيها (الممثلة) تلك الشخوص وإنما تنأى بها عن التراتبية التوليفية، وقريباً من الانسيابية في رسم صور الائتلاف بين (الحضور الإنساني) و(كاريزما الشخصيات) في بنية (تعرضنية) بكاريزما المشهدية بوصفها مشاهد مسرحية (منفصلة – متواصلة) – (مستقلة – متعالقة) في ان معا.

إن تحولات التكنيك الأدائي في مقابل هذا التناضح الإنساني (السايكودرامي) يفرض حضوراً لسريان تعالقات متنوعة من شأنها أن تؤسس لمنظومة وحداتٍ إيقاعيةٍ مؤتلفةٍ في أطار الاختلاف الدرامي الذي يغذي الصراع الدرامي الداخلي للشخوص المؤدات. فكان لمنطقية وجمالية سريان العرض وانسيابيته أن تفرض أسلوباً إخراجياً يتساوق وشرطية اللعبة، في التعاقد الجمالي بين الممثلة والمتلقي (العرض– التلقي) بالمغايرة والتحريض والتعارض في إذكاء فعل التخييل الذي تتسع آفاقه في كل مشهدٍ من مشاهد المسرحية، عبر اللعبة وهي تتصدى لمشتركات الهم الجمعي والبطولة الأنثوية دون غيرها، في بحث درامي لإيقاظ العاطفي والساكن الانثوي والمأساوي بأسئلة عقلانية يثيرها الاستذكار والتوجع في أفعال السارد المونودرامي.

اعتمدت المعالجة الإخراجية عن إزاحة المألوفية وإقصاء المتوقع، من سالب المحنة الإنسانية للشخصيات، إلى قصدية تصدير وتحرير طاقة بتفجير البؤر النصية الكامنة في البنى العميقة بخطاطة التأليف، وعليه فأن خطاب المؤلفة الممثلة يتصدى أساساً لفرضية اللعب، وتشكلاتها بصرياً وسمعياً وجماليا في أطار فرضية (المسرحة )التي تشتغل على إزاحة الفكرة باتجاه هاجس التحريض والتمرد على السلطة (الذكو– الأبوية) في إطار الذاتي– الاجتماعي الذي لا يخلو أحياناً من

أسقاط سياسي بحيث يبدو الاحتجاج بمفهومه الإنساني متواتراً في خطاب النص– العرض طامحاً بمغايرة للمألوف في فضاء زاخر بالدينامية والاجتهاد في الأداء الجسدي والحركي والانفعالي.

ولعل اشتراطات اللعبة كانت قد فرضت استدعاء اليات تشتغل على وظيفة الفرز والتبويب للأداء والتشكيل الصوري من منطلقات معرفية، اتصلت بالجانب الخبروي للممثلة (ليلى محمد) التي هي بلا شكُ لم تك تبغي طرح نفسها كاتبة أكثر منها ممثلة ذكية ومتفحصة مخبرياً للدور الذي تلعبه. كل ذلك وفر لها وللمخرج (فلاح ابراهيم) شرطاً لعقد صفقة مع المتلقي في رهان على معطيات التمثيل وقدرته على التعامل بأنساق مفتوحةٍ في فضاء التغييب القصدي للأيهام الذي تتسم به (الدراما) ومآسيها، ورغم أن لعبة تقديم فجيعة الراهن واليومي وصياغتها في فضاء الدراما يستدعي احياناً تلبس الشخصيات المستعرضة والانفعال بها فأن منطقة(ما قبل التعبير) قد شكلت خطاً أدائياً ٍمتوازياً (عاطفياً– عقلياً) لدى الممثلة بين جميع الشخصيات، تأكيداً لتواصلية اللعبة في تفعيل محمولات دلالية تمتد جذورها الى اليومي والواقعي والمألوف، بمعنى انها تنطوي على مداخلة نقدية مجتمعية في أطار الشعرية الإنسانية العالية للأداء، إذ لم يكن ما يطفو على سطح الفكرة أحياناً زبداً، وإنما هو مستوى آخر لمحمولات ذات تشفير قد يبدو قريبا، إلا أنه غائر في اللاوعي الجمعي، وذلك هو ما يتصل بمسرح الاحتجاج على اليومي والراهن والمألوف، فهو لا يريد في ظاهره ان يقدم انساقا من التشفير العالي، بقدر ما يسعى أحياناً الى تثوير المحتج فكرياً في أطار الجمالية، وردم الثغرات بالتواصلية الاجتماعية بين المسرح، والهم الجمعي الذي صار شاخصاً في الذاكرة العراقية.

**الإخراج وتعالق المشهدية.. (تعرضناتها):**

عمدت فكرة الإخراج إلى الإنطلاق من مغايرة المألوف وإعادة صياغته في حضور خاص للمشهدية وبما يمكن أن تخلفه من تعالق مع (آفق التوقع) فكان على (فلاح ابراهيم)، المخرج السينوغرافي أن يجد لكل مشهد من المشاهد حضوراً، طالما أن العرض مؤلف من مشاهد، بمعنى أيجاد (كاريزما) خاصة لكل مشهد، بعد أن وجد أن المشاهد تنطوي على تنافذ فيما بينها أتسم (بالتناضح) – (السايكودرامي). فكان لابد أن يتجه صوب تشتيت مراكز التوقع والاقتراب من نغمة مؤتلفة كما يسميها (آبيا) يمكن أن تنبثق عنها صورتاً للعرض، وهي الأقرب للتعبيرية من حيث المبنى والمضمون. ولعل ما يخدم فكرة التوجه صوب هكذا معالجة، فضلا عما تشتمل عليه من مشتركات اتصالية (بمستبطن الانفعال) و(كاريزما المشهدية)، فهي بمقدورها ان تحقق تعالقات مكانية أعطت كل مشهد هوية مكانية متصلة أذ اكتسبت المشاهد خصوصياتها السينوغرافية عبر مفردات (البيت)، و(المدرسة)، و(الوطن)، و(الذاكرة).

ولإن التعرضن هو نحت اصطلاحي لاحق لمصطلح سابق هو (التناص) اشتغل على منطقة العرض على تعالق وتناص العروض وقد اجتلبت الياته الى منطقة العرض من خلال (كاريزما العرض)

وما تنطوي عليه من(الإحالة)، (الإيجاز)، (الاستعارة)، (التمطيط)، (الاجتلاب)، (التحقق)، (الاقتطاع)، (السلفة الاستعارية)، (مستبطن الانفعال). فالبيت هنا ذاكرة الوطن والمدرسة ذاكرة الطفولة، ولكي تفترض ان للحلم ذاكرة وللأمنيات ذاكرة عليك أن تحقق أتصالاً حميماً بهذه الأماكن .ولكي تتمركز في تشكلات البنية البصرية للصورة كان لابد من الانتباه الى الاتساق التعبيري للمشاهد التي بنيت تصاعداتها الى ذروات متعددة، كان الإخراج يعمد الى تفعيلها تصاعدياً مع لحظات تدقق المشهدية. أتسمت المشاهد بمشتركات وتعالقات، في جنوحها نحو الإحالة، والاستدعاءات القصدية للمشهد الحياتي القريب في وعي التلقي، والاشتغال عليه مثل مشاهد السلب والنهب، وجسر الأئمة وبلاط الشهداء، وغيرها من المشتركات الجمعية. إذ يفترض الإخراج أن شخصيات المسرحية وإن اختلفت الى مشاهد متعددة فهي شخصية واحدة مزقتها الانتظارات، وتوجعات الفقدان والقمع والحرمان. شخصية واحدة شاملة تتعدد فيها الأحلام، والآمال، والخيبات في آن معاً، تحت وطأة اضطهاد متعدد الأشكال والأساليب، شخصية واحدة تتناسل في مشاهد تتغير فيها خصائصها، ولا يتغير فيها الانتماء الجنساني الموحد في أزمنة، وأعمار متباينة، وظروف بيئية متغايرة ومن مجتمع واحد، علينا أن نجمع أشلاء هذه الشخصية في المشهد الأخير، لذا لم تكن احداث وحيوات الشخصيات النسوية على المسرح محوراً استذكاريا في منظومة التحليل الأخراجي، وإنما هي محاولة لاستفزاز واستثارة الذاكرة وليس عرضها، مما أستدعى فصلاً كيميائياً للعينات المشهدية دون التغافل عن تنافذها (السايكو درامي) والبحث عن صيغ لإيجاد معادلات صورية تحاكي الاختلاف بوصفه مرتكزا تفكيكياً . يسعى الإخراج من خلاله الى خلخلة أفق التوقع لدى الملتقي والالتفاف عليه، بالمغايرة لتحقيق تواصلية إيقاعية يعول فيها على تحقيق تواصلية أفعال مستعيناً بالتساوق والمزاوجة بين الوحدات الأدائية ومعطيات التقنيات التي ينتظر انسجامها مع المعالجة الصورية بالاستفادة من تكنلوجيا التصوير، وعروض الخلفية الصورية التي طمحت أن تحقق معادلاً صورياً ووسيلة مجاورة للتعزيز البصري. ولعل تزامن وتكرارات هذه الوسائل عبر المشاهد ينم عن تعالق واضح وتعرضنات تتصل بآلية السلفة الاستعارية المتناصة بصرياً.

وقد تمثل اشتغال هذه الألية بقصدية التوظيف المتكرر لخيال الظل تعالقه مع المشاهد، والذي يعد نمطاً من أنماط الاستعارة عن شكل مسرحي سابق هو مسرح خيال الظل في محاولة عن غير قصد لإيجاد وتأكيد تعالق (سابق – لاحق) في مقابل اشتغال على مغايرة الوظيفة، حيث لا يقوم خيال الظل هنا على كونه مادة عرض حكائي واقعي بقدر ما هو وسيلة تكنيكية معاصرة في تعزيزها لعناصر اللعبة المسرحية. لتحقيق اشتغال قصدي على التعرض السينوغرافي الذي يهدف الى أضفاء ثراء تعبيري للمعادل الصوري الذي توافر على الخارطة الحركية المؤلفة من (فيزياء الجسد (المونودرامي)-فيزياء المكان) المضاف اليه ما يملى الثغرات عبر تأويل التشكيل الصوري الافتراضي

الذي سيوفره سريان المرئي للمتلقي، والناتج عن تحريك فضاءات (التخييل) الافتراضي التي ترشحها تركيبه السردي والوصفي والذاتي المونودرامي.

**هيكلية الروح الأدائية:**

حاولت الممثلة (ليلى محمد) أن ترسم شكلاً وطريقاً خاصاً بها في هذه المونودراما، فهي أذا ما تداخلنا مع كواليس هيكلتها العميقة للشخصيات نجد أن تعنى أشد العناية بما يمكن أن نسميه (روح الأداء)، أو الحياة الخاصة للشخصية في جسد الممثلة والتي ستراقبها فيما بعد أثناء لأداء بحيادية تقويمية، فهي أكيد تتعرض بقصدية واعية لمتطلبات اللعبة المسرحية مستفيدة من مواضع افتراضية ترسم ملامحها في منطقة التحضير، أي قبل اجتلاب الجسد المونودرامي الى لحظات التلقي، إذ توظب الياتها التنفيذية لتكون تحت السيطرة في مرحلة مبكرة من مراحل التمرين قبل ذلك لتضعها فيما بعد على خط الشروع الأدائي، الذي تنطلق منه متوازية سيرورة (الرقيب– المبدع)، أو (الأبداع– الملاحظة). إن عمل الرقيب هنا هو الوقوف عند مسافة جمالية تكنيكية داخل حاضنة الأداء، لمراقبة وتفعيل الأدوات المنتجة في اللحظة على جميع مستويات الشعور، بحيث يأتي النظام الحركي فيما بعد مبنياً على اشتغال عناصر الحركة والمتمثلة بـ(القوة– السرعة– الاتجاه) كتحصيل حاصل لمعطيات الأفعال الباعثة على الحركة والمتغيرة على الدوام تبعاً لتغيرات الحالة الشعورية وهيكلة (الروح الأدائية) للفعل.

إن هذا النمط من الأداء أستدعى من الممثلة أن تكون على جانب من الحياد مع نفسها ومشاعرها وأن تفترض لنفسها معياراً أدائياً خاصاً بها، في أشد المشاهد اتصالا بالاندماج والسايكودراما. أنها عمليات إجرائية أركيولوجية، فهي تخدم الشخصية المونودرامية لتشكيل مهام أدائية ضمنية في مرحلة (ما قبل التعبير) في تواصلية البحث وتقويم الفعل الأدائي قيد الإنتاج، ومن ثم (صورة المنتج قبل الأداء).

كل هذه الإجراءات تجري في فضاء الحياد الأدائي لدى الممثلة التي سميت ب (الصفر الأدائي)، وهي التي ينطلق منها الفعل الى سيرورته وتشكلاته، والتي يمكن أن يتسنى للممثل من خلالها أن يشعر بالمتعة في تلقي ما يقدمه بطريقته عبر المسافات الضمنية التي أوسمناها بالجمالية التكنيكية، وهي متعة أن يحس الممثل ويرى ما يفعله من خلال ابتكار هذه المسافة الجمالية في خضم الأداء. وذلك ما يستدعي استعدادا عالياً لدى الممثل وتمكن، ودربة تجعله أن يبلغ حد ان يجرب ويتلقى التجربة، ومن ثم يقوم بعد ذاك بنقل معطيات قراءة المسافة الضمنية الى منطقة العرض، وبعد ذلك الى مخبر المتلقي والمسافة الجمالية العرض، إذ حرصت الممثلة والمؤلفة لمسرحية أن تركز طبقاً لاشتراطات اللعبة الإخراجية على تحقيق أشكال الحضور والغياب في توسيع الجانب الذهني للمدلولات بوصفها صورة في الذاكرة لشخصيات مسرحية (حرير) في حضورها كعلامات دلالية مهيمنة في منطقة التمثيل

مجلة الأكاديمي-العدد 101-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

\، وهذا يجري من خلال قصدية توظيف ما تقدم من آليات الأداء وعلاقاتها العميقة– لتحقيق تبادل الأدوار بين المنطوق الأدبي والفعل الأدائي عن طريق تفعيل الحراك والعلاقة الجدلية (الدلالية) واجتلاب (المدلول) الى منطقة الإشارة مما يمنح سمةً أن يكون أداء ثقافياً على مستوى القراءة الجمالية والتكنيك الأدائي الفردي.

**هيكلة المشهدية في (حرير)...تعرضناتها:**

يقوم عرض مسرحية (حرير) على متوالية عروض مشهدية أفقية التراتب، تعبيرية المبنى أي أن المشهد فيه يتصاعد نحو ذروة ويتوقف ليبدأ مشهد آخر، أو عرض آخر، ويتخلل هذه المشاهد دخول للممثلة تعزيزاً لشروط اللعبة المسرحية التي يقوم عليها العرض.

**العرض الاول**

الصيادة تبدأ، المواجهة الأولى حيث المرأة صيادة على غير ما هو معهود الرجل صياداً. ومن هنا تبدأ فرضية التأليف التي التقطت نموذجها بذكاء درامي وصاغته لتموضعه في واحدة من أبشع الفواجع الشاخصة في الذاكرة الجمعية فاجعة جسر الأئمة، لنتسلل من خلالها الى شخصية افتراضية تتصل بذاكرة المدينة والنهر، نموذج بغدادي يعيش حياة النهر وطباع الصيادين، إذ ارتبطت ذاكرة (أم عثمان) في طفولتها بطقوس النهر ومعتقداته وزيارات (خضر الياس) وأحلام الصبية اللواتي تركت فيهن ثقافة النهر أرثاً انعكس على طبيعتهن الحركية والحياتية، وأنحسر مكنونهن المعلوماتي بتلك الثقافة. أنواع السمك وجريان الماء ومناسيبه، والليالي المقمرة للنهر وغيرها، فأم (عثمان) شهيد النهر قد تعالقت مع طبائع النهر في غضبه وفي سكونه. كبرت فيه وانجبت (عثمان) أبن النهر، لتكون ناتجاً لتوليدية هذه العلاقة في طباعه، إذ انتقلت جينات هذا الارتباط الروحي والاجتماعي في أطار النهر وثقافته بوصفه مكوناً بيئياً وحاضنة لصناعة بطل السباحة (عثمان)، وتمثيلاته في بطل أنساني يذكره التاريخ بشرف الذي أنقذ الأبرياء من الغرق ولم ينقذه أحد.

المشهد يسلط الضوء على فرضية الأم التي أنجبت بطلاً مثل (عثمان) وكيف أشتغل عليها المخيال المسرحي من خلال الاستعانة بالإحالات الصورية الأدائية والتحقيق في زمنية الفعل في أطار المخطط العام والمنهج الذي يتبناه الأداء (اللعبة في مسافة ما بين أنا الشخصية وأنا المؤدية)، وعليه فقد تمرحل المشهد على النحو التالي:

**مشهد استهلالي**

**وضعية اساسية ← طفولة ← فجيعة جسر الأمة**

**أم عثمان ناتج ← استدعاء ذاكرة ← ذروة انفعالية**

**تقادم ازمنة حلميه ولادة عثمان حاضنة سردية الملحمة**

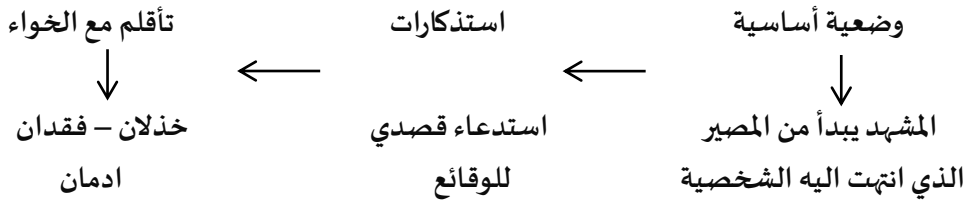
**ذاكرة فقدان**

مجلة الأكاديمي-العدد 101-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

**العرض الثاني:**

(سميرة) لاجئة انسانية من في أحدي الدول الباردة. المشهد يبدأ في نهاية المصير الذي انتهت اليه الشخصية (سميرة) التي أدمنت تعاطي الخمر معللة هذا الإدمان بدواعي البرد والنسيان وما الى ذلك. المشهد عبارة عن تداعيات شكلتها التمثلات الأدائية للشخصية في بعدين الأول أنساني شفيف، والثاني مستهلكاً مقهوراً وضائعاً في آن معاً، (سميرة) شخصية غير منقطعة الجذور عن الحياة الاجتماعية والسياسية العراقية قبل لجوئها الى خيار الهجرة في ظل انتهاك لحريات الأنسان في أن يحب ويتمتع بحقوقه الإنسانية التي لا تتعارض وحقوق الأخرين، (سميرة) شخصية نشاهد الوجه الأخر منها من دون أن نتعرف بالتفصيل من مقدماتها التاريخية سوى ملامح نستشفها من تداعيات مخمورة، لا تضيء لنا إلا جانب تتعرض فيه الشخصية الى النكوص والانعزال الذي رغم أنه لا يخلو من موقف، إلا أنه ينم في كونها شخصية مستلبة تعتاش على بقايا الماضي بعد أن توقف عندها الزمن، وهذا على ما يبدو لم يبقى في ذاكرتها سوى صورة مهمشة واسترجاع لماضي مؤلم في تفاصيله الإنسانية لتهرب من الماضي بتعاطي الخمور لتجد نفسها لم تغادر ماضيها، وتعترف (سميرة) بأنها هاجرت استجابة لاستغلال حبيبها (رؤوف) ولأجله باعت كل شيء في الوطن ليمنيها بالخذلان وتنتهي الى الوحدة والإدمان والهلوسة.

لشدة ما يحيط بالمشهد من مكون سردي فأن العملية الأدائية فيه كانت تحاول تجنب هذا السرد والمواجهة والركوس في الطبيعة (السايكودرامية) بالجنوح صوب التقديمية في الأداء قدر الإمكان، إلا أن مشاهد مثل مشاهد السكر في التمثيل قد لا يجد الممثل فيها سبيلاً للخروج من حالة الاندماج التي يمكن أن تقرب المتلقي من جو الشخصية وعليه فقد تمرحل الأداء في هذا المشهد.




**العرض الثالث:**

شخصية (جميلة) أنموذج في مواصفات المرأة القيمية في انتمائها للحياة الكادحة والمحلية التي لم تعرف يوماً مهما تقاسي من فقر وجوع وشظف العيش سوى ان تكسب خبزها بشرف بعد ان تضعها الحروب التي أبعدتها عن أخويها في الساتر لمواجهة صعوبة الحياة عندما تضطر هذه المرأة أن تمارس جميع المهن التي لا توفر لها سوى لقمة العيش، ومع ذلك فهي تناهض الباطل ولا تهادن مهما

مجلة الأكاديمي-العدد 101-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

كانت قسوة العيش في ظروف قلة المدخول وانعدام الامل، بائعة الشاي في مرآب المحافظات والقوافل الطالعة الى جبهات الحرب تأخذ من عينيها رسائل وأمنيات لأخويها (حسن وحسن) المسمرتين على طريق العائدين على جبهات القتال. نموذج معايش لوقائع الجبهة وحالات الإنذار وإجازات الجنود العائدين في كراج النهضة. جسد على أرصفة الكراج، وقلب يتفازز في قواطع القتال شوقاً لأخويها وهما يشكلان أكبر طموحاتها في أن يعودا ليشدا أزرها في مواجهة ضيم الأيام، وأوجاع الكدح وشظف العيش الذي قاسته من اجلهما. في المشهد امتصاص قصدي للزمن يتجلى عندما يعود اخويها من جبهات القتال وانتهاء الحرب لتبدأ حرب جديدة هي حرب الحواسم التي نجا اخويها من فخاخ الحرب السابقة ليقعا في كماشة هذه الحرب التي يستبسلون فيها ليصبحوا ابطالاً بالنهب والسلب الذي خلقته الوقائع الجديدة، انها الوقائع الصادمة (لجميلة) التي تنازلت عن جميع حقوقها في الحياة، وحتى حقها في الزواج كأنثى من اجل اخويها اللذان خيبا ظنونها وصدمها المصير الذي انتهوا اليه، وحتى أنها تلقى حتفها بسبب من شرفها الإنساني ونزاهتها. المشهد يبدأ من نهايته بعد معارك الحواسم إذ تشكو جميلة عند أحد الأولياء الصالحين ما ألت اليه أوضاعها من فقدان وضياع، لتشكل من خلال هذه المقدمة وضعية أساسية تنطلق عن طريقها الحبكة في توجيه ضرباتها الأدائية والإخراجية عبر مونتاج متسارع في إطار تعبيرية البنية التي ينتسب اليها المشهد اتساقا مع بنية المشاهد الأخرى التي عمد التأليف رسمها على التوازي مع الوضعية الأساسية متمرحلا بأليات الإيجاز، والتقطيع.

**العرض الرابع:**

تتسامى شخصية (أمورة) من خلال طفولتها على جميع مشاهد العرض بوصفها شخصية أخاذة مثيرة للتعاطف وتخاطب وعي التلقي دون مباغتة، فأحلامها صغيرة وحياتها بيئة الطفولة وعالمها البسيط بساطة اللعب. تجتلب (أمورة) منذ اللحظة الأولى لظهورها باستدعاء قصدي لذاكرة المدرسة التي تعيش فيها وتشكل كل بيئتها سواء طفولتها وهي في أحضان أبيها، أو كونها تلميذة تحلم منذ طفولتها بأغنية العلم التي يرفرف قلبها مع ارتفاعه ورفرفة ثناياه، وهي أبنة الحارس الذي غيبه الموت عنها بالقصف الجوي على مدينة حلمها الجميل المدرسة. فتستذكر بوجع ولوعة طفولية ذلك اليوم الذي لم تكن فيه تعرف لون الدم بعد، في احالة الاستذكار لمدرسة (بلاط الشهداء)، واستشهاد حماماتها الصغيرات (تلاميذ المدرسة) الذين قطعهم الموت المجاني الى أوصال، في واحدة من أبشع جرائم الحروب الرعناء كانت لأمورة أحلامها البسيطة بساطة الطفولة، فهي ككل الأطفال يرى في المعلمة قدوةً ونموذجاً، فتحلم بأن تكون معلمة لترفع العلم تشبهاً بالكبار، لكن فعل القصف المأساوي الصادمة خلف لها أوجاعاً جعلتها تتصفح أحلامها وتجلدها في كل حين. هذا الحادث عوقها نفسياً وجسدياً، إذ منيت ببتر يديها التي طالما حلمت بهما وهما يرفعان العلم. وفقدت أقرانها في المدرسة وأبيها ولم يبق لديها إلا ذكريات مؤلمة.

مجلة الأكاديمي-العدد 101-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

من الحوار الدراماتورجي للعرض تستطيع أن تفرض أنها (أمورة) صور لاستراتيجية تطور الشخصيات النسوية التي حولها في المشاهد الأخرى. طفولة مقموعة أفضت الى نساء مقموعات، ومضطهدات، ومستلبات، إذ تتمرحل في بنية تعبيرية عن قمع للأحلام، وعقدة الفقدان، والعوق في تعالق مع يوميات الحروب التي لا تنشئ سوى أجيالا من المعوقين في فضاء من الرغبات الموجعة بالكبت والحرمان.

**العرض الخامس:**

من أرضية الرتابة الإيقاعية للحياة، والملل من ماكنة اليوميات وتكراراتها انطلقت (ثمينة) مجبرةً على تبني مهنة (الخياطة) وبدافعين أولهما، توافرها على القدرات الابتكارية وامتلاكها الموهبة منذ طفولتها، وثانيهما كينونتها تحت سطوة السلطة الأبوية الصارمة في تصديها القسري للرغبات منذ الطفولة وحتى الكبر، في تعالق مستمر مع التغيير في المقادير التي آلت اليها الشخصيات الأخرى في عموم العرض. السلطة الأبوية والقمع والاضطهاد تتماثل من خلال ارتباط جميع افعال الشخصية وسلوكها عملاً بالدستور الأبوي الذي فرض على حياة (ثمينة) أن تنتظم في آلية رتيبة يتعالق فيها سلوكها اليومي ب(ماكنة الخياطة) ودوام اشتغالها على الخياطة قسراً بدواعي أن اليد التي تعمل يباركها الرب، وأي كانت المسوغات فأن ثمينة منقادة قسراً لجميع قوانين الأب الذي صيرها وأنشأها على مخافته وليس احترامه رغم تجاوزه على حقوقها الإنسانية. فقوام المشهد هو الاستذكار الموجع لمسيرة الشخصية، بين طفولتها وحداثتها في لحظات الكينونة على المسرح، إذ تتمرحل محطات الفعل بين..

| | | |
|---|---|---|
| (الرتابة) كوضعية اساسية للمشهدية وحياة الشخصية | ← سردية تاريخانية ماضوية كاستذكار لطفولة توقف سريانه قمعاً في رتابة الماكنة | ← بنية الحبكة المشهدية نسيج من الضربات الموجهة واستمر التعالق بالرتابة كوضعية اساسية |

**العرض السادس:**

اعلان مستمر عن أن المراءة دائماً طرف في صراع غير متكافئ تحت وطأة الاضطهاد والاستلاب، وهي تواجه بضراوة ودون جدوى، دفاعاً عن وجودها الإجباري في هذا الصراع، مما يعرضها أحياناً الى شتى أنواع التعذيب الذي ينسيها حتى أسمها، ويلغي وجودها ككيان، وعليه فان بوصلة العرض تؤشر في هذا المشهد صوب شكل من اشكال القمع والظلم وتكميم الأفواه، ويتفرد في خصوصيته عندما يكون للسلطة شرطي في جسد الناس، وتشتد سطوتها هذا التلبس حداً يتسلل الى الأنا السفلى (رقيباً على رقيب) معنفا على أخطاء اللاوعي ما انفلتت واحدة منها لأن الأنسان قد يدفع حياته ثمناً لمجانية

الأخطاء غير المقصودة التي قد تؤدي به الى موت مجاني. إن المذيعة (قواعد) مولعة بالشعر والنثر وجماليات لغة الضاد تقع من شدة حذرها تحت سطوة الرقابة ضحية خطاء غير مقصود . إذ لسوء حظها تخطأ في قراءة نشرة الأنباء اليومية، خطأ فيه اساءة لشخص الرئيس، وبسبب تافه هو انقلاب أحد الحروف الذي يغير معنى الكلمة، إذ يعرضها هكذا خطأ الى شتى انواع التعذيب.

**العرض السابع:**

فرضية المدينة ممثلة بامرأة، مدينة الذاكرة النسوية للشخصيات التي مرت في المشاهد السابقة، بقاياهن الموزعة على مساحة العرض، هو الشتات والأشلاء التي تسعى المرأة الأخيرة الى لملمتها من بقايا الناس، والنساء من بقايا الشارع المخرب، والفوضى التي تركتها مخلفات الحروب عبر دورة الخراب في حياة المجتمع في وطن مستباح. امراءة من رصيف الشارع تعلن عن مزاد ما تبقى من حطام، ركام البشر ذكريتاهم، وأحلامهم، وصورهم هي كل ما تبقى فمن يشتري بقايا الخراب. سؤال يتركه العرض يقصد به المغايرة لبحث أنساني قادم تجترحه لعبة مسرحية جديدة، عندما تخلع الممثلة عن نفسها شخصيات المسرحية وتغادر المكان، ليبدأ الشارع بعرض جديد نحلم أن يكون هو الفضل.

**النتائج:**

1. شكلت مشاهد الاستذكار (سلفة استعارية) عبر تداولها في عموم البنية المشهدية للعرض.
2. اجتهد الأداء والإخراج لخلق تناغم بين سرديات الفعل المسرحي والصورة البصرية.
3. اتصال المشاهد بوصفها عروضا منفصلة-متصلة بخيط سري مع البيئة الواحدة كحاضنه للأحداث من جهة وكمعادل لذات الشخصية (البيئة-الشخصية) عبر وحدة انتماء متبادل.
4. بساطة الطرح وسيولة الرمز، لم تكن تستدعي من المتلقي بحثا عن تغيرات للتأويل أو تفكيكا بالإحالة إلى مرجعيات غائرة. ويعود هذا أصلا إلى راهنية ومألوفية الموقف في الذاكرة الجمعية.
5. توافق مشتركات الإحالة زمانيا-مكانيا مع التنوع النسبي في مستويات الحدث-الشخصية.
6. تعالقت المشاهد من خلال إظهارها دواخل الشخصيات بسبب نمط التأليف التعبيري لعموم النص.
7. اشتغال آليات التعالق وفق التعرضنات المشهدية على النحو التالي:

أ. تحقق آلية الاستدعاء القصدي بتحريض الذاكرة في جميع المشاهد.

ب. تحقق آلية الإحالة في مشاهد:

| | | |
|---|---|---|
| جميله | سرديات الذاكرة وتمثلاتها | الحرب |
| امورة الطفلة | | السلب والنهب |
| سميرة | | بلاط الشهداء |
| البائعة | | تداعيات اخرى |

ج. **تحقق اشتغال آلية الإيجاز في مشاهد:**

| | | |
|---|---|---|
| أم عثمان | وتمثلاتها في أزمنة | الحرب |
| سميرة | | السلب والنهب |
| جميلة | | فضاء التداعيات |
| المذيعة | | |

وعليه فان مشتركات التمثلات بين سرديات الذاكرة وتمثلات الازمنة تتعرضن عن طريق الحرب-الحواسم-مشتركات انسانية(حرير)، والتداعيات الاخرى.

**تحقق اشتغال آليات التكثيف وامتصاص الزمن والاقتطاع المتوازي في مشاهد:**

| | | |
|---|---|---|
| التكثيف | وتمثله الابرز في مشهد (المذيعة) | تتعالق بذات الاليات |
| (امتصاص الزمن) | وتمثله الابرز في مشهد (البائعة) | |
| (الاقتطاع المتوازي) | وتمثله في مشهدي (جميلة وثمينه) | |

- وتتعالق المشاهد السبعة للشخصيات ب(الكم الانفعالي) عبر آلية عرض وأداء هي (آلية الانفعال الأدائي المستبطن)، وتمثل بروز هذه الآلية في مشاهد: (المذيعة)، و(أمورة)، و(جميلة)، و(ثمينة).

فضلا عن تعالق المشاهد السبعة بالاستذكار عبر أنواع مختلفة هي:

| | |
|---|---|
| القريب | كاريزما الاستذكار وتمثله في ملامح سلفة استعارية |
| البعيد | عبر صيغة الزمن ومتوازيات المشهدية |

**الاستنتاجات:**

إن آليات التناص التي اجتلبت الى ميدان (التعرضن) المنحوت عن المصطلح السابق أثبتت امكانية توظيفها في التحليل النقدي والقراءة الدراماتورجية للعرض المسرحي المتعدد للمشاهد بالاسلوب النقدي ذاته في مقاربة التعرضن بين العروض المسرحية المتعالقة في آليات بناها.

**References:**

1. Angelino, M. h. (1989). *The concept of intertextuality in the new critical* discourse. (A. Al-Madini, Trans.) Baghdad: General Cultural Affairs House.
2. Asaad, S. (1953). *Theatrical criticism and human sciences,*. (F. M. Criticism and Human Sciences, Trans.) Cairo: The General Egyptian Book Authority.

3. Bakhtin, M. (1986). *Dostoevsky's Poetry.* (J. Nassif, Trans.) Casablanca: Tobingal Publishing House.
4. Barthes, R. (1986). *From Literary Impact to Text.* (A. S. Al-Aali, Trans.) Beirut: House of National Development, Journal of Contemporary Arab Thought.
5. Egeltin, T. (1992). *An Introduction to Literary Theory.* (I. Al-Ali, Trans.) Baghdad: House of Cultural Affairs.
6. Engino, M. a. (1989). *On the Origins of the New Critical Discourse.* (A. Al-Madini, Trans.) Baghdad: House of Cultural Affairs.
7. He, D. (1988). *Text and Context.* (K. Hamid, Trans.) Baghdad: Cultural Affairs House.
8. Kafzan, T. (2002). *The sign in the theater - an introduction to the semiology of the art of performance.* (M. Elias, Trans.) Damascus: Ministry of Culture Press,Theatrical Life Magazine, No. 34-35.
9. Kresneva, J. (1991). *The Science of the Text.* (F. Ezzahi, Trans.) Casablanca: Toubkal Publishing House.
10. Muftah, M. (1985). *Analysis of the poetic discourse - the strategy of intertextuality.* Beirut: Dar Al-Tanweer.
11. Riad, A.-F. (2000). *Formation in the Fine Arts.* Beirut: House of the Arab Renaissance.
12. Strauss, C. (1986). *Legend and Meaning.* (S. A. Hamid, Trans.) Baghdad: House of Public Cultural Affairs.
13. Touma, A. (2015). *The Concept of Intertextuality in Contemporary Critical Discourse.* Sharjah: Al-Rafid Magazine.
14. Yaqtin, S. (1989). *The Opening of the Narrative Text.* Beirut: The Arab Cultural Center.
15. Youssef, A. (1995). *Intertextuality and Presentation Drawing.* Baghdad: Horror House for Printing.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts101/261-280

# Exposure and its working mechanisms in theatrical multi-scene model "critical dramaturgy study"

**Yousuf Rashid Jebur Al saadi**[1]

**Al-Academy Journal ……..…… Issue 101 - year 2021**
**Date of receipt: 30/7/2021……..Date of acceptance: 29/8/2021……..Date of publication: 15/9/2021**

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

**Abstract:** The concept of intertextuality was one of the problems that occupied the attention of critics and critics in targeting the structure of textual intertextuality between texts and their overlap in the process of producing meaning. Until intertextuality became a stable term and it can be monitored in the structure of the theatrical text and determining the mechanisms of this intertextuality between texts through fields and classifications agreed upon by the most important critics who wrote and considered intertextuality. Perhaps our previous research (the approach of exposure in the epistemological hallway to intertextuality) was an attempt to interview a terminology, which the researcher intended to monitor, through the mechanisms of intertextuality and other innovative mechanisms, a critical method to read the relational structure of the presentation as it is in the texts, so the new comes in our current (applied) research that it is an experimental attempt Another in the field of (exposure) here to monitor the same relational structure by trying to activate the mechanisms of (exposure), but this time within (the one play with multiple scenes), and here lies the uniqueness of this attempt in the practical process of a critical dramaturgy where the researcher will analyze a single show composed of several scenes according to mechanisms The (reproductive theatrical performances) were attached to exposure after he conducted a (dramatic) experience of the show he chose (as a research sample) to prove the possibility of employing the mechanisms of (exposure) in analyzing (multi-viewing presentation) in the same critical and analytical method that he worked on in his previous research. Perhaps here lies the novelty of this research, according to the researcher's estimation.

**Keywords: Exhibiting, theater, scenes, dramaturgy.**

[1] College of Fine Arts/ University of Baghdad Yousif_rshd@yahoo.com .

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts101/281-300

# فهم الفضاء في فن التركيب

رائد عبد الامير منصور[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 101-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2021/7/23 , تاريخ قبول النشر 2021/8/29 , تاريخ النشر 2021/9/15

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

**ملخص البحث:**

تناول البحث دراسة (فهم الفضاء في فن التركيب)، ويقع في اربعة اطر، خُصص الاول لبيان مشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه، وهدفه، وحدوده، وتحديد أهم المُصطلحات الواردة فيه.

تحددت مشكلة البحث من التساؤل، هل الفضاء يجسم تلك المواد المختلفة والمتنوعة التي صاغها وركبها الفنان الى اشكال مستحدثة؟ هل ان نتاج الفنون تركيبية هي استيلاء لتلك الفضاءات والهيمنة عليها؟

أشكالية فهم الفضاء في بعده المفاهيمي بالفن (التركيبي) في تعدد نظمه وتنوعها واختلافها أو اعراضها عن أشتغالات النظم الفنية في زمن الحداثة كونها فضاءات ذات نسق شكلي منغلقة داخل إطار العمل الفني، اما الان وفي خضم تداخل الفنون والتقدم العلمي بوسائله التكنولوجية والنظريات النقدية المعاصرة أدت الى تعطيل النظريات السابقة وعدم جدواها من قراءة وتحليل أنظمة الفضاء المعاصر. وتداوليته في المجتمعات المعاصرة.

واشتمل الإطار النظري على مبحثين: عني المبحث الأول بمفهوم الفضاء وزمكانية الفضاء، وبمراجعة بعض الآراء الفلسفية في هذا المفهوم. فيما تناول المبحث الثاني: انساق الفضاء الفني في الحقل التشكيلي والبحث في مرجعيات التأسيس لفن التركيب، في الحركات الفنية الحديثة والمعاصرة.

أما إجراءات البحث: إذ تمّ فيه تحديد مجتمع البحث واختيار عينته البالغة (3) عملاً فنياً، ثمّ استعراض المعالجات الخاصة بأداة البحث وطريقة بنائها، وتحليل العينة. وقد تضمّن الفصل الرابع نتائج والاستنتاجات والمقترحات.

**الكلمات المفتاحية: فهم، فضاء، الفن التركيبي.**

[1] كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد . raid.al.taee@gmail.com .

مجلة الأكاديمي-العدد 101-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

**مشكلة البحث:**

إن مفهوم الفضـــاء. بوصـــفه ظاهرة أخراجية للمكان والامتداد، وعلاقات الربط الواقع المرئي الحســـي مع المتخيل الزمكاني. وبما ينطوي على أظهارات القريب والبعيد، والمنفتح والمنغلق. بقيت هذه الأشكالات بالنسبة للفنان وبالنسبة للمتلقي أيضا باعتبارها دلالة مفاهيمية.

وان الفن المعاصـــر يقوم بطبيعته على مقولات الرفض والتجاوز والســـخرية التي ظهرت مع البوب ارت في بداية القرن العشـــرين وازدهرت منذ ســـنوات الخمســـينات. ولكن من قوة الفن أن يقع طرح هذه المضـــامين الثورية داخل ثقافة تأملية وفكرية تقوم على الاســـتعارة والمجاز الخلاق وتســـتدعي التأويل.

إذ أن قابلية التأويل هي شـرط تميّز العمل الفني عن أي شيء آخر وإلاّ سـقط المباشـر والاسـتفزاز المباشـــر الذي لا يحتاج إلى تأويل. كما أن الســـخرية تحطيم للذّات كما قال هيغل، من أجل إعادة بنائها وترميم بنية العقل التاريخي، وهو أحد المرجعيّات الفلســـفيّة للفن المفاهيمي وبعض أشـــكال الفن المعاصر.

ان جملة التطورات التي حصـــلت في التيارات الفكرية والنقدية ومنها التأويلية ومفاهيمها وتطوراتها المعرفية باعتباره جهدا عقليا يحاول الوقوف على النصـــوص في انفتاحها اللانهائي لاســـتكشـــاف الدلالة التي ترتبط بمفهوم القراءة، ومن ثم تصـــبح العلاقة بين القراءة والتأويل جدلية تقوم على التفاعل المتبادل بين النص البصـــري والمؤثر فيه القارئ الذي يحدد آليات القراءة وإجراءاتها المنهجية.

تتحدد أشكالية تأويل الفضاء في بعده المفاهيمي بالفن (التركيبي) في تعدد نظمه وتنوعها واختلافها أواعترتضـها عن أشـتغالات النظم الفنية في زمن الحداثة كونها فضـاءات ذات نسـق شـكلي منغلقة داخل إطار العمل الفني، اما الان وفي خضـم تداخل الفنون والتقدم العلمي بوســائله التكنولوجية والنظريات النقدية المعاصـــرة أدت الى تعطيل النظريات الســـابقة وعدم جدواها من قراءة وتحليل أنظمة الفضاء المعاصر. وتداوليته في المجتمعات المعاصرة.

كما أن الفضاء تنوعة وسائل عرضه وأماكن العرض. واصبحت فضاءات العرض وحدودها تشغل سـاحات عامة وفضـاءات بيئية وداخلية وتشـاركت مع المعمار والتكنولوجيا. ونتسـأل هل الفضـاء يجسـم تلك المواد المختلفة والمتنوعة التي صـاغها وركبها الفنان الى اشـكال مسـتحدثة؟ هل ان نتاج الفنون تركيبية هي استيلاء لتلك الفضاءات والهيمنة عليها؟ لذا توجب دراسة وفهم أشتغالات هذه البنى الفضائية وأليات تحولها المفاهيمي.

**أهمية البحث:**

1.تكمن اهمية هذا البحث في تسليط الضوء على الفضاء الفني وكشف نظم أشتغالاته في فنون ما بعد الحداثوية الفن التركيبي.

**أهداف البحث:**

1.الكشف عن العلاقات البنائية للفضاء في فن التركيب.

2.التعرف على مفاهيم النظم الفضائية في فن التركيب.

**حدود البحث:**

1- الموضوعي: تأويل الفضاء في التركيب.

2- المكاني: اوربا وامريكا.

3- الزماني: -2018

**تعريف المصطلحات:**

**التأويل: لغتا:** لفضة التأويل في اللغة هو الارجاع. أوّلَ الشئ أي أرجعه، وآل إليه الشئ أي رجع إليه إذن فكلمة (آل) (إيالاً) و (أيلولةً) و (مآلاً) تعني رجع وصار و (آل) عنه تعني ارتد. و (آل) على القوم تعني ولي عليهم فهم رعاياه ويرجعون اليه وهو مسئول عنهم. و (أوّل) الشئ إليه أرجعه، و (أوّل) الكلام يعني فسره. . . فكأن التأويل هو إرجاع للكلمة المرادة إلى أصل أبعد من المعنى الحرفي لها. أولا يتم إرجاع الكلمة إلى الذهن لمعرفة معناها، ثم يتم إرجاع المعنى إلى ما وراء المعنى المصطلح عليه للتوصل إلى معنى المعنى. (Haroun, 1994, p. 30).

**التأويل: اصطلاحا:** هو عملية فهم لاحتمالية المعنى المعبر عنه وفق سياق العمل الفني، كمحصلة معادلة لقصدية الفنان ومعادل لتلك الاحتمالية (Al-Nahedh, 2005, p. 7).

**التأويل: اجرائي:** هو استراتيجية ذهنية تحليلية لفهم المعنى الخفي، من الجانب الظاهري الى الجانب الباطني المتواري ليصار الى امتلاك فهم جديد للمعنى كما تشكل في ذهن المنتج، من خلال تقصي بنية الفضاء وانساقها.

**الفضاء: لغتا:** جمع: أفضية. (ف ض و). مصدر فضا. (فضاء شاسع: مااتسع من الارض) يحلق في الفضاء في الجو، اي ما يعلو الارض. فوق وطفق يحدق في الفضاء. فضاء المدينة، مساحتها والمدى الواسع المحيط بها. الفضاء الخارجي الجو الخارجي البعيد (The Arabic Language Complex, 2004, p. 248).

**الفضاء: اصطلاحا:** الفضاء هو الحيز الذي يحل فيه الشيء فهو الحيز الذي نتعامل معه تشكيليا، مساحة او حجما. وهو محيط الامتداد الواسع للحدود المكانية. فهو قابل للملاء دوما بالوحدات (الكتل، الاجسام). (Al-Khafaji, B.T, p. 11).

**الفضاء: اجرائي:** هو الحيز (الزمكاني) الذي نتعامل معه تشكيليا وتتجلى فيه الاشكال بمساحاتها او حجومها ضمن علاقات البنية التكوينية والدلالية. فالفضاء واسع منفتح قابل للملأ دوما بالوحدات (الكتل، الاجسام) وله انساق ونظم متعددة.

**الفن التركيبي:** فن التركيب (Installation) هي مجمل العمليات الفنية التي تنتج تركيبات شكلية لها وجود فيزيائي غالبا ما يقوم على تداخل مكاني مع موجودات المحيط الواقعي للعمل، لذا فأن معظم اعمال الفن التركيبي يتم بنائها وتنفيذها داخل فضاءات قاعات العرض الفني اوفي الفضاءات الخارجية على نحو مباشر.

**الإطار النظري**

**المبحث الأول: مفهوم الفضاء:**

منذ تتابع الزمن على مر العصور كان للفضاء حضوراً ملموساً في مختلف نواحي الحياة البشرية على وجه الأرض، بدأ بصراع لا ينتهي مع قوى الطبيعة وما تحويه من غموض وتقلبات كان لها تأثيراً واضحا على سلوك الإنسان ومشاعره وتعبداته. فقد كان للظواهر الطبيعية (من أمطار وبرق ورعد وغيرها سطوة وقوة تمكنت من السيطرة على أفكاره وسلوكياته اليومية، ذلك أن الدنيا لا تبدو للأسنان البدائي جماداً أو فراغاً، بل غارقة بالحياة والأرواح. فهي حية) (Sahib, 2016, p. 169). وتحققت له امكانية التعامل مع الفضاء (تعاملا نابعا من تجربته في السيطرة عليه من مختلف اوجه التعامل مع الحقيقة والتجربة والتاريخ) (Fisher, 1998, p. 138). يمكننا القول إن تاريخ الانسان هو تاريخ تفاعلاته مع الفضاء أساسا لأن تعالق الانسان بفضائه تعالق شديد ومنذ الأزل ولأنها الامتداد الأوحد لاستمرا يته بما تزخر به من عناصر الحياة.

ان معرفة الانسان للفضاء، أصبح غاية وهدفا في حياته والذي يمنحه طابعا اجتماعيا يتعامل به في حدود بيئته، ويعرف بالفضاء (الوجودي التعبيري) كما أدرك بصريا الفضاء الاثير ذو العلاقات الظاهرة مع عناصر الطبيعة ضمن واقعه المعاش ليعرف ذلك بالفضاء (الواقعي الملموس) الذي يحيا ويتحرك به. فهذا الكون الفسيح يصعب تصوره دون انعكاسه في مشاعر الانسان. وبالرغم من محدودية الادراك الا انه تعامل مع تصوراته المتأثرة بمشكلة الفضاء المحيط به بإبداعات صورية وهو ما تبين من الارث الفني والذي توارد عبر العصور والذي حمل في طياته تصوراته عن (الفضاء الداخلي) الكهف -حيث مسكنه ومأواه -والفضاء الاوسع الخارجي الذي يحوي كل قوى الطبيعة. ففي الكهوف نجده وقد أتخذ من فضاءاتها الداخلية وسيلةً لا سقاطاته السايكولوجية -النفسية - عندما جعل من جدرانها عالماً خاصاً وبؤرة من عالم سحري وكذلك ترميز لفضاء قدسي. فأبدع قيما جمالية لتلك المرحلة.

فالفضاء هو العالم الفسيح الذي تنتظم فيه الكائنات والاشياء والافعال وبقدر ما يتعامل الانسان مع الزمن يتعامل مع الفضاء ويمكننا القول ان تاريخ الانسان هو تاريخ تفاعلاته مع الفضاء اساسا، وهذا ما يقوله غابريل مارسيل "الانسان غير منفصل عن فضائه، بل إنه هو الفضاء ذاته، فالفضاء على هذا الأساس هو علاقة وهو الأفق الذي يحدد توالد الموجودات ويحيط بها من كل جهة، عالمنا المحيط، عالم الحياة بكل مكوناته المادية والروحية وهو لا يشمل مجال الفعل فقط بل مجال الفكر المتصور المتخيل أيضا" (Al-Zari, 2004, p. 9). وهذا يعني ان الفضاء ليس معطى وانما ينتج وينشأ ويبدع ويحمل معاني تحاور الفكر وتستفزه.

يكون الفضاء إطار يشتمل على البيئة الطبيعية والصناعية بمختلف أنماطها ووظائفها والشوارع وكل الأماكن التي نعيش فيها، والمكان يكتسب ملامحه من خلال المجتمعات الانسانية الذين يعيشون فيه وهم تلخيص للزمن الذي فيه، ومحدد بالذات الانسانية. وعليه يتضح لنا أن الفضاء موزع في شكل أمكنة، ومجموع الأمكنة هو ما نطلق عليه بالفضاء، لأن الفضاء أوسع من مفهوم كلمة المكان.

وعلى صعيد الفنون نجد ان الفضاء يشكل معيارا مهما للخروج بالأعمال الفنية من قوقعة التخندق ضمن الحدود (المكانية) نحو أفق الانفتاح و(الزمن) واللامحدود. فالفضاء -دون أدنى شك -يمثل محورا أساسياً من المحاور التي تدور حولها مختلف النظريات الحديثة، فلم يعد يعتبر مجرد خلفية تتخللها الأجسام والكتل. وأصبح تفاعل العناصر المتداخلة فيه وتضادها يشكلان معاً بعداً جمالياً من أبعاد العمل الفني. ذلك لأن الفضاء التشكيلي ليس مجرد تقنية او إطار لذلك العمل الفني، بل يشكل مادته الجوهرية في العملية الإخراجية الفنية. ان تلمس طرائق عرض جمالية تنشأ خصوصية اسلوبية او موضوعاتية او شكلية جديدة للتعبيرعن المضمون الاجتماعي المعاصر. (Khudair, 2018, p. 7)

ولذلك الفضاء أحد أهم البنى الحاوية لتشكيل العمل الفني واشتغالاته المختلفة في مجمل انواع الفنون التشكيلية إضافة إلى إمكانية تصنيف هذه الفنون على وفق أشتغالات الفضاء فيها إذ أخذ بالتطور والنمو شيئاً فشيئاً على وفق متطلبات العصر الذي ينتمي إليه ورؤيته.

**المكان:** مفهوما لعبة دوراً أساسياً في الفكر الإنساني قديماً وحديثاً، حيث تطورت هذه الفكرة مع تطور الفكر البشري من حيث تعامله مع العالم الخارجي. ف. (الصورة الذهنية للمكان في الفكر البدائي كانت صورة مظاهر حسية. محسوسة، لذلك تتسم باللون العاطفي، لذلك فهو عاجز عن إيجاد نظام فضائي مكاني منسق مبني على المقاييس الموضوعية، بل ينجح في إيجاد ذلك النظام عبر إدراك عاطفي حسي للقيم) (Frankfurt, 1960, p. 26). كما أن هناك علاقة دينامية او جدلية احيانا، قائمة منذ بداية الخلق خاصة الفكر التأملي والفلسفي والعقائدي ودوروهما في اضفاء

الالفة بين الإنسان والمكان. وليس من البساطه التوقف عند صيغة محددة نؤطر بها مفهوماً للمكان، ويعزى ذلك إلى كثرة الاتجاهات الفلسفية التي تناولت ضمن درسها وبحثها الفلسفي ظاهرتي المكان والزمان معاً. وتنسب إلى كثرتها، غزارة عطاءها الفكري في تناول هذه الظاهرة التي اقترنت تاريخياً بتاريخ الفلسفة.

وعن وظيفة وصف المكان وتأكيده على البيئة الموصوفة التي تؤثر على الشخصية، وتحفزها على القيام بالأحداث وتدفع بها إلى الفعل يؤكد (فيليب هامون) أن وصف البيئة لهو وصف مستقبل الشخصية، والتجربة المكانية هي التي تحدد المكان وهي نوعان:

الأول: أن يوجد الإنسان ضمن المكان أي انه جزء من الأبعاد المكانية ذاتها.

الثانية: أن يقف المرء على حافة المكان أو إلى جانبه، أي التعرف على ابعاد المكان واستطلاعه. (Bachlar, 1980, p. 105).

وفصل **(هيدغر)** مصطلحي الفضاء والمكان ويشرح الفرق بين الفضاء والمكان حيث يرى الأفضلية مهيأة بالأمكنة التي يتأسس وجودها هي الأخرى على أشياء، (ان الجسم مكان وهو كشيء يصنع فضاء. وان فضاء تندرج فيه السماء والأرض، إن الفضاءات التي نقطعها يوميا مهيأة بواسطة الأمكنة يتأسس وجودها على أشياء. أن الفضاءات التي نرتادها وتحيط بنا عن شمائلنا وأيماننا ومن فوقنا ومن تحتنا ما لم تتموضع في هذه الأمكنة تعتبر خاوية، فكان هذه الأمكنة هي التي تعطي القيمة والأهمية للفضاء، بحيث يكون المكان محددا بالعمارة، الشارع، المتجر المقهى. البنية الصغرى) (Heidegger, 2012, p. 34).

والمكان ضمن هذا المعنى هو مكون الفضاء فهو من جهة منفصل عن الفضاء ومن جهة أخرى في وضع الفضاء: أي أن الفضاء بحاجة على الدوام للمكان فهو يتحدد بالأمكنة المختلفة. وتتمايز تعبيرات الفضاء عن تمظهرات الأمكنة كمساحات ومسافات تبوئها الأحداث والأفعال، فالفضاء من وجهة نظر فلسفية سابق للأمكنة، هذه الأسبقية تجعله موجودا من قبل يستقبل تلك الأمكنة، فتأتي لتجد لها حيزا من هذا الفضاء.

بذلك يستوجب تحديد الفضاء مشاركة الحواس المدركة ومراعاة تلك القيم سواء كانت بصرية ام لمسية. في الحقل العلامي والسيميائي تناول الفضاء بمفاهيم متسعة ومتباينة، وتشترك اغلبها باعتبار الفضاء بنية حاملا علاقة لعناصر ومكونات مترابطة تسترعي الانتباه في التعامل معها علائقيا. فقد رأى (باختين) ان الفضاء قد يكتسب طابعا رمزيا من خلال تداخل مكوناته، فقد اقترح أربعة أنواع من الفضاء ويتمثل هذا التقسيم في:

**الفضاء الخارجي:** ولمكان المفتوح، الذي يخرج عن نطاق أسوار الغرفة أو المنزل في مقابل الشارع أو البلد، وهو مكان رحب وواسع غالبا ما نجد الفرد يتعامل معه إيجابيا.

**الفضاء الداخلي:** هو المكان المعاكس للمكان الخارجي، يتمثل في فضاء الغرفة وهو يمثل الانسداد والانغلاق كما أنه يتصف بالتحديد. ألا أن هذا لا ينفي انفتاحه على أمكنة أخرى، فالغرفة المحددة جدرانها قد تنقلنا إلى عوالم أمكنة عديدة من خلال أثاثها ورسوماتها التي تحويها، وبالتالي تعطيها دلالة تتجاوز دلالتها الأولى إلى إحالات رمزية أخرى مختلفة.

**الفضاء المعادي:** والشبيه بالداخلي الضيق، ينعكس على الحالة النفسية للفرد، فهو المكان الذي يحس فيه بالضيق وإن كان واسعا، كتواجد شخص ما في بلاد الغربة، فمهما يحمل ذلك البلد من رحابة وامتيازات يعد ضيقا على نفسية المقيم فيه.

**فضاء الحميمي:** ويمثل الأخير في الداخل والممرات والأبواب والنوافذ المشرعة على الشوارع، كما أنه يتمثل في الحافلات والأكواخ ووسائط النقل. (Yassin, 1985, p. 49). ان جميع ما تقدم من أراء حول مفهوم الفضاء من الناحية العلمية وما تقدم به من طروحات فلسفية متعددة، بان الفضاء بنية مهمه وفعاله لجميع الانشطة الانسانية باعتباره الحيز الذي تشغله الأجسام وتتحرك فيه وهو قائم بذاته بعيداً عن آليات إدراكه والإحساس به وان وجوده مبني على أساس تلك الأفكار وبالأخص في انواع الفنون التشكيلية إضافة إلى إمكانية تصنيف هذه الفنون على وفق أشتغالات الفضاء فيها، وان الفنان بأسلوبه المتخطي للزمكان هو الذي يزودنا بنوع من الاشكال الخاصة (Hassan, 2018, p. 9).

إذ أخذ هذا العنصر بالتطور والنمو شيئاً فشيئاً على وفق متطلبات العصر الذي ينتمي إليه ورؤيته. ان جميع الفنون التشكيلية تبدع فضاءا بصريا" وهذا يختلف تماماً عن الفضاء الذي نعيش فيه ونعرفه عن طريق النظر واللمس وهو فضاء مرئي وخالص واستمراره محسوس. (Al-Hakim, 1986, p. 20).

**المبحث الثاني: الايهام بالفضاء:**

ان الامساك بالفضاء وتوسيع نطاقه داخل العمل، أحد القضايا الكبرى للتشخيص في الفن. اذ تقول (سوزان لانكر) "إن غاية الفن ان ينتج صورة او وهماً، هذا الوهم مكاني تقصياً للأمتداد والعمق شكل جوهر الصورة الفنية وقصدية الخطاب الجمالي لفن التصوير، إن الهدف من التصوير هو ان يجعل الفراغ مرئياً او استمراره محسوساً (Al-Hakim, 1986, p. 17). فقد شكل ابتكار علم المنظور بمنهجيته الذهنية منذ عصر النهضة، الطريقة التي يمكن بها تحقيق نوع من انواع الفضاء داخل السطح التصويري. فالفضاء المكاني الذي جسدته لوحات عصر النهضة منذ بدايات القرن الخامس عشر، هو مفهوم رياضي صرف واعتبارها اعمال فنية قدمت فتوحاتها في الرسم وقدمت انقلاباً جذرياً في مفهوم الفضاء، واعتماد المعيار (الهندسي-البصري) وهذا ما جعل المكان يتصف بالوحدة والتجانس، اذا عطى (ألبيرتي) تعريفاً للوحة من القرن الخامس عشر، بأنها "

شباك مفتوح على العالم، وفضاء خيالي معلق على الحائط" (Bloch, 1980, p. 37)، وهذا الامتياز قدمته النهضة نحو صياغة فنية جديدة، كان له دور بالغ الأهمية، حيث تأسس عليه فن الرسم، حتى مجيء بيكاسو، لتشهد انعطافه كبيرة في تحقيق (الفضاء التصويري).

بعد اندماج الزمان والمكان في عالم التشكيل، ورفض الخضوع للعمل الواحد والصيغة الواحدة. ولد أسلوباً جديداً من المهارة الفنية يبحث في العلاقة بين مجموعة من العناصر وتفعيلها بين الأشياء. اذ ان المنجز الفني يحتاج إلى عناصر التكوين التي تربطها العلاقات وتلك العناصر تشمل على (الكتل)، و(المسطحات) التي تحتوي على سمك، والخطوط المجسمة، والفضاء الذي يثير موضوعات جديدة توجب وضعها في الاعتبار. التنوع بالأشكال والتداخل بالفضاء ذو تأثير "وهذا التداخل في الشكل والفضاء قد يصبح على قدر من الترابط والتعقيد بحيث يكون من المحال الفصل بين الشكل والفضاء كوحدات مستقلة" (nobler, 1987, p. 87).

فلا يمكن اذن اعتبار المنظور الوسيلة الوحيدة لتعامل الفن بدقة مع موضوع الفضاء والعمق الايهامي والبعد الثالث، فهناك مثلاً مفهوم فضائية اللون وحركة المستويات ونموها. هناك إذاً مقاربات عديدة من اجل الامساك بالفضاء، ولكنه ليس صراعاً خارجياً. لان هدفه الاساسي ذو طبيعة داخلية. شكل ذلك للفنان -مع ما يحيط به من حراك فكري حديث وبنى جديدة -مصدرا لشحذ مدركاته وانسجاما مع رؤيته الفنية المخالفة لما سبق، فهو لا يريد ان يعبر عن البعد الثالث وفضائه الفني بعداً افتراضياً اوامراً وهمياً. وبرؤية مفاهيمية مستحدثة، ابعد الفنان ما يحدد المنجز الفني بالمنظور الايهامي وبشكل كلي. كما يقول (فرانك ستيلا) "بأن ما تراه هو ما تراه دون اية تعقيدات أو أبعاد أو خلفيات فكرية، ما ورائية، متخيّلة " (Bloch, 1980, p. 65)، تحولت اللوحة معه إلى شيء يظهر الفضاء المحيط بعد أن فتح العمل على هذا الفضاء الذي سيشكل التحديد الواجب لها.

اذ شهد العالم في القرن العشرين تقدما علميا كبيرا، الذي ساعد على توسيع أفق المعرفة والاكتشافات اثرت على تحول مفاهيم الانسان المعرفية والعلمية وبدورها أثرت على المفاهيم الفنية. وفرضت الثورة الصناعية ايقاعا سريعا وسباق مشروعا في تعدد التقنيات، ادت الى ظهور حركات واسعة متحررة في صياغات منظومة الصورة الفنية، واثر الفعل التكنولوجي، وان الصورة المركبة اصبح لها الهيمنة لخضوعها الى نوع من الاشتغال فهي في تحوير دائم للأشكال وتجديد القواعد التأثير (Muhammad, 2017, p. 158).

واحداث تغاير في النظم التركيبية والفنية والمعرفية والادائي. وتبعتها محاولات جريئة لإلغاء التجنيس في الفن. فتداخلت العناصر والخامات المستخدمة. وتراجع المركز أمام الهامش، وأثر ذلك في العناصر الفنية وأصبحت العناصر تتبادل مراكز الأهمية. مع مراعاة تحقيق الوحدة بالاختلاف.

مجلة الأكاديمي-العدد 101-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

فلم يعد السطح التصويري يتسع للرؤية المفاهيمية الجديدة، والاهتمام المتزايد ببنية وانساق فضاء مستحدثة تستوعب تلك الرؤى.

**انساق الفضاء في الحقل التشكيل:**

باعتبار الفضاء الهيكل الحافظ للعمل الفني وحاملا للتواصل البصري بين المتلقي والنتاج الفني بحيث حددت العلاقة بين الفضاء وبين الجمهور في نظم تشكيلية مختلفة حسب إختلاف مكان العرض، وما شهده من تغيير شمل بموجبه تجاوز الإطار التشكيلي. فأن التأويل الفني للفضاء يكمن حينا في نسق البنية الشكلية التي تفرض وجودها فيه، وحينا اخر في طبيعة الفضاء نفسه والحيز الذي يشغله، ان كان مغلقا او مفتوحا، وتأثيره على فعل التلقي. ان ولوج الفضاء الحقيقي وتوظيف الفضاء المفتوح في المنجز الفني، من جماليات الخطاب البصري المعاصر الذي يكمن في كيفية اثارة المتلقي، (Khalif, 2020, p. 286) بذلك مثل أهم البوادر التي شهدتها التيارات الفنية الحديثة والمعاصرة.

كان الدور الريادي ل. (بيكاسو وبراك) من أهمية في التحكم بالمسائل التشكيلية المطروحة بأرادة تعي بنية العمل، وتوجههما نحو نظم جمالية جديدة. وعمل الفنانان على تحرير الأشكال الطبيعية من تركيباتها العادية إلى هيئات أخرى أكثر تجريدية ليحصلا على الصورة الرمزية، وتخذين من الأشكال الثلاثية الأبعاد مادة رئيسية في كيفية تمثيلها على مستوى ذو بعدان وفق لغة شكلية تجسم المفهوم الجديد للفضاء التصويري.

لذلك لجاء فنان الحداثة إلى خامات جديدة امتداداً من (الكولاج والتركيب) التكعيبي والخامات الغريبة لدى الدادائية، وكل ماهو مبتذل وعادي، اسلاك، علب، صحف اضافة الى تجريبات الفن الحركي التي عززت الوجود الجمالي للخامة والتي صاغة بدورها فضاءات متنوعة تلائم الصياغات والمفاهيم الشكلية الجديدة. وصل بها الحد إلى تجاوز حدود جدار المعرض وآلية التلقي تغيرت، لتتحدى الفن نفسه بسياق مستحدث يشمل المحيط والجمهور.

لقد عمل الفنانون في البحث عن استراتيجيات بديلة لإنتاج فن يساهم في انهيار الحدود التقليدية بين الفن والحياة وكان الاستخدام للاشياء الحياتية محل اهتمام وتقدير. وهذا ما عبر عنه (مارسيل دوشامب) (بإنتاجه المثير للجدل (المبولة). لقد كان (دوشامب) الدادائي قبل الدادائية اول من عبر عن هذا الاتجاه الفني ما بين 1912-1914 متخلياً تدريجياً عن الفرشاة واللوحة والرسم الزيتي لينتج فنا مفاهيميا معتمدا المصنوعات الجاهزة. (Amhaz, 1981, p. 163). وهي وسيلة لابتكار اشكال فنية جديدة، حيث تكون مهمة الفنان بإقامة حلقات وصل فيما بين الاشياء، وهذا ميزة فن مابعد الحداثة الذي سعى الى محو الحدود الفواصل والتميز بين الثقافة العليا والثقافة الجماهيرية او الشعبية لذلك ولدت هذه الأفكار المفاهيمية الثورية حركات عدة ومأسسة لفن ما بعد الحداثة.

ان فكرة (دوشـــامب) عن الاشـــياء الجاهزة لم تكن لمجرد الاثارة جمالياً لكن كونها اعلانا للتطرف وفنا يسـتدعي المفهوم، تمثل بؤرة اهتماماته. مبتكرا بذلك فضـاءا صـادما، مفاهيميا يسـتدعي فعل التلقي لتأويله بعد تلقيه بدهشة وغرابة.

أصـبح المهم هو عمل الفنان، وحركته، ومشـاركة الجمهور، وبالتالي تحول إلى منشـط ثقافي وناقد فني، لأن المهم بالنســبة إليهم، هو فكرة العمل الفني وليس العمل بحد ذاته. (وتطرح مفارقة ان الاشـــكال ذاتها تحتفظ بهويتها كاملة داخل الفضـــاء الفني. . . انها اشـــكال تولد حوارا وتلاعبا تقنيا للفكرة بين الصـــورة وطريقة تمثيلها. وهذا الاشـــكال لايمكن تمثيلها بل اعادة انتاجها (Nick Kay, 1999, p. 44) ، وهكذا كان يتم الخلط بين عدة أنظمة فنية في العمل الواحد (نحت- عمارة- رســم- مسـرح- موسـيقى. . تصـوير فوتوغرافي-حفر-طباعة-) مما حوّل العمل الفني إلى اسـتعراض سـمعي-بصـري-تفاعلي. لقد اتسـم النصـف الثاني من القرن العشـرين، وفي نتاجات عدة للاتجاهات الفنية التي ســـادت انذاك كالبوب ارت PopArt وحركة الفلوكســـس، للتجريب مع المواد البئية الطبيعية والصناعية والافكار الاعلانية، أهمية بالغة لفن مابعد الحداثة اذ كان الاساس في هذا هو جعل هذه المواد أداة تعبير في حد ذاتها0 واعترف اخيراً بمناداة (مارسـيل دوشـالب) (بأن العمل الفني ينبغي ان يكون حقيقة ذهنية لا شيئاً يحاكي شيئاً آخر).

**فن الحد الأدنى:** عبارة المنيمال آرت حركة فنية برزت منذ ســتينيات القرن العشــرين لتقود التغييرات الأساسية والواضحة في تاريخ الفن. اذ فتحت الابواب مشرعة لالغاء التجنيس الفني نحو افق جديدة لفضـــاءات فنية للرســـم والنحت على حدا ســـواء في فنون ما بعد الحداثة. اذ وظفت الحركة مســـاحات الارض الافقية والعمودية وابعاد الفضـــاء المحيطة بالاعمال بدلا من قواعد العرض في النحت التقليدي، لاستشعار قوة الفضاء المحيط بمجسماتهم، كما في عمل (كارل اندريه) لعرضـه قطع مرصـوفه اسـاسـها من مادة القش مصـدرها بيئة زراعية، مكبوسـة عل هيئة اشـكال هندسـية، عرضـت على ارضـية قاعة العرض. ليحيل الفضـاء الداخلي –مسـاحة سـطح القاعة-الى فضاء فني ينتمي الى البيئة الخارجية.

**الفن المفاهيمي:** الفكرة أكثر أهمية من شـــكل العمل. أما طريقة الأداء والانجاز فهي من الأمور الروتينية. حيث إن الفكرة هي الماكنة التي تصـــنع الفن. فهو فن يرفع الفكرة على الشـــكل باعتبار عملية الفكر هي المضـمون الصـافي للفن هكذا يصـبح العمل الفني مكون أسـاسـه الفكرة. ما قدمه البوب ارت امتدادها في الفن المفاهيمي لتكييف الفن الجديد وتداوله عند أكبر عدد من المتلقين (Jiyad, 2021, p. 11).

وعلى حد قول رائد الفن المفاهيمي (دوشـامب) "ينبغي ان يكون العمل الفني حقيقة ذهنية، لا شيء يحاكي شـيء اخر" (Nick Kay, 1999, p. 87)، أما التقنيات والممارسـات الإبداعية فهي شـكل مادي

لنتاج الفكرة. فهو يهتم بتقديم الرؤى والأفكار في صيغ خارج حدود اللوحة أو العمل ثلاثي الأبعاد، ومتضمنا في بيئاته وفضاءاته المكانية المتعددة والممتدة الى ابعاد واسعة قد تكون مفتوحا لا تحيطها حدود. فتأثيره بالغ الأهمية للفنون التي اعقبته وما الت اليه من فضاءات عرض مبتكرة تستوعب تلك المفاهيم فتتحرر فيها لتبلغ مبتغاها. ويتم توظيف الأعمال الفنية لإرسال الأفكار الموجهة من قبل الفنان والتي غايتها جذب انتباه المتلقي من خلال التركيز على أهمية العقل وتفضيله على العاطفة التي يستند عليها الأسلوب الانفعالي.

**فن الارض:** هو ضمن مفهوم الفن المفاهيمي وكان عدد من فناني الأرض مرتبطين بالفن المفاهيمي، وفن الحد الأدنى. والذين رفضوا عد المتاحف مكاناً للنشاط الفني وحاولوا تطوير مشاريع تذكارية في الطبيعة و"تأثروا بالأعمال المعمارية والهندسية الضخمة، التي تنفذ لحفر وتسوية الأراضي وانشاء الطرق السريعة والمتنزهات" (Smith, 1995, p. 185).

وأبدعت في الطبيعة بتوظيف ما موجود فيها من خامات ومواد مختلفة، وتترك لعوامل التعرية وفق شروط الطبيعة. وسمي البعض هذا النوع من الفنون بالفن المستحيل (Impossible art)، "كأشياء ذات ابعاد ضخمة من المستحيل جمعها أو عرضها في المتاحف والقاعات. ومن هذه الأعمال، ارض مليئة بالملح، صخور ضخمة، حقل، جليد" (Smith, 1995, p. 185).

**مؤشرات الإطار النظري:**

1. التكنلوجيا تشكل نتاجا هائلا من معطيات العصر، وساهمت بشكل اساسي في تعدد فضاءات العمل الفني.
2. تنوع واختلاف فضاءات العرض أنتج اشكالا معاصرة ومغايرة عن النظم الفنية في فنون الحداثة.
3. اعادة تركيب المواد المستحدثة في نتاجات فنون ما بعد الحداثة، بتفعيل مفهوم الزمان من خلال الحركة، أنتج فضاءات عرض جديدة.
4. فضاءات العرض المفتوحة والمغلقة المبتكرة لعبة دورا رئيسيا في تغير بنائية الفضاء الفني وبما يحوي من انساق شكلية مختلفة.
5. تحول البنية الواقعية الحقيقية الى بنية مفترضة أحدث غرائبية في النتاج البصري.
6. تضمنت الاتجاهات الفنية لفترة ما بعد الحداثة انتاج اعمال فنية تركيبية اسندت دورا رئيسيا للفضاء.
7. ارتقت فنون التركيب بالطروحات الفكرية من خلال فضاءاتها المستحدثة وانفتاح التأويل.

**اجراءات البحث**

**مجتمع البحث:** نظرا لكثرة النتاجات الفنية العالمية المعاصرة التي يتضمنها فن التركيب، وتعذر عدها واحصائها خلال فترة انجازها وعبر اماكن واسعة. اقتصر مجتمع البحث على النتاجات

مجلة الأكاديمي-العدد 101-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

المتوفرة منها في المصـــادر، كمصـــورات ورقية في الكتب والمجلات ومن المصـــادر الرقمية الكترونية والبحث في شـبكة الانترنت، ليتسـنى له بعد ذلك تحليل عينة البحث تحليلا منطقيا والافادة منها بما يتلائم وسياق البحث ويغطي هدف.

**عينة البحث:** تم اختيار (3) نماذج فنية وبطريقة قصـدية، بما يتناسـب وطبيعة موضـوع البحث، فقد تم تصنيفها حسب حدود البحث الزمانية وعلى وفق تسلسل زمن الانتاج.

**اداة البحث ومنهجيته:** اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي منهجا وآلية لتحليل عينة بحثه.

**عينة رقم 1**

**اسم العينة: كائنات محددة**

**اسم الفنان: الخامة**

**الخامة: مقاطع المنيوم مطليه**

**السنة: 1964**

**وصـــف العمـل:** يمثـل تركيـب لوحـدات هنـدســية منظمة مربعة الهيئة ومن هياكل معدنية (الالمنيوم) المطلي بالصـــبغة اللونية، وشـــغلت سطحها الداخلي مساحة من الزجاج الملون النافذ للأشعة الضوئية. ثبتت من ضلع واحد على جدار العرض وتشكلت في مصفوفة باتجاه تصاعدي ذات عشر قطع وتوزعت بإيقاع منتظم تتخللها فضاءات بمساحات منتظمة أيضا.

**التكنلوجيا ساهمت بشكل اساسي في تعدد فضاءات العمل:** توفر خامات انتجتها التكنلوجيا من خلال العلم والتقدم الصناعي وهندسة الضوء ساهمت بشكل كبير في بلورة اشكال جديدة في العمل الفني، نلاحظ في هذا العمل التضـايف لمادة الالمنيوم ذات الطبعة المعاصـرة كأنها خير تعبير عن بيئتها التي تلامس العصـر. انيقة تمتلك قوة تجريدية وبريق تتأثر جماليا في الضـوء وانعكاسـاته تزيح من خلاله كل اشـكال التشـكيل السـابق الذي اسـتند على المهارة الفردية للفنان عبر تقنيات تمتلك اداءات ذات خط شـروع واحد الا هو ابراز قدرات الفنان المراسـية في انتاج اعماله البصـرية سـواء كانت في النحت او في الرسـم. اما هذا العمل فهو بنية تجريدية يشـكل تكرار وحدات المربع انتظاما جماليا وترديدا معاصرا للشكل عبر تكرارات لو لم تكن بواسطة هذه المادة لكانت مملة. اذن الفنان كان واعيا لاثر السـطح البصـري الذي ابتكرته التكنلوجيا وظيفيا وحوله الفنان الى شـكل جمالي.

مجلة الأكاديمي-العدد 101-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

**تنوع اختلاف فضاءات العرض انتجت اشكالا معاصرة:** الملاحظ في هذا العمل التنوع في فضاء العرض والفضاء الذي يحيط بالعمل والذي يتداخل مع العمل نفسه. فأن الخيال يؤول هذا الشكل عبر تمدداته الى الاعلى كأنها متواليات عددية او دعوة ارتقاء نحو الاعلى. انه سلم بصري جمالي غير وظيفي مبتكر، كما ان الفنان جزء الشكل المكعب الى عدده قطع كي يتنافذ الفضاء داخل الشكل ليحقق تفكيك صلادة المكعب ولكي يشركه الفضاء الخارجي الذي يحيط بالكتل المتكررة، كأنه تشكيل للفضاء بمضايفت الشكل.

**بتنوع الانساق الفنية تنوعت فضاءات العرض:** بعد ان كان النسق الواحد يفرض شفرة محددة على المتلقي، في هذا العمل فقد تنوعت الانساق الفنية في اخراجه فنلاحظ النسق التجريدي يشكل حضوره عبر الاختزال المنطقي والرياضي الانيق للشكل. كما ان النسق المعماري تمثل بغرائبية الشكل وما ينتجه هذا التركيب الشكلي ومن مؤثرات ضوئية وانعكاساتها من خلال نفوذها من مساحاته الشفافة. يبتكر اسئلة جمالية للتلقي والتواصل. وعند الرجوع لنسق الايهام البصري عند فازارلي نجد ان هذا العمل انتقل من التمثل ذي البعدين الى التشكيل المادي اولى ومن ثم الى البناء النحتي.

**البنى التركيبية في فنون مابعد الحداثة انتجت فضاءات جديدة:** ان فضاءات التركيب في هذا العمل رافقتها فضاءات التأويل وانفتاحه على التلقي، فالفضاءات الهندسية التي انتجها موندريان، يأخذ معناه من اشكاله التركيبية كأنها ابتكارات لافاق جديدة ومتخيلة لابنية جديدة متمثلة بالاشكال والمفاهيم.

**اسست فنون التركيب لبنى فكرية:** العمل الفني في فنون ما بعد الحداثة تجاوز حدود تواجده الشكلي، فأخذ يؤسس لمنظومات فكرية خارج الاطر التي تؤطر بيئته المفترضة. كأنه ماينفك من تأسيس وبناء ثم هدم كأنه توالد مستمر ينفذ الى الذهن ليشكل اثر بليغا في رفد المخيلة بأكتشافات ورؤى معاصرة تمس العصر.

مجلة الأكاديمي-العدد 101-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

**عينة رقم 2**

**اسم العينة: إنفاق الشمس**

**اسم الفنان: نانسي هولت**

**الخامة: انابيب اسمنتية**

**القياس: قطر2. 75متر طول5. 5 متر**

**السنة: 1976**

**وصف العمل:** تنصيب اربع انابيب معمارية اسمنتية كبيرة ومطرحا ارضا ضمن مسافات مخطط لها وموزعة بشكل متعامد. هذه التوزيع المعماري للاشكال يستقر في فضاء لا متناهي هو فضاء الوجود. وتحوي تلك الانابيب على ثقوب نافذة، متفاوتة في المساحة وعلى مواقع عده من محيطها.

**التكنولجيا ساهمت بشكل اساسي في تعدد فضاءات العمل:** بخامات صناعية تقليدية وظيفية في بنيتها (انابيب الاسمنتية) قاد مخيلة الفنانة المتأثرة بالطروحات العلمية لصياغة معادلات اقرب الى الفعل الهندسة الرياضية ووعيها بعلوم الفلك (الفضاء الاوسع) لتوظيف ضوء واشعة الشمس الداخلة عبر الثقوب على محيط الاشكال لتولد ايقاعا بقعيا من الضوء داخل فضاءات تلك الاشكال الهندسية بأختياراتجاه وزاوية محددة لرؤيا الفضاء الخارجي للبيئة المحيطة عبر الفضاء الداخلي للانبوب وضمن طبيعة تتغير يوميا تبعا لحركة الشمس لتعرف الناظر على البعد الكوني، والمزاوجة بين الداخل والخارج والعكس، بجعل الفضاء الداخلي متصل بالفضاء البيئي المفتوح وترسيخ هذا التعالق في ذهن المتلقي.

**تنوع واختلاف فضاءات العرض انتج اشكالا معاصرة:** بمفهوم جديد للعمل الفني وبأستثمار مثالي، اذ ضايفت الفنانة، الوجود اللامتناهي، فضاءا لامتناهيا ايضا تحررت فيه انساقها الشكلية. ليبدء حواراً مفاهيمياً مع الطبيعة والانسان. غادر الفنانة والجدران المحدده لافق رؤيته اللامحدود. سير المشهد البيئي الطبيعي لصالحه والتحكم به، دعا للتأمل من جديد في مكونات البيئة الطبيعية وفضاءاتها الرحبة ليجد نفسه ضمن هذا النظام الواقعي. انتجت اشكالا تمثل تجريدات هندسية تركيبية تتألف الفضاءات الداخلية للاشكال الاسطوانية مع اشعة ضوء الشمس، في معادلة من تصميم وتخطيط الفنانة لا يهتم الفنان بالعمل ومن يقتنيه وكم سيدوم بل الأهم هو الفكرة.

**تنوع الانساق الفنية بتنوع فضاءات العرض:** نقل عن الفنانة قولها في إحدى المرات: إذا توقف العمل في معرض أو متحف، فإن الفن يصنع من أجل الفضاءات التي تم صنعها لإحاطة الفن. فهم يعزلون الأشياء ويفصلونها عن العالم. انطلاقا من مفهوم فن الأرض هو الاحتجاج على الاستهلاك التعسفي للبيئة وتلوثها صناعيا وانطلاقا من النشاط الفكري في رؤية فنية تؤسس للحفاظ للاستثمار الجمالي لمساحات الارض. دعت الفنانة لرفض عد المتاحف مكاناً للنشاط الفني. لذا شهدت فضاءات المد المفتوح انبثاق وانشاء انساق فنية جديدة كالفن البيئي وفن الشارع، سميت من دلالت تلك الافضية ومحتواها.

**البنى التركيبية في فنون ما بعد الحداثة انتجت فضاءات جديدة:** تأثرا بالإنشاءات المعمارية وخاماتها صاغت الفنانة ما موجود صناعيا لتوظيفه فنيا بتلك الكتل الاسطوانية المجوفة، ذات الفضاءات الداخلية، شغلت دورا بارزا في توظيفها مع الفضاء المحيط تلك الانفاق كما تسميها الفنانة هي فضاءات لرؤية الواقع بنظرة تأملية لاتخلو من العاطفة. فهذا الايقاع (الفضائي) مابين الداخل والخارج ساهم بتفاعل ايجابي مع المتلقي لرؤية مبتكرة للواقع.

**اسست فنون التركيب لبنى فكرية:** اغلب نتاج الفن المعاصر حملت اشكالها ابعادا مفاهيمية فكرية، ضمن ما يصوغه من عوالم افتراضية تتقبل كل ماهو مغاير ومختلف لاحداث فعل الدهشة والغرائبية وتفعيل دور التلقي ليصل إلى حالة من التأمل باكتساب الأفكار على وفق شروط البيئة وتقلباتها وهي مرتبة للحاق بالشمس وتضاريس فهو يقوم بتجربة حقيقية ومباشرة مع العالم ويمثل هذا الفن هروب من الفوضى إلى أماكن معزولة، وتفضيل الهامش على المركز.

**عينة رقم 3**

**اسم العينة: دائرة المصلى الابيض**

**اسم الفنان: ريتشارد لونك**

**الخامة: حجر الاردواز**

**القياس: 1. 5م قطر الدائرة**

**السنة: 1991**

**وصف العمل:** تجميع لقطع من حجر الاردوكارذو اللون الرمادي الداكن. رصفت تلك الاحجار بابعادها المختلفة والمتباينه بهيئة تكوين هندسي دائري. استبدل الفنان اطار العمل بأطار الفضاء، المد المفتوح (ارضية قاعة العرض) لتغدو البنية الفضائية الاساس في احتواء تكويناته الحجرية.

**التكنلوجيا ساهمت بشكل اساسي في تعدد فضاءات العمل:** قام الفنان شغوف بتوثيق مشاهدات البيئة الطبيعة بالتصوير الفوتغرافي (لدراسته لفترة طويلة للفنون والإعلام المختلفة والتصوير والنص) ومتأثر بتكويناتها لذا استعار خاماتها، ليحيلها الى تكوينا هندسيا لبيئته الافترضية ضمن فضاء العرض الفني وعمله التركيبي كدعوة لمغادرة البيئة الصناعية والتكنلوجيا، للاندماج مع الطبيعة وعناصرها بمغايرة وبآلية مبتكرة، واثر فن الارض يتجلى في هذا العمل.

**تنوع واختلاف فضاءات العرض انتج اشكالا معاصرة:** وكأغلب نتاجات فن مابعد الحداثة، التي استحدثت طرقها واساليبها بما يتناغم مع افكارهم المفاهيمية، من خلال اثارالبيئة (الاحجار) دلت على وجودها بتكوينات لا تخرج عن الالتزام الطبيعي رغم استحداث الية هندسية في بنائها. فهي غدت اشكال جديدة باطار مستحدث فبعد ان كانت في فضاء الوجود احالها الى شكل في فضاء اخر يؤسس وفق ذاكرته.

**تنوع الانساق الفنية بتنوع فضاءات العرض:** حقق النسق الشكلي الجديد الغرائبية، بتلك الحركة العشوائية من الخطوط والمساحات التي الفتها قطع الحجرذات اللون الرمادي الباهت وما انتجته من فضاءات داخلية ضيقة بين الاحجار ذاتها. وكذلك بهيئتها الهندسية الشكل الدائري البسيط، اذ امتاز الفنان بتنظيم ورصف اغلب خاماته الطبيعية بتلك الهندسية التي تضفي نوع من البساطة في الاخراج الفني و بدون اضافات اخرى، ليتركز لينطلق فعل التاويل من تلك الهيئات المجردة من كل لواحق وزوائد، سوى تنظيمها على فضاء ارضي مفتوح بمدى قاعة العرض.

**اسست فنون التركيب لبنى فكرية:** لعب (النص) دورا مهما في اغلب الفنون المعاصرة في تأويل النص البصري فمن خلال تسميته للعمل (دائرة المصلى الابيض)، غيب الشكل لصالح المفهوم، فتلك المساحات السطحية المتراصفة على فضاء ارضي ممتد، تستدعي الذهن للتأمل والانتقال من الزمن الفيزيائي الكامن في تراصف تلك الاحجار والمتحقق باعتماد التكرار وبإيقاع متنوع لهياة الاحجار التي تتوازى بخطوط مفترضة ناتجة عن تنظيمها وبحركة اتجاهية مقصودة، الى زمن وفضاء اسطوري تأملي.

**نتائج والاستنتاجات:**

1. بعدان كان النسق الواحد يفرض شفرة محددة على المتلقي، فقد تنوعت الانساق الفنية في اخراجه.
2. ان فضاءات التركيب رافقتها فضاءات التأويل وانفتاحه على التلقي.
3. العمل الفني في فنون ما بعد الحداثة تجاوز حدود تواجده الشكلي، فأخذ يؤسس لمنظومات فكرية خارج الاطر التي تؤطر بيئته المفترضة، كأنه ما ينفك من تأسيس وبناء ثم هدم، كأنه

توالد مستمر ينفذ الى الذهن ليشكل اثرا بليغا في رفد المخيلة باكتشافات ورؤى معاصرة تمس العصر.

4. اغلب نتاجات الفن المعاصر حملت اشكالها ابعادا مفاهيمية فكرية، ضمن ما يصوغه من عوالم افتراضية تتقبل كل ما هو مغاير ومختلف لأحداث فعل الدهشة والغرائبية وتفعيل دور التلقي ليصل الى حالة من التأمل.
5. التكنلوجيا ساهمت بشكل اساسي في تعدد فضاءات العمل ان ما توصلت اليه التكنولوجيا من ابتكار علمية مهدت السبيل امام الفنان لتوظيفها بطرق مختلفة لصالح العمل الفني المعاصر.
6. تنوع واختلاف فضاءات العرض أنتج اشكالا معاصرة. اغلب نتاجات ما بعد الحداثة احدثت قطيعة مع الاساليب السابقة بما فيها طرق ووسائل العرض.
7. تحول العمل الفني من داخل المتحف الى الخارج ادى ذلك الى تحول في البنية التشكيلية.
8. البنى التركيبية في فنون ما بعد الحداثة انتجت فضاءات جديدة تؤثر في المكان ويؤثر على المتلقي ليثير الدهشة والتساؤل.
9. ان التكنلوجيا ساهمت بابتكار مجموعة لونية أكثر تماسا مع الومضة الضوئية للعصر كأنها اضواء متلألئة، هنا يكون فعل التكنلوجيا فعل تقني لكن الفنان تعامل معها ضمن رؤية حسية فيها اثارة بصرية.
10. افرزت فضاءات العرض انساقا متعددة بحيث كسرت احادية التمركز حول نسق واحد في العمل الفني وفي العرض ادى الى تشكل نسق جديد او مجموعة انساق متداخلة.
11. ان نوعية المواد المستخدمة في العروض التركيبية مكنت الفنان من اخيلت الواقع ضمن اشتراطات معاصرة جزءا من هذه الاشتراطات هو فاعلية وشروط الخامة التي تفرضه على المكان وعلى الفنان وأثرها على المتلقي.

**المقترحات:**

1. أثر البنى التركيبية في فنون مابعد الحداثة (فضاءات العرض انموذجا).
2. فضاءات العرض وأثرها في تنوع الانساق الفنية.

**References:**

1. Al-Hakim, R. (1986). *Susan Langer's Philosophy of Art.* Iraq: House of Public Cultural Affairs.
2. Al-Khafaji, M. (B.T). *The Aesthetics of Place in Contemporary Iraqi Painting.* Baghdad: PhD thesis, University of Baghdad.

3. Al-Nahedh, L. (2005). *The Problematic of Interpretation in Modern Painting.* Baghdad: PhD thesis in the art of painting, College of Fine Arts, University of Baghdad.
4. Al-Zari, M. (2004). *The Construction of Space in Phenomenology.* Morocco: Signs Magazine, Issue: 22.
5. Amhaz, M. (1981). *Contemporary Plastic Art (1870-1970) - Photography.* Beirut: Dar Al Muthallath for Design, Printing and Publishing.
6. Bachlar. (1980). *Aesthetics of the Place.* (G. Halsa, Trans.) Baghdad: Dar Al-Hurriya.
7. Bloch, E. (1980). *The Philosophy of the Renaissance.* (E. Morcos, Trans.) Beirut: House of Truth.
8. Fisher, E. ( 1998). *The Necessity of Art.* (M. Assi, Trans.) Beirut: Dar Al Haqiqa for Printing and Publishing.
9. Frankfurt, a. (1960). *Pre-philosophy, man in his first adventures.* (J. I. Jabra, Trans.) Baghdad: Al-Hayat Library.
10. Haroun, N. (1994). *almuejam alwujiz.* Cairo: Egyptian Ministry of Education.
11. Hassan, S. (2018). *The Stylistic Shift in Kandinsky and Mondrian's Drawings (A Comparative Analytical Study).* Baghdad: Al-Academy Journal, College of Fine Arts. Issue 88 .
12. Heidegger, M. (2012). *Being and Time.* (F. Al-Maskini, Trans.) Beirut: New Book House.
13. Jiyad, S. (2021). *Digital Marketing for Fine Art ,.* Baghdad: Al-Academy Journal, College of Fine Arts, Issue 100.
14. Khalif, M. M. (2020). *The aesthetics of color rhythm in the guiding poster.* Baghdad: Al-Academy Journal, College of Fine Arts, No. 97.
15. Khudair, S. (2018). *Simia Al-Guernica - Methods of Expression between Aesthetic and Semantic Structure.* Baghdad: Al-Academy Journal, College of Fine Arts, No. 90.
16. Muhammad, N. I. (2017). *Ecological systems in designing the covers of international magazines.* Baghdad: Al-Academy Journal, College of Fine Arts, No. 86.

17. Nick Kay. (1999). *Postmodernism and Primitive Arts.* (N. Saliha, Trans.) Cairo: The Egyptian Authority.
18. nobler, N. (1987). *Dialogue of Vision, Introduction to Art Tasting and Aesthetic Experience.* Baghdad: Al-Mamoun House for Translation and Publishing.
19. Sahib, Z. (2016). *The Encounter of Civilizations.* Baghdad: Adnan Library for Printing and Publishing.
20. Smith, E. (1995). *Artistic Movements after World War II.* Baghdad: House of General Cultural Affairs, Arabian Horizons.
21. The Arabic Language Complex. (2004). *The Intermediate Dictionary.* Cairo: Al Shorouk International Library.
22. Yassin, Z. (1985). *Reading in Bakhtin's Critical Thought.* Syria: Knowledge Magazine - No. 281.

ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229 مجلة الأكاديمي-العدد 101-السنة 2021
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts101/281-300

# Space Interpretation of the Installation Art

**Raid abdulameer monsour**[1]

**Al-Academy Journal …….…… Issue 101 - year 2021**
**Date of receipt: 23/7/2021……..Date of acceptance: 29/8/2021……..Date of publication: 15/9/2021**

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

**Abstract:** The research dealt with the study (interpretation of space in the art of installation), and it is located in four frameworks, the first is devoted to clarifying the research problem, its importance and the need for it, its goal, and its limits, and determining the most important terms contained therein.The research problem was determined from the question, does space embody those different and diverse materials that were formulated and installed by the artist into modern forms? Is the product of synthetic arts an appropriation of these spaces and domination of them?The problematic of interpreting space in its conceptual dimension in (synthetic) art in its multiplicity, diversity and difference, or objecting to the work of artistic systems in the time of modernity, as they are spaces with a formal format closed within the framework of artistic work, but now, in the midst of the intertwining of arts and scientific progress with its technological means and contemporary critical theories, it has led to the disruption of Previous theories and their uselessness in reading and analyzing contemporary space systems. and its deliberation in contemporary societies. The theoretical framework included two sections: the first topic was concerned with the concept of space and temporal space, and with a review of some philosophical opinions in this concept. The second topic dealt with: Artistic space patterns in the plastic field and research in the foundational references for installation art in modern and contemporary art movements.As for the research procedures: the research community was identified and its sample of (3) artworks was selected, then the treatments of the research tool and the method of its construction were reviewed, and the sample was analyzed. The fourth chapter included results, conclusions and suggestions.

**Keywords: interpretation, space, installation art.**

[1] College of Fine Arts/ University of Baghdad. raid.al.taee@gmail.com .

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts101/301-316

# التيارات التجريبية المعاصرة وأثرها على بنية النص المسرحي العراقي المعاصر"المسرح الملحمي أنموذجاً"

هيثم حمزة سلمان الحمداني[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 101-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2021/5/5 , تاريخ قبول النشر 2021/8/22 , تاريخ النشر 2021/9/15

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

**ملخص البحث:**

حاولت في هذه الدراسة البحثية تتبع الأثر الملحمي للتعرف على الكيفية التي فهم بها ذلك الأثر وكيفية توظيفه. متبعاً المنهج الوصفي التحليلي في البحث، فقد كان الفصل الأول يتناول عرضاً للإطار المنهجي من مشكلة وهدف وحدود البحث وأهمية والحاجة إليه وتعريف المصطلحات، فضلاً عن الإطار النظري والذي تألف من مبحثين، تضمنا أثر المسرح الملحمي في المسرح العالمي والثاني أثر المسرح الملحمي على المسرح العربي، جاء ذلك من خلال تتبع الأثر الملحمي في المسرح العالمي من الإغريق والعصور الوسطى وعصر النهضة والمسرح العربي في القرن العشرين.

اما المبحث الثاني الذي تناول أثر المسرح الملحمي على بنية النص المسرحي العربي بشكل عام والعراقي بشكل خاص من خلال أستعراض بعض الكتاب الذين تأثروا في هذا المنهج.

أما الفصل الثالث فقد جاء بالأجراءت وتحليل العينة القصدية التي وجدت فيها معظم العناصر الملحمي، مما سهل المهمة المراد تحقيقا وأهداف البحث المرجوة. أما الفصل الرابع فقد تناول النتائج والاستنتاجات فضلاً عن قائمة المصادر والمراجع.

**الكلمات المفتاحية: بنية، مسرح ملحمي، أثر**

**الإطار المنهجي**

**مشكلة البحث:**

يحاول البحث دراسة أثر المسرح الملحمي ومدى تأثيره على بنية النص المسرحي العراقي بشكل خاص من خلال فهم الأثر الفكري والجمالي حيث. أكّد لنا بريخت عجز المسرح الأرسطي

[1] كلية الفنون الجميلة/ جامعة البصرة . drhaithamh250@gmail.com

(الكلاسيكي). في توصيل رسالة تستفز المتلقي وتحثهُ، علماً أن بريخت قد صاغ مصطلح الملحمية نظرياً وحققه عملياً في كثير من مسرحياته.

أمّا على صعيد النص المسرحي العراقي وخاصةً لدى (عادل كاظم)، فقد كان يبرز الجدل الفكري في عصره ذلك من خلال توظيفه الرمز والقناع والأسطورة في أعماله المسرحية فضلاً عن عرض المادة التاريخية على وفق مبادئ المسرح الملحمي البريختي. مما وَلّد الرغبة في دراسة هذا الأثر والتعُرف على كيفية فهمه وتوظيفه.

**أهمية البحث والحاجة إليه:**

يحاول البحث معرفة مدى تأثير المسرح الملحمي على بنية النص المسرحي العراقي وذلك من خلال فهم الأثر من قبل الكُتّاب المسرحيين العراقيين والكيفية التي وظّفه بها.

أما الحاجة إليه فهو يفيد العاملين في مجال الأدب والنقد المسرحي، بشكل خاص والمشتغلين في الحقل المسرحي بشكل عام.

**هدف البحث:**

يسعى البحث الى تحقيق الأهداف الآتية: معرفة الأثر الملحمي وكيفية توظيفه في النص المسرحي العراقي المعاصر.

**حدود البحث:**

*عينة البحث نص مسرحية المتنبي **(الزمن المقتول في دير العاقول)** للكاتب (عادل كاظم)

*الحدود الزمانية: 1977

* الحدود المكانية: جمهورية العراق، بغداد.

**تحديد المصطلحات:**

المسرحية الملحمية: (نوع أدبي يعتمد السرد لأحداث معاصرة أو تاريخية بنُيت على هيئة مشاهد كل له حبكته الخاصة به لا ترتبط وفق الحتمية السببية والتوالد الأرسطي بقدر ما تكمن وحدتها العضوية في الوحدة الفكرية) (1). (Al-Araji, 1989, p. 8)

*المسرح الملحمي: (رواية لأحداث تاريخية أو معاصرة يكشف من خلالها عن الوسط الاجتماعي لتلك الأحداث في دقة متناهية بواسطة الممثل المتقمّص للشخصية وعناصر الفضاء المسرحي المعلّقة على حدث بوجهات نظر منسجمة أو متناقضة لمواقف الشخصيات وأقوالها) (2). (Al-Araji, 1989)

أما التعريف الإجرائي: فالمسرحية الملحمية: هي عبارة عن مسرحية مبنية من عدة مشاهد مستقلة الواحد عن الآخر تختلف في بنائها عن المسرحية التقليدية التي بنيت على وفق العناصر الأرسطية.

الأثر: (الأثر، محركةً: بقية الشيء. أثار وأثورُ، الأخير بالضم وقال بعضهم: ما بقي من رسم الشيء. والأثر: الخبر وجمعهُ الآثار. وفلان من حملة الآثار. وقد فرق بينهما أئمة الحديث، فقالوا: الخبرُ: ما كان عن النبي (ص) والأثر ما يروى عن الصحابة) (3). (Al-Hussein, 1994, p. 6)

وقال صاحب الراعي: الأثر – مُحرّك – هو ما يؤثر الرجال بقدمه على الأرض، وكذا كل شيء مؤثرُ أثر، يقال: جئتك على أثر فلانٍ كأنك جئت تطأ أثره) (4). (Al-Hussein, 1994, p. 6) وكذلك الأثر، (ساكن الثاني مكسور الهمزة فأن فتحت الثاء، تقول: جئتك على أثرهُ وإثره، الجمع أثارُ) (5). (Al-Hussein, 1994, p. 6) (وأستثر وتأثرهُ تبع أثره) (6). (Al-Hussein, 1994, p. 7)

وعن الفارسي: (وأثر فيه تأثيراً: ترك فيه أثراً) (7). (Al-Hussein, 1994, p. 7) والتأثير: (أبقاء الأثر في الشيء) (8). (Al-Hussein, 1994, p. 8) والأثر، (بفتح فسكونٍ فرند السيف ورونقه، ويكُسر، وبضمتين على فعل، وهو واحد ليس تجمعٍ كالأثير) (9). (Al-Hussein, 1994, p. 8) والأثر: (نقل الحديث عن القوم وروايته، كالأثارة. بالفتح، والأثر، بالضم، وهذا عن اللحياني) (10). (Al-Hussein, 1994, p. 8)

**تعريف الأثر اصطلاحياً**

يقول جاك دريدا الأثـر (هو ما يقابل الأيحاء، والأثر هو ما يتنافى والحضور وهو تسمية جديده لمفهوم الكتابة الكلاسيكية وزعزعة المضامين) (11). (Al-Bazai, 2002, p. 112) والصوت والكلمة هما أيضاً عباره عن نسيج من الآثار المحكية ومقادير ضئيلة من الأنزياحات. والأثر الأصل (هو أدنى أو أصغر مستويات البنية الضرورية لأيجاد أي إختلاف او تضاد بين المصطلحات أو المفردات) (12) (Abdul Aziz Bin Arafa, p. 19)

والتعريـف الإجرائي للأثـر: هـو أشـبه ببصـمة الأصـبع، وهـو كـل مـا يترك وقعـاً في الشـيء. فـالكلام المحكي أثر.

*البنيـة :( ما بنى. وهيئأة البناء، ومنه،بنية الكلمة: أي صيغتها، وفلان صحيح البنية) (13). (Omar, 2003, p. 242) البنية :( ما بني. بنى) (14). (Omar, 2003, p. 242) البنية: (تصغير البنت. والبنية الطريق: طريق يتشعب من الجادة) (15). (Omar, 2003, p. 242) (بنى الشيء بنيناً: أقام جداره ونحوه يقال بنى السفينة. وبنى الخباء واستُعمل مجازاً في معانٍ كثيرة يدور حول التأسيس والتنمية). (16) (Omar, 2003, p. 243) ويقال (بنى مجده. وبنى الطعام جسمهُ وبنى على كلامه: إحتذاه،واعتمده عليه) (17). (Omar, 2003, p. 243)

**التعريـف الإجرائـي للبنيـة:** هـي النسـيج المكّـون لأجـزاء العمـل الأدبـي. وهـي ناتجـة عـن صـياغة مدروسة أو خطة لعمل ما.

**المبحث الأول**

**المسرح الملحمي وأثره في المسرح العالمي**

إقترن هذا الاصطلاح في المسرح بالمنظر والمؤلف الألماني (برتولد بريخت) في القرن العشرين علماً إنهُ (لم تكن ظاهرة الملحمية في المسرح شيئاً جديداً في أيام بريخت لأنها كانت وثيقة الصلة بأقدم الأشكال المسرحية عند الإغريق وعند الرومان، ومسرح العصور الوسطى، كما حوت الدراما الإلزابيثية ومسرح عصر النهضة العديد من العناصر الملحمية) (18). (Abdul Ghafoor Nehme, 1976, p. 24)

ويميل البحث الى القول بأن المسرح الملحمي الذي ارتبط ببريخت المؤلف والمخرج الألماني ذا الأصول الكلاسيكية القديمة. لكن بريخت (أصر أن يُسمّي فنهُ في الدراما فن لا أرسطي لأن عمله الدرامي كان عبارة عن مجرد استغلال وإعادة صياغة لتراث المحاكاة، الذي أفسدته الطبقة المتوسطة بطول ممارستها وتنظيرها

الجمالي له. حيث لخّص فلسفتهُ في المسرح على ضوء الفلسفة الماركسية. فقال إن المهم في المسرح هو ليس تفسير العالم بهذه الطريقة أو تلك، إنما المهم هو تغيير هذا العالم) (19). (Abdul Ghafoor Nehme, 1976, p. 27) فقد تناول في بعض مسرحياته نصوص التراث المسرحي بالتبديل والتغيير، ففي العروض المسرحية الملحمية حيث كان (يلجأ الى الكثير من الوسائل لأحداث التغريب وأهمها: شخصية الراوي الذي يُفسّر ما هو كائن وما يجب أن يكون) (20). (Saad Ardash, 1979, p. 151) 1. ظهر المسرح الملحمي في فترة كانت تشهد حالة من عدم الاستقرار السياسي والاجتماعي لما يحمل الشارع الالماني من ثورة فكرية على كل ما هو سائد، وشيوع بعض الافكار الجديدة حيث "نهض في فترة كانت المانيا تغلي بالأفكار السياسية والاجتماعية فضلا عن هيمنة المذهب التعبيري والطبيعي والواقعي والمسرح السياس ي وبعض التيارات الحديثة (كالدادائية) و(الباوهاوس)". (Juma'a Najim AL - Zubidy, 2020)

ثار المسرح الملحمي عند بريخت على القوانين المسرحية التقليدية ومبادئ الدراما الأرسطية فأصبحت المسرحية مشاهد غير متنامية بنائياً كما أهمل فكرة أن الدراما يجب أن تبحث عن خلق وهم للحقيقة وكذلك ألحق التجديد بدور الممثل على خشبة المسرح فغيرّ وظيفتهُ من مؤدٍ الى عنصر إيجابي في المسرحية فكان بريخت يدعو ممثليه الى ترك مسافة بينهم وبين النصوص المسرحية واتخاذ مواقف نقدية منها أثناء أدائها. كما اختلفت وتعددت الأساليب في المعالجة، مثل استخدام الجوقة والراوي الذي يروي الأحداث والأقنعة وغيرها من الوسائل الأخرى من بناء النص وحبكه وشخصيات وأفكار. علماً أن التطبيقات العملية لنظرية بريخت الملحمية هي التي أقرت الملحمية. لكن بريخت هو الذي أشار الى معيار الأتساع وليس معيار التضييق، هو أكثر ما يناسب هذا المفهوم. كان أرستوفانيس آنذاك (يطلب من جمهوره الا ينسى نفسه أو يفقد وعيه فيذكرهُ دائماً بأنه يجلس في المسرح. وهذا بالضبط الأساس الذي تقوم عليه نظرية بريخت في المسرح الملحمي والتغريب في القرن العشرين) (21) (Awad Ali, 2007) ومن هنا نلمس بأن هناك جذور للملحمية عند الإغريق في كثير من الوسائل مثل استخدام الجوقة والراوي الذي يروي الأحداث والأقنعة وغيرها علماً أن التطبيقات العملية لنظرية بريخت هي التي أقرت الملحمية.

وتقول (سوزان بينيت) الباحثة المتخصصة بالتلقي المسرحي (لقد كان بريخت يهدف أساساً من مسرحه الملحمي الى تغيير الأنماط التقليدية للأنتاج والتلقي، لذا كانت كل الأضافات التقنية التي أدخلها تسعى الى أيجاد ما أسماه بمسرح عصر العلم) (22) (Saad Ardash, 1979, p. 126)

أما التعبيرية فقد استفاد منها بريخت الشيء الكثير ذلك لأنها قد تزامنت في الفترة التي ظهرت فيها الملحمية وأستطاع بريخت (أن يستفد ويختار من العناصر في المذهب التعبيري منها ما يصلح لمسرح إيجابي وبناء المسرح الملحمي الذي بدأ ببنائه بعد المرحلة التعبيرية) (23). (Al-Jubouri., 2007) ومن هذا يتضح أن المسرح الملحمي قد استفاد الكثير من المذهب التعبيري وكان ذلك واضحاً من المسرحيات الباكرة أنها تنتمي الى المذهب التعبيري.

أما أنكَلترا وخاصةً في عصر النهضة وشكسبير فقد كانت الملحمية واضحة من خلال النصوص في تلك الفترة فيرى بريخت ((إن شكسبير كان ملحمياً ويتضح ذلك من خلال تطبيقات التغريب على مسرحية (الملك لير) حيث يرى أن غضب لير أمام نكران بناته، أنما كان باستخدام

تقنية التماهي ستجعل الممثلين ينصرفون بشكل يدفع المتفرج لليقظة. لأنه يرى غضب ليير أكبر أمور العالم طبيعية، وهو نفس مشاعره بمعنى سيشعر هو نفسه بالغضب، مقابل هذا، ستجعل مواقف أخرى ممكنة)) (24). (Leach, 1979, p. 96)

ومن هنا يتضح بأن " ما قام به بريخت في المسرح والتحول الذي أدخله عليه يعد جذرياً وعميقاً وذلك لأنه ليس بالشيء الهيّن أن يحول ظاهرة ثقافية مركبه كالمسرح عن المسار الذي أختطهُ الإغريق لها منذ ما يقرب من خمسة وعشرين قرناً. فقد بحث بريخت عن صياغة فكرية وفنية للمسرح التعليمي في عدد من المسرحيات يقدم فيها أصول الفكر الجديد في البناء حيث تأخذ الصيغة الجديدة شكل مناقشات تربطها بعض الأغاني الشعبية وأنضج هذه المسرحيات مسرحية (مسرحية الاستثناء والقاعدة).

أما بالنسبة للتطبيقات العملية لنظريته في المسرح الملحمي فأنها ((تعتبر المسرحية سلسلة من المشاهد ترتبط ببعضها البعض ارتباطا ضعيفاً، متخلية بذلك عن الأثارة الدرامية التقليدية ومستخدمه الأغنيات كعامل مكمل في المسرحية وهذا ما نجدهُ في مسرحيات مثل (حياة جاليليو)، (الأم شجاعة)، (دائرة الطباشير القوقازية)) (25). (Saad Ardash, 1979, p. 230)

في إيطاليا نجد (جورجو ستريللر) صاحب تيار يميزهُ عنصران هما الإهتمام بالتراث الشعبي الإيطالي وكوميديا الفن بشكل خاص. وأهم ما يميّز أسلوب ستريللر (احتفاءه ملحمية بريخت ومسرحهُ الملحمي شكلاً ومضموناً) (26) (Haif, 2002, p. 157) حيث أستضاف بريخت في مسرحه في ميلانو في أوائل الخمسينيات ليساهم في تأسيس هذا الاتجاه بالمسرح.

وفي أسبانيا نجد أثر بريخت كان واضحاً على (بابيخو) في تقديم مسرحياته فقد (أضفى الطابع الملحمي على معالجته المسرحية بمخاطبة النظارة أو المتلقي مباشرةً )(27) (Saad Ardash, 1979, p. 156)ومن هذا نجد إن أثر بريخت الملحمي كان واضحاً في القارة الأوربية ، وأن منهج بريخت (أخذ رواجاً كبيراً في العالم حيث أنتقل شأنه شأن مدارس الرواد الكبار مثل ستانسلافسكي وجاك كوبو واكتسب في كل بلد وفي كل مناخ ، عناصر جديدة واجتهادات محلّية ، وهذا شأن الأسس التعليمية والملحمية وخاصةً خلال الستينيات ، سواء على جانب الكُتّاب أو المخرجين أو الممثلين)(28) (Ahmad Atman, 1998, p. 296)

أما الأدب في أمريكا اللاتينية وخاصةً بعد الحرب العالمية يتبين أنه قد تأثر بعدة تيارات ومنها تيار بريخت الملحمي والسياسي حيث كانت مسرحياته تجد رواجاً واضحاً خصوصاً الأساليب التي كانت في مسرحه الملحمي. حيث امتاز المسرح الأمريكي اللاتيني (بوظيفته الواقعية الاجتماعية. فقد تأثّر بموجه من التجديد بعد الحرب. وتأثير مسرح العبث والأشكال المسرحية التي تميل الى أعادة طابع المسرح الوجودي الفرنسي وبريخت والمسرح السياسي الأوربي) (29). (Hamdy, 2005)

## المبحث الثاني

## المسرح الملحمي وأثره في المسرح العربي

في القرن العشرين انتقل مسرح بريخت الملحمي الى خشبة المسرح العربي وذلك في كل من مصر ولبنان والمغرب والعراق وغيرها من الدول العربية لتتجلى تأثيرات هذا المسرح في كافة

مجلة الأكاديمي-العدد 101-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

عناصر المسرح من كتابة وأخرى وتقنيات جمالية. فأولى المسرحيات التي عرضت في الوطن العربي لبريخت هي (مسرحية الاستثناء والقاعدة) عام 1963 في مسرح الجيب في القاهرة و(الأنسان الطيب) عام 1966 و(دائرة الطباشير القوقازية) سنة 1968 والأم شجاعة التي أخرجتها ليلى أبو سيف في السبعينيات. (30) (Muhammad, 1983)

إن الاهتمام الكبير بمسرح بريخت أحدث لهذا المسرح صدى كبير في المسرح العربي ففي معظم الأقطار العربية كان لبريخت الأثر الوضح في الأعمال المسرحية في تلك الفترة وحتى وقتنا هذا.

فالدراما الملحمية في مصر أخذت (أتجاه آخر من الاتجاهات التجريبية في الستينيات، فقد نالت أعجاب الكثير من جيل ما بعد عام 1952 ذلك لمواقفها الملتزمة أزاء القضايا السياسية والاجتماعية) (31). (Muhammad, 1983, pp. 72-73) بذلك يتضح إن المسرح الملحمي قد حظي بتقدير كبير في الوطن العربي ذلك لأنه يعالج مشكلاتٍ سياسية واجتماعية ويؤكد على الوظيفة الاجتماعية للفرد.

ففي ستينيات القرن العشرين كتب عدد من الكتاب المسرحيين في مصر مسرحيات تنتمي الى الدراما الملحمية بدرجات مختلفة، والمسرحيات هي (لومومبا أو القناع) لرؤوف مسعد عام 1965، (تفرج يا سلام) لرشاد رشدي عام 1965، (النفق) لرؤوف مسعد عام 1966، (آه يا ليل يا قمر) لنجيب سرور 1967، (الزير سالم) لألفريد فرج عام 1967، (بلدي يا بلدي) لرشاد رشدي 1968 و(مصرع جيفارا العظيم) لميخائيل رومان عام 1969. وقد اختلفت لغة المسرحيات بين الفصحى والعامية أوكلهما، ونجد (لومومبا) و(الزير سالم) بالفصحى، في حين كتبت (إتفرج يا سلام) و(النفق) بالعامية المصرية وتستعمل مقدمة (آه يا ليل يا قمر) شعراً حراً في الفصحى، أما بقية المسرحية فتستعمل الشعر الحرّ بالعامية. وتجمع يا بلدي وليلة مصرع جيفارا بين الفصحى والعامية. أن المسرحيات المذكورة آنفاً ملحمية لأنها تقدم الخلفية الاجتماعية الواسعة لشخصياتها. فمسرحية يا بلدي وأتفرج يا سلام تعرضان نضال المصريين ضد حكامهم الطغاة الفاسدين في العصر المملوكي. ومسرحية (آه يا ليل يا قمر) التي تصور كفاح الفلاحين والعمال المصريين ضد الاحتلال البريطاني في عام 1950 وتصف مسرحية (النفق) معركة المصريين من أجل الحرية في فترة الحكم الملكي. وتروي مسرحية (ليلة مصرع جيفارا العظيم) قصة صراع الناس ضد الاستعمار والإمبريالية. وتناقش مسرحية (لومومبا) فشل لومومبا قائد الكونغو الوطني، في الحصول على تأييد شعبه في معركة الاستقلال. أما مسرحية (الزير سالم) فتقوم على القصة. الحقيقية لمقتل كليب الذي أدّى الى نشوب حرب البسوس بين بكر وتغلب وقد صُوِّرت هذه الحرب في ملحمة شعبية معروفة ألهمت (ألفريد فرج) في كتابة هذه المسرحية. (32) (Muhammad, 1983, pp. 72-73)

كان عنصر التاريخية هو العنصر المشترك بين المسرحيات المذكورة فجميعها مبنية على حوادث مستقاة من التاريخ القديم والحديث وتستخدم بعض تلك المسرحيات عنصر الرواي، كما ظهر في مسرحية لومومبا حيث كانت شخصية، الرجل الأبيض تمثل نوعاً من الرواية يهيئ الجمهور لمقتل (لومومبا) عن طريق شرح أسباب الجريمة وتفاصيلها.

وفي ((مسرحية(النفق) يؤدي مهمة (الرواي) الشاعر الذي يظهر في مقدمة المسرحية فقط ليزود الجمهور بخلفيةٍ مختصرة للمسرحية. وفي مسرحية (ليلة مصرع جيفارا العظيم) يقوم كوستا صاحب الحانة، بدور الرواي فيظهر في المسرحية كلها ليقدّم للمُشاهِد بعض المعلومات أو ليعلّق على الأحداث وفي (بلدي يا بلدي) هناك راويان يخبران الجمهور عما يحصل ويعلقان على الأحداث وكان للكورس وظائف عدّه في تلك المسرحيات. ففي (لومومبا) يشارك كورسا الشباب والشيوخ في تطوير الحدث، وفي مسرحية (آه يا ليل يا قمر) يظهر أن دور الكورس هو دور سلبي فهو يعلق أو يصور لامبالاة الشعب. وفي مسرحية (مصرع جيفارا العظيم) كان للكورس دورٌ مهمٌ إذ هو يُستخدَم للتعليق على الأحداث وأحياناً للحكم علينا، كون مهمته الإيقاظ والتنبيه والتحريض)) (33). (Saad Ardash, 1979, pp. 267-268)

أما في الجزائر فنجد أن (عبد القادر ولد عبد الرحمن كاكي) كان أقرب الى بريخت ويبدو النص عنده كأنه تقريري الا أن هذا ظاهري فقط. فهوكان يتطلع الى مسرح سياسي ولهذا فهو يستوحي بعض نظريات بريخت. (Al-Rai, DC, p. 209) (34)

أما في لبنان نجد جلال خوري فهو مقيم على العهد، وقد ألف مسرحية جحا في الخطوط الأمامية عام 1970، فخوري يعد من التلاميذ المخلصين لمسرح بريخت وفكر(35). ومن الكُتّاب الذين انتهجوا الملحمية (محمد أمين صالح) فقد كتب ثلاث مسرحيات تتجه بأبعادها السياسية بالدرجة الأولى وهي (التاريخ لا يشمل الجميع أو أكثر من رجل شريف) و(الصياد) ومسرحية (أسمي عز الدين) عام 1994، كان (الصالح) يلجأ للملحمية فأخذ عن الملحمية كسر الإيهام والنظرة المثالية والتاريخية والميل الوثائقي(35). (Haif, 2002, p. 371)

أما في سوريا فأن أثر بريخت الملحمي في أعمال سعد الله ونوس مثل (الملك هو الملك) ومسرحية (سهره مع أبي خليل القباني) عام 1972 على التناص بين وقائع حياة الفنان وبعض مسرحياته في أطار مسعى (ونوس) الى ملحمية المسرح، كما صاغها بريخت مثل الروائية وكسر الإيهام وتدعيم الإتصال بين الفنون أو الأستفادة من تقنيات المسرح الشامل فقد كتب (الملك هو الملك) تناصاً مع رجل برجل لبريخت. (36) (Haif, 2002, p. 157)

ومن خلال تتبعنا للأثر الملحمي البريختي نجد إن ((هناك مجموعة من الكُتّاب العرب في النصف الثاني من القرن العشرين، قد ساروا على نهج متناقض لنهج كُتّاب النصف الأول منه، فقد أعلنوا بصريح التأليف إنهم يرغبون في تحطيم أصول الدراما التقليدية ولو رجعنا الى ما كتبه وقاله الكُتّاب العرب في أوساط ستينيات وسبعينيات القرن العشرين وأوساط ثمانينياتهُ لوجدناهم يسيرون في هذا النهج من المغرب وحتى العراق.

فقد وجد الكُتّاب في البريختية والعبثية والسريالية وغيرها من الإتجاهات مساعداً لهم في إعلان تمردهم على تقليدية البناء المسرحي، فمنهم من استخدم الراوي والجوقة والغناء في قطع التسلسل في الحدث المسرحي. ونتج عن هذه المحاولات ما سمي بالمسرح الاحتفالي والطليعي والتجريبي والملحمي. وكلها متفرعة عن نهج واحد هو (ترتيب أركان الدراما). وكلها كانت شديدة التمسك بهذه العناصر ومنها نصوص (سعد الله ونوس) و(رياض عصمت) و(على عقله عرسان)

و(ممدوح عدوان) و(وليد أخلاصي) و(عبد الفتاح قلعجي) وغيرهم من سوريا ونصوص (محمود دياب) و(ميخائيل رومان) و(ألفريد فرج) وغيرهم من مصر. و(عزالدين المدني) في تونس و(عبد الكريم برشيد) في المغرب.

وفي العراق نجد يوسف العاني في مسرحية (الخرابة) يمكن أن نلمس فيها مؤثرات بريختية مباشرة وكذلك مؤثرات من المسرح التسجيلي، برز هذا واضحاً في أُسلوب طرح ومعالجة الأحداث وبناء المشاهد والشخصيات، أضافةً الى أن المؤلف كتبها على طريقة المسرح المفتوح في الحبكة المسرحية والأحداث والفكرة حيث تقدم مشاهد الصراع السياسي في العراق والعالم.

أما قاسم محمد فإنه ركّز جهوده منذ البداية التأليفية للأغتراف من التراث والملاحم والأساطير العراقية القديمة وحكايات ألف ليلة وليلة، وربطها بمفهوم بريخت الملحمي وكذلك المسرح المفتوح وعلى هذا الأساس فأنه كتب وأخرج الكثير من المسرحيات أهمها (بغداد الأزل بين الجد والهزل)، شخوص وأحداث من مجالس التراث و(كان يا ما كان)، و(زاد حزني وسروري في مقامات الحريري). ففي مسرحية (كان يا ما كان) حاول استغلال التراث من أجل خلق تأصيل للمسرح العربي وتأكيد العلاقة بين التراث والمشكلة المعاصرة. وقد أستخدم المؤلف جو المقهى البغدادي القديم شكلاً للعرض وفي هذا الجو يتحرك (الحكواتي) الذي يقصُّ علينا حكاية غنائية يصاحبه الممثلون كوس للأغنية والحكاية بمجملها تدخل فيها الحدث. والفعل الذي يمثل أو يعرض. أن (الحكواتي) يلعب دوراً مهماً وأساسياً في مسرحيات (قاسم محمد) ولهذا فإن الممثل لديه هو حكواتي يسرد ويعلق على الأحداث والبطل يحمل سمات البطل الشعبي المعروف في الذاكرة الاجتماعية، وعادة ما كان يستخدم في تجاربه الفنية عدداً من العناصر البريختية منها استفادته من عنصر الراوي.

إن (قاسم محمد) مخرج ومؤلف يحاول دائماً استخدام جوٍ درامي وشعبي خاص حتى يصبح المسرح ظاهرة شعبية.

لم يتعامل (قاسم محمد) مع الجمهور مشاهدين وإنما مشاركون في اللعبة المسرحية التي يمكن أن يساهموا في مناقشتها والتفكير بها لحظة العرض.

**ما أسفر عنه الإطار النظري**

استخدام الكُتّاب العرب بعض الوسائل التغريبية الأخرى واستلهام التاريخ والموروث الشعبي وتوظيف الملاحم والأساطير القديمة والحكايات وربطها بمفهوم بريخت الملحمي كما نجد ذلك لدى (قاسم محمد) في حكايات (ألف ليلة وليله) و (زاد حزني وسروري في مقامات الحريري) و(كان يا ما كان) فضلاً عن أسلوب الرواية أو الحدوتة.

لعب الحكواتي دوراً أساسياً اذ كان يقوم بالرواية وسرد الأحداث والتعليق عليها. فضلاً عن استخدام الأغنية والكورس.

استخدم الراوي في البناء الدرامي وتعد مرحلة تطور في أسلوب الكتابة شكلاً ومضموناً باستخدام الحكواتي والأغنية.

كانت الجوقة والكورس تستخدم في معظم المسرحيات العربية إذ كانت ساهم في تطوير الأحداث. كان للكورس مهمة الحكم لأنه يقوم بمهمة الإيقاظ والتنبيه والتحريض.

كسر الإيهام واستخدام الأغنية وعنصر الرواي عند (سعد الله ونوس) في بعض أعماله. يوضح ذلك مسعى ونوس لملحمية المسرح. والنظرة المثالية والتاريخية والميل الوثائقي الذي أنتهجه (محمد أمين صالح) والمسرح والسياسي لدى يوسف العاني في مسرحية (الخرابة). والذي كان واضحاً في أُسلوب طرح ومعالجة الأحداث وبناء المشاهد والشخصيات.

**الأجراءآت**

**منهج البحث وطرائقه:**

اعتمد الباحث المنهج التحليلي والمنهج الوصفي في بناء الإطار النظري، واستعمل الطريقة الوصفية التحليلية في تحليل العّينات.

**أدوات البحث:**

الوثائق وهي (الكتب، المجلات، الصحف، الرسائل والاطاريح الجامعية).

**عّينة البحث:**

اختار الباحث عّينة بحثه قصديًا للأسباب الآتية:

1. إن العّينات تُمثّل ما هو متوفر ورائج في المكتبة العراقية
2. إن في تلك العّينة ما يتفق وهدف الدراسة نظراً لما تحتويه من عناصر تتناسق ومؤشرات البحث في التحليل.

**تحليل العّينة:**

من الوهلة الأولى نجد البناء المسرحي على شكل أزمنه قصد بها الكاتب تصوير أهم المنعطفات التي عاشها الشاعر منذ صباه المتمّرد في أزقة الكوفة. نجد أن (عادل كاظم) قد قصد هذه الأحداث بطريقة الإسترجاع (الفلاش باك) وهنا نلمس أن التواريخ حقيقية تُمثّل سيرة الشاعر (أبو الطيب المتنبي) من صباه وحتى مقتله على شكل مرويات تاريخية كانت تحمل اسم المتنبي والمحطات التي مر بها إنساناً وشاعراً، فأراد (عادل كاظم) أن يبرز من خلال هذه المرويات غربة المثقف العربي من خلال شخصية الشاعر، وغربة عن مجتمعة وعصره وقلقه وحلمة بمدينة فاضلة تجمع كل دويلات الأعراب.

فنجد من المؤثرات التغريبية التي استطاع الكاتب أن يجسدها بمقصدية ٍواضحة وهي تحديث التاريخ وربط الماضي بالحاضر. من خلال شخصية المعري والممثل المعاصر، الذي كان يأخذ دور المترافع والمدافع وراوياً للأحداث. نجد المؤلف أراد القول إن مواقف وأفكار الشاعر كانت عبارة عن شهادة على عصره فأراد إبلاغ المشاهد وأبناء هذا العصر أن يحكموا. أ كان مقتل الشاعر ظلماً أم عدلاً. فرسالة المتنبي كانت واضحةً على لسان (الممثل) الراوية المعاصرة: (أنني أبدو لكم الآن، وفي هذا الجسد المقتول القانط الخارج عن الزمن. وأرجو منكم ألاّ تتجاهلوا كثيراً بالنتائج كما يفعل هذا العالم، كما أن الحياة تخلط وتمزج دائماً بين أفعال كثيره فأن الخير والأثم كذلك يخلطان عن الموت في نهاية الأمر) (37). (Kazem, 1977)

وجدت من خلال المشاهد التي جسّدت حياة المتنبي عبر المراحل المتعددة والحاسمة وقد توهم بذلك. لكن (عادل كاظم) لم يكن يريد من ذلك سيرة حياته بل كان يريد عرض ثلاثة محاور أساسية استندت عليها مسرحيته وهي غربة الشاعر، وقلقة الكبير، وحلمة بمدينة فاضلة. لكن بخبرته الدرامية استطاع توظيف هذه الشخصية التاريخية ومنحها بعداً شمولياً فضلاً عن توسيع رقعة الأحداث. وتفعيل الحركة الدرامية للمسرحية نحو بناء مسرحي ناضج من خلال استيعابه للتقلبات النفسية والاجتماعية والسياسية التي أحاطه بها. مستفيداً في الغالب من شعر المتنبي الذي حفل بكثير من المواقف (التراجيدية).

إن الغربة التي عانى منها المتنبي قد وجدت لها صدى عند الآخرين حيث هماً مشترك لكل المثقفين في الحلم والمأساة، فالمتنبي في هذه المرحلة ينشد الى مدينة فاضلة يحكمها العقل والعدل. ويحارب من أجل الأرض التي أصبح فيها العربي غريب الوجه واليد واللسان. بعد أن توزع الوطن بين الإخشيديين والبويهيين والروم والسُّراق والسماسرة. مما أدت الى جعل الأمة أمة صعاليك وفقراء. وكان المتنبي واعياً بهذا الواقع وأشدهم أحساساً بوطأته ويبدي أبو العلاء، إنطلاقاً من تماثل المواقف والوعي استعداده للقتال من أجل وحدة الأمة، ووحدة كادحيها وفقرائها من أجل بناء مدينة فاضلة. واجهت هذه الدعوة الكثير من التهم منها إدعّائها دين جديد ونعتها بالكفر.

لقد وردت هذه الأفكار التي تحمل طاقة درامية على لسان الراوية المعاصر والمعري في حوارات متبادلة. أما في أعمال (عادل كاظم) المبكرة نجد رغبته الواضحة في جعل شخصياته متفلسفة، تتحدث عن موضوعات عدّة منها الموت والحياة والحرية والسلطة. أما في مسرحية (المتنبي) نجد ذلك يتبرر في فلسفة الممثل والمعري، من خلال الوجود والعدم. فقد أقحم ذلك ولا تكاد علاقة قوية بالأحداث ورسم الشخصية لأنها لم تصدر أساساً بفعل موضوعية تطورها بل جاءت مضافة من الخارج، علماً إن عصر المتنبي كان عصر أزدهار فكري وفلسفي حيث ترك ذلك أثراً في شخصية المتنبي الأدبية.

ومن أهم المنعطفات التي مر بها المتنبي هو لقاؤه بسيف الدولة الحمداني. وصداقته وملازمته الطويلة له والخروج معه لحرب الروم من الأحداث الواقعية الكبيرة في حياة الشاعر. حيث صَوّر (عادل كاظم) خلافه معه بسبب الغيرة والحسد وإن كان قد أسف وحزن لخسارة صديق ومحارب وشاعر.

وامتدت خيبة المتنبي مع الحمداني الى كافور الإخشيدي حاكم مصر الذي وعده بدولة ظن المتنبي أن يحقق حلمة وتكون قاعدة لدولة العقل والفضيلة. ومن خلال ما تقدم نستنتج الآتي:

من أهم العناصر التغريبية هي استعمال المرويات التاريخية، وتحديث التاريخ، من خلال ربط الحدث الماضي الممتد من زمن الشاعر الى زماننا مستعين بالرواية لإيصال صوت الماضي، وهذا أحد الآثار البريختية.تقسيم المسرحية على شكل أزمنة وفصول تكاد تكون الواحد منفصلة عن الأخرى.

استخدام الجوقة في معظم أجزاء المسرحية (جوقة الأمراء والملوك، جوقة أعراب بادية السماوة، جوقة الشعراء والأدباء) فضلاً عن مجاميع من الجنود وحرس وجمهور التي كانت ضمن البناء الدرامي.توسيع رقعة الأحداث بين الكوفة وحلب ومصر وهذه أحد الخصائص التي تمتاز بها الملاحم.

أن مسرحية المتنبي تكاد تكون أشبه بالسيرة حياة الشاعر من صباه حتى مقتله. على الرغم مما أرادت أن تفصح عنه، لكنها لم تكن تخلو من بعض السقطات لاسيما المعالجة الدرامية ورسم الشخصيات وحركتها في نطاق النص. مثل شخصية (المعري) الثائر والرافض حينما جعل المعري يلتمس العذر والتبرير للمتنبي في إتخاذه الشعر وسيلة للتقرُّب والتكسُّب. وهذا يتنافى مع ما عرف عن المعري. وبالنسبة للجانب الفني ولاسيما البناء الدرامي فقد عانت المسرحية من افتقارها الى الفعل الدرامي فموضوعتها الرئيسة غربة الشاعر وقلقه وحلمه بمدينة فاضلة لم تعبر عن نفسها في قالب درامي إنما ذكرت بكثير من الإسهاب والتكرار وكان ذلك واضحاً على لسان كل من الرواية والمعري.

إن المسرحية يمكن أن تنتمي بحسب طريقة معالجتها وبنائها الى ما يُسمّى بمسرحية المواقف حيث تلعب الحكاية دوراً ثانوياً غير ملحوظ كما أنها كقصص المواقف بل حرص (عادل كاظم) على ربط الشخصيات في أبعادها ليكتسب الموقف حيوية وعمقاً في آن واحد. فقد كانت ومضة أضاءت حاضر يعج بالتخلف والضياع الفكري. فقد نجح (عادل كاظم) بخبرته الطويلة أن يستلهم ذلك الأثر وتوظيفه في مسرحة ولجوءه الى التاريخ للإستقاء مادة أولية، إلا أن مسرحياته

حملت طابعاً عصرياً في الرؤيا والمضمون، لينهج أسلوباً متفرداً في الكتابة المسرحية لاسيما فيما يتعلق بالبنية الفنية للمسرحية العراقية والتي يقسمها على فصول ومشاهد واستبدالها بحوادث وأزمنة ومقامات ولوحات ليمنحها دلالة تاريخية. فقد استطاع (عادل كاظم) بناء دعائم أساسية لمسرح ملحمي عراقي خالص من خلال معظم أعماله الدرامية واستفادته من الملاحم والأساطير العراقية القديمة والتراث والتاريخ مادة أولية وعرضها بثوب عصري جديد. فأدخل جوقة الملوك والأمراء والولاة، كاسرين سيل الإيهام ومحوّلين الحكاية عن طريق التقطيع المشهدي الى ملحمية بريختية منسجمة مع طبيعة الخطاب الذي قدّمه بطريقة ألغت الفواصل بينه وبين ملحمية بريخت وهذا يشير الى قدرته على تطويع المنهج الملحمي لخدمة النص المسرحي العراقي، بوقت مبكر، فمنحه هذا ريادية لا سابقة لها في المسرح العراقي، من حيث السلامة في هذا المجال. ولعل هذا كله يشير أيضا الى أن المسرح العراقي لم يتخلف عن مواكبة التطورات والنظريات في المسرح العالمي لا إخراجا ولا تأليفا .

فالمتنبي نص مكتوب على وفق المحددات الملحمية. و(عادل كاظم) يكاد يكون أول من تبنىّ الكتابة على وفق هذا النهج الجديد آنذاك. ولهذا نجد كاتباً كبيرا مثل (عادل كاظم) يميل إلى كتابة مسرحيات ملحمية لتوافق ميوله المنهجية. وأهدافه التي ترمي الى بلورة وعي المشاهد

وإسقاط النقاب عن وجوه الظلم المتسترة وراء شتى الأقنعة. وكما جعل بريخت التعليمية جزءاً من منهجه.

**النتائج والاستنتاجات**

المسرحية عموما قدمت أفكاراً واضحة وتطرح شخصيات متواضعة، وفي الوقت نفسه قدمت لنا أسلوبا جديدا لم يألفه المسرح العراقي بشكل واضح قبل (عادل كاظم) هو أسلوب المسرح الملحمي الذي يتضح في النص من خلال الآتي:

**أولا:** قسمت المسرحية على ثماني لوحات وضع (عادل كاظم) عنواناً مستقلاً لكل لوحة منها يدل على جوهر اللوحة وظاهرتها الاجتماعية. فجاءت اللوحة الأولى تحت عنوان (الشعر والثورة في أزقة الكوفة) والثانية (جمهورية القلق والرفض تتحدى العصر) والثالثة (خيانة الأيام ... ومضايقة الزمن). الخ. وبهذا الخصوص يقول بريخت: (إن أحسن ما يمكن أن نفعل من اجل ذلك هو أن نلجأ إلى العناوين) وإشارته هنا إلى انسجام هذه الأجزاء أو اللوحات أو الأزمنة المختلفة ضمن حبكة المسرحية. والعنونة سواء وردت على لسان أحد الممثلين أو جاءت مكتوبة على لافته فأنها تؤدي غرضين:

1. الإخبار المسبق عن فحوى اللوحة لكي يعرف المشُاهد أو القارئ في حالة النص أن ما يُقدّم له مجرد تمثيل للحالة وليس الحالة الواقعية نفسها.

2. كسر الإيهام الذي تحدثه عملية التمثيل والأندماج لكي يتمكن القارئ أو المشاهد من استرجاع قدراته العقلية التي استلبها اندماجه مع الممثل والحكم على الحدث حكماً عقلانياً .

**ثانيا:** خلق شخصية الراوي أو المقدِّم أو المعلق على الأحداث كجزء من حالة الإخبار المسبق أن ما سيقومون به على خشبة المسرح ما هو إلا تمثيل.

**ثالثا:** استلهام التراث استلهاما مشرقا عن طريق اختبار الحوادث والشخصيات ذات الطاقات الكامنة والمنفتحة على تجارب البشرية وعصرنتها بما يكفل رواجها مرحليا ومد الجسور المعرفية بينها كالماضي والحاضر. ذلك لان المتعة التي نحصل عليها من تلك الأحداث التاريخية الموروثة أكبر بكثير من مثيلاتها في الحاضر. ولهذا، يقول بريخت، من الضروري أن نثير عند الآخرين شهية التاريخ التي تعتبر ضرورية حتى بالنسبة للمسرحيات الحديثة – مطورين هذه الشهية للحد الذي يجعل منها شهوة حقيقية.

لقد اشتغل (عادل كاظم) ليس في هذه المسرحية حسب بل في اغلب مسرحياته على المادة التاريخية. وعلى موروثنا التاريخي الذي انتقى منه مواده المسرحية بذكاء ودراية باحتياجات المشاهد ومتطلبات مرحلته الزمنية .

**رابعا:** قيام نصوص (عادل كاظم) المسرحية على المهمة التعليمية التي تحقق هدف المسرح الملحمي عن طريق المتعة لا عن طريق الإرشادات الأخلاقية أو الخطب الوعظية و سوف لن يتحقق هذا الهدف إلا على أيدي قلة من المبدعين نرى أن (عادل كاظم) واحد منهم . يقول بريخت:(يمكن أن تستحيل التعليمية الى متعة ، والمتعة الى تعليمية فقط في حالة فسح المجال

الكـــافي بصـــورة كاملـــة لكـــل مـــن يملـــك قابليـــات علـــى الخلـــق و الإبـــداع)

**خامسـا:** أن غايـة (عـادل كـاظم) في مسـرحية (المتنبي) هي الوصـول الى فهـم سـليم لمفهـوم القضـية وفـرز ملابسـاتها لـدى الجيـل الـذي عايشـه عـادل والـذي كـان يعـاني أشـد المعانـاة مـن ضـياعه وفقـدان هُويتـه ...الـخ.. وهـذا يتفـق تمامـا مـع غايـة المسـرح الملحمي الكبرى التي على أساسـها حـدد بريخـت طريقـة الملحميـة. يقـول بريخـت في الارغـانون الصـغير: (إننـا بحاجـة إلى مسـرح قـادر لـيس فقـط على إثـارة أحاسـيس وأفكـار مسـموح بهـا مثـل هـذه العلاقـات البشـرية، وفي مثـل هـذه الظـروف التاريخيـة، والذي يستخدم ويولد أفكاراً وأحاسيس تعتبر ضرورية لتغيـير الظروف التاريخية).

مـن هـذا نسـتنتج أن (عـادل كـاظم) إن لـم يكـن أول مـن أدخـل طريقـة بريخـت الملحميـة الى مسـرحنا العراقـي لكنـه أول مـن قـدم الطريقـة الملحميـة لفهـم كبيـر لحيثياتهـا ومعرفـة دقيقـة لمبادئهـا واسـتيعاب كامـل أو شـبه كامـل إن أردنـا التواضـع، لنظريتهـا، واسـتلهم روح النظريـة ووطّنهـا في جسـد المسرح العراقي المعاصر بريادية حسبت تاريخه الإبداعي باستحقاق كبير.

**References:**

Abdul Aziz Bin Arafa, A.-D. a.-B.-H. (n.d.). *Al-Dal and Al-Badal* (Vol. First Edition). Lattakia: Dar Al-Hiwar for Publishing and Distribution.

Abdul Ghafoor Nehme, C. T. (1976). *Contemporary Trends in Theater.* Basra: Haddad Press.

Ahmad Atman, L. i. (1998). *Literature in Latin America (Section Two).* (A. H. Abd, Trans.) Kuwait: The Supreme Council for Culture, Arts and Literature.

Al-Araji, S. M. (1989). *How Brecht was understood by the Iraqi author and director.* Baghdad: University of Baghdad, College of Fine Arts.

Al-Bazai, D. M.-R. (2002). *Literary Critics Handbook: Illumination of More than Seventy Contemporary Critical Current and Terminologies,* (Vol. الثالثة). Casablanca: The Arab Cultural Cente.

Al-Hussein, M. M. (1994). *Taj Al-Arous.* Beirut: Dar Al-Fikr for Printing, Publishing and Distribution.

Al-Jubouri., D. M. (2007). , under the title The Epic Theater Experimental Theater. Basra.

Al-Rai, D. A. (DC). *Theater in the Arab World.* Kuwait: The Supreme National Council for Culture, Arts and Literature,.

Awad Ali, (. a.-Z. (2007, 4 22). (Brecht and the strategy of receiving. *Al-Zaman Newspaper.*

Haif, D. A. (2002). *Contemporary Arab Theater Issues, Visions and Experiences.* Damascus: Arab Writers Union Publications.

Hamdy, S. M. (2005, 9 5). "The Courageous Mother at Al-Hanager Theate". *Al-Mada Newspaper.*

Juma'a Najim AL - Zubidy, H. (2020, 9 15). The ideological effect in the in Interior space structure. *Al-Academy Journal*.

Kazem, A. (1977). *Al-Zamil Al-Murad in Deir Al-Aqoul - Al-Mutanabi Play.* Baghdad: Ministry of Culture and Arts, Al-Shaab Press.

Leach, M. M. (1979). *Comedy and Tragedy.* (D. A. Mahmoud, Trans.) Kuwait: The Supreme National Council for Culture, Arts and Letters.

Muhammad, D. T. (1983). *Experimental Drama in Egypt and the Western Influence on It* (Vol. First Edition). Beirut: Dar Al-Adab Publications.

Omar, S. A.-D. (2003). *Al-Qamoos Al-Waf* (Vol. First Edition). Beirut: Dar Al-Fikr for Printing, Publishing and Distribution.

Saad Ardash, D. i. (1979). *Director in Contemporary Theate.* Kuwait: The Supreme National Council for Culture, Arts and Literature.

Juma'a Najim AL - Zubidy, H. (2017). The ideological effect in the in Interior space structure. *Al-Academy Journal*, (86), 217-240. https://doi.org/10.35560/jcofarts86/217-240

Ahmed Atman. Literature in Latin America (Section II). Translated by Ahmed Ihsan Abd. .Kuwait: The Supreme National Council for Culture, Arts and Literature, 1998

Mr. Mortada Al-Husseini. Crown of the bride. Beirut: Dar Al-Fikr for Printing, Publishing and .Distribution, 1994

The life of Jassim Muhammad. Experimental drama in Egypt and the Western influence on it. .First volume. Beirut: House of Adab, 1983

Dr.. Abdullah Abu Haif. Contemporary Arab theater issues, visions and experiences. .Damascus: Arab Writers Union, 2002

Dr.. Ali Shepherd. Theater in the Arab world. Kuwait: The Supreme National Council for .Culture, Arts and Literature, d

.Dr.. Majeed Hamid Jassim Al-Jubouri. The epic theater is an experimental theater. 2007

Dr.. Megan Al-Ruwaili and Dr. Saad Albazei. The Literary Critic's Handbook: An illumination of more than seventy contemporary critical currents and terminology. Third volume. Casablanca: .Arab Cultural Center, 2002

Saad Ardash. The Director in Contemporary Theater. Kuwait: The Supreme National Council .for Culture, Arts and Literature, 1979

Peace Mahdi Al-Araji. How Brecht was understood by the Iraqi author and director. Baghdad: .University of Baghdad College of Fine Arts, 1989

Shehab Al-Din Abu Omar. Adequate dictionary. First volume. Beirut: Dar Al-Fikr for Printing .and Distribution, 2003

Adel Kazem. Time killed in Deir Al-Aqoul. Baghdad: Ministry of Culture and Arts, Al-Shaab .Press, 1977

.Abdul Ghafoor is a blessing. Contemporary trends in theater. Basra: Haddad Press, 1976

Abdulaziz bin Arafa. The signifier and the substitution. First volume. Lattakia: Dar Al-Hiwar for .Publishing and Distribution, d

.Awwad Ali. "Brecht and its reception strategy." Al-Zaman Newspaper, 4 2007

Maha Hamdy. "The brave mother at the hangar stage." Al Mada Newspaper (Dar Al Mada), 9 .2005

Jabbar Khalaf, B. (2019). Dramatic Structure Transformations in the Iraqi Feature Film. *Al-Academy Journal*, (94), 255-270. https://doi.org/10.35560/jcofarts94/255-270

Imran Mousa, F., & Lateef Muhsen, M. (2020). The Directorship Vision in Epic Drama Shows " AWNI KROMI AS AN EXAMPLE". Al-Academy Journal, (97), 5-16. https://doi.org/10.35560/jcofarts97/5-16

Karim Salem, A. (2016). The Application of Experimentation in the Iraqi theatre shows "Othello in the Kitchen" As a model. *Al-Academy Journal*, (79), 239-250. https://doi.org/10.35560/jcofarts79/239-250

hashim Abbas, yousif. (2016). Features experimentation in theater Iraqi academic. *Al-Academy Journal*, (78), 75-90. https://doi.org/10.35560/jcofarts78/75-90

مجلة الأكاديمي-العدد 101-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts101/301-316

# Contemporary experimental currents and its impact on the structure of the contemporary Iraqi theatrical text "The epic theater as a model"

**Haitham Hamza Salman Al-Hamdani**[1]

**Al-Academy Journal …….…… Issue 101 - year 2021**

**Date of receipt: 5/5/2021…....Date of acceptance: 22/8/2021….....Date of publication: 15/9/2021**

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

**Abstract:**

In this research study, I tried to trace the epic effect to learn how it was understood and how it was used. Following the descriptive and analytical approach in the research, the first chapter dealt with a presentation of the methodological framework of the problem, the goal, the limits of the research, the importance and the need for it and the definition of terms, as well as the theoretical framework which consisted of two topics, including the impact of the epic theater on the world theater and the second the effect of the epic theater on the Arab theater, This came by tracing the epic impact on the world stage of the Greeks, the Middle Ages, the Renaissance, and the Arab theater of the twentieth century.

As for the second topic, which deals with the impact of epic theater on the structure of the Arab theatrical text in general and the Iraqi theater in particular, by reviewing some writers who have been affected by this approach.

As for the third chapter, it came with the procedures and analysis of the intentional sample in which most of the epic elements were found, which facilitated the task to be achieved and the desired research objectives.

The fourth chapter deals with the findings and conclusions as well as the list of sources and references.

**Key words: Structure, epic play, impact**

[1] College of Fine Arts/ University of Basra drhaithamh250@gmail.com .

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts101/317-336

# مفهوم الوصم وتمثلاته في النص المسرحي العربي "مسرحية السلطان الحائر أختياراً"

نزار شبيب كريم [1]
علاء حاتم محسن [2]

مجلة الأكاديمي-العدد 101-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229
تاريخ استلام البحث 2021/6/24 , تاريخ قبول النشر 2021/9/6 , تاريخ النشر 2021/9/15

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

**ملخص البحث**

يتناول البحث مفهوم الوصم بوصفه من الظواهر المهمة التي ألقت بظلالها على طبيعة الفرد وشخصيته من خلال النظرة الدونية التي يجابه بها في المجتمع، وأن الوصمة قد تؤدي إلى التمييز السلبي الذي يؤدي إلى العديد من العيوب، من حيث الحصول على الرعاية، وسوء الصحة، والخدمة، والنكسات المتكررة التي يمكن أن تلحق الضرر بأحترام الذات. وتعود الجذور الأولى لهذه الظاهرة إلى الحضارة الإغريقية وماكان يقوم به الإغريق من حرق وقطع لبعض أجزاء الجسم ثم يعلنون أمام الأمة أن حامل هذه العلامة هو مجرم.فضلاً عن ماعاشته الشعوب العربية من أنتكاسات أسهمت في أستفحال تلك الظاهرة لاسيما نحن نعيش في مجتمع عانى الكثير من ويلات الحروب وما أفرزته من أرهاصات في حياة الفرد ونظراً لما يتمتع به المسرح من خصوصية في الاتصال جائت تلك الدراسة لتسلط الضوء على ظاهرة الوصم وقد تضمنت هذه الدراسة مقدمة البحث التي عرض فيها البحث مشكلة البحث وأهميته وهدفه. ثم الإطار النظري الذي تناول تأسيساً نظرياً للبحث اشتمل على مبحثين هما الأول: مفهوم الوصم والثاني: تمثلات الوصم في النص المسرحي العالمي وخرج البحث بمجموعة من المؤشرات أعتمدها في تحليل نموذج عينة البحث. وبعد التحليل خرج البحث بمجموعة نتائج منها:

1-أتسم نموذج الدراسة بطرحه للوصم الاجتماعي من خلال بيانه لاستياء وسخرية الإفراد من شخصية السلطان بوصفه عبداً وليس حراً .

**الكلمات المفتاحية: مفهوم، وصم، تمثلات، نص مسرحي، السلطان الحائر**

[1] وزارة التربية-مديرية تربية البصرة Nazarsh1971@gmail.com .
[2] جامعة البصرة-كلية الفنون الجميلة. allahatem20@gmail.com .

**المقدمة:**

تعد الأسرة هي النواة الأساسية في تكوين الكيان المجتمعي والتربوي وهي المؤثر الأول على نمو أفرادها وتسهم في تكوين شخصياتها، وهي العامل الأساس في بلورة شخصية الفرد والسير به نحو السلوك القويم وتنشئته على الأسس الأخلاقية والدينية الصحيحة، ويعد مفهوم الوصم من المفاهيم الحديثة التي شغلت حيزاً واسعاً في الدراسات الاجتماعية والنفسية لما لها من تأثير على بنية الفرد ومكنوناته النفسية ينتج عنه شعور سلبي يلتصق بالفرد ويقف حائلاً في طريق حياته النفسية والاجتماعية مما يجعل حياته منقوصة غير متكاملة. ونظراً لما يتمتع به المسرح من خصوصية في الاتصال والتلقي حذى البحث لأيجاد تمثلات للوصم في النص المسرحي العربي.

مشكلة البحث:

تعد ظاهرة الوصم مرضاً أجتماعياً خطيراً يهدد كيان المجتمع والأسرة، على حد سواء ففي ظل الانجازات الكبيرة التي حققها الإنسان من خلال التطور العلمي والتكنولوجي، إلا أنه لم يستطع التغلب على الظلم الاجتماعي الذي يتجلى في المحاور الثلاثة (الجهل، الفقر، المرض) ويقع الوصم بين طرفين الأول: الشخص الموصوم والطرف الثاني ردة الفعل الاجتماعي تجاه ذلك الشخص الذي قام بالفعل الانحرافي أو ربما لم يقم بأي فعل بل ربما تكون لديه عاهة أو مشكلة نفسية أو جسدية تسببت له بالنضرة الدونية من قبل المجتمع.

ونظرا لأهمية هذه الموضوعة فقد أنبرى الكثير من الباحثين والدارسين وبشتى المجالات العلمية والإنسانية لدراسة هذه الموضوعة لما لها من أهمية بالغة في حياة الفرد فقد قدمت العديد من الدراسات والبحوث في شتى المجالات العلمية والإنسانية التي أسهمت في إيضاح هذه المشكلة.

وفي مجال الدراما تصدى عدد من الكتاب إلى هذه الظاهرة وتم تناولها بشكل جلي في نصوصهم المسرحية ومثال ذلك المسرح الإغريقي إذ تطرق الكاتب المسرحي ( سوفوكليس) إلى أثر الجرم المرتكب من قبل شخصية (أوديب ) تجاه والداه بدون قصد مما أدى إلى ظهور مرض الطاعون الذي عمّ في المدينة مما جعله محط سخرية واحتقار الآخرين له.

وحينما نعرج على المسرح الإليزابيثي نجد ان الكاتب المسرحي (وليم شكسبير) قد ضمن بعض نصوصه المسرحية هذه الظاهرة حيث تمثلت في شخصية (عطيل) الذي عانى من لون بشرته وأصوله العربية الذان جلبا له مشاكل على الصعيد الشخصي والاجتماعي .

وفي المسرح العربي نشاهد أمثلة حية بلورت تلك الظاهرة في المنجز المسرحي لكثير من الكتاب ويأتي في مقدمتهم (توفيق الحكيم) عبر مسرحيته السلطان الحائر والتي تمحورت في شخصية الغانية التي كان ينظر إليها المجتمع نظرة دونية على الرغم من سعيها الحثيث لفعل الخير وعلى وفق ماتقدم ونظراً لأهمية الموضوع فأن البحث يحاول إثارة التساؤل الاتي ( هل استطاع الكاتب المسرحي العربي إن يضمن نتاجه المسرحي ظاهرة الوصم) وكي تتم الإجابة على هذا التساؤل فأن البحث يصوغ عنوانا له بالشكل الاتي: (الوصم وتمثلاته في النص المسرحي العربي(مسرحية السلطان الحائر اختياراً)؟

أهمية البحث:

تكمن أهمية البحث في تسليط الضوء على الوصم وتمثلاته في النص المسرحي العربي

هدف البحث:

يهدف البحث إلى: الكشف عن الوصم وتمثلاته في النص المسرحي العربي

حدود البحث:

الحدود الزمانية: 1960

الحدود المكانية: الوطن العربي

الحدود الموضوعية: دراسة تمثلات الوصم في النص المسرحي العربي.

**تعريف الوصم لغة وأصطلاحاً**

الوصم: لغة:

وصم ، عيب وعار وصمة عار- إنه يرى وصمة غيره ولايرى وصمته: مايعيب وينال من الشرف. والتوصيم: الكسل، والفترة، كالوصمة، وكأمير: مابين الخنصر والبنصر**(abadi, 2005,p1167)**

الوصم: أصطلاحاً

الاصل في هذه الكلمة العلامة أو الوصمة التي كانت توضع على العبيد لتمييزهم، والكلمة تعني وصمة العار التي ترتبط بالمرض النفسي أو مهنة الطب النفسي، وتمتد للمستشفيات العقلية وأقاربهم وأساليب العلاج، وينشأ عن ذلك الشعور اتجاه سلبي نحو المرض النفسي بمنع الناس من التعاطف مع المرضى العقليين أو الاستفادة من خدمات الصحة النفسية(El-Sherbiny, No date,p180**)**

ويعرفها (جوفمان) بأنها الصاق نعت أو مسميات غير مرغوب فيها للفرد من جانب الآخرين، وعلى نحو يحرم هذا الفرد من التقبل الاجتماعي أو تأييد المجتمع له، ولأن في هذا الشخص صفات تختلف عن بقية الأشخاص في المجتمع، مثل وجود المرض النفسي أو المرض العقلي(Al-Zarad, 2017,p 99)

التعريف الإجرائي:

ومن خلال التعاريف الأنفة الذكر فأن البحث يصوغ تعريفه الإجرائي للوصم على أنه (عبارة عن مواقف ومعتقدات اجتماعية سلبية، فضلاً عن انه وصف يشوه صورة الإنسان ويعريه ويكون غير مرغوب فيه ويجعله منبوذاً اجتماعياً، لأنه فرد مختلف عن باقي الإفراد لأي سبب من الأسباب سواء كانت نفسية اجتماعية أخلاقية عقلية جسدية

**تعريف التمثل لغة واصطلاحاً**

تمثل (لغةً) :

تمثل : من الفعل (مَثلَ) اي مِثلهُ أو (مَثلُه) أو كما يقول شَبِهُهُ وشَبَهَهُ . والمثل ما يضرب به من (الأمثال) وجمعها (أمثله) ومثل له (تمثيلاً) إذ صور له مثال ذلك (امثل السلطان – تمثل بهذا البيت – مثل بالقتيل ، الخ)-al) Razi, 2008,p614-615)

تمثل (اصطلاحياً) :

تمثل : سواه وشبهه به وجعله على مثاله (مثل الشيء بالشيء) فالتمثيل تمثيل تشبيه وليس كل تشبيه تمثيلاً ، وتمثيل الشيء تصور مثاله اي تصور صورة ذهنية إي إدراك مضمون مشخص، أو تصور مثال ينوب عن شيء ما أو يقوم مقام شيء ما(Saliba, 1985,p341-342)

ومن خلال ماتقدم فأن البحث يصوغ تعريفه الإجرائي للتمثل على أنه ( هو تمثيل الشئ وتصويره في النص المسرحي عن طريق طرح الأفكار التي تشير إلى المثال الذي يقوم مقامه).

**المبحث الأول: الوصم .المفهوم والمعنى**

تعد نظرية الوصم من النظريات الحديثة في مجال الطب النفسي وتفسر هذه النظرية الانحراف والاضطراب من خلال إطلاق نعوت على شخصية الفرد، وبدأت بوادر هذه النظرية ومنطلقاتها الأساسية على يد مجموعة من الباحثين الأمريكان وفي مقدمتهم (ادوين ليمرت) و(هوارد بيكر) فيما حدد كل من (دور كايم وتاننمبو وبروس وجوفلان) إن للوصم عدة وجوه يمكن إيضاحها على النحو الآتي:

1. التمييز بين الإفراد وتعزيز شعور الانفصال بين(نحن) و(هم) أي التمييز بين مجموعة اقل من حيث طبيعتها البشرية ومجموعة أعلى، أو بين مجموعة غير سوية، ومجموعة سوية.
2. تعميق الشعور أو الإحساس بالوصم من حيث المعتقدات الثقافية والعادات السائدة، ونظرة الأديان والأفكار والتصورات العقلية.
3. إن حالة التميز تؤدي إلى عدم المساواة في الظروف وهذا يعزز الوصمة الاجتماعية.
4. عدم الحصول على الحقوق الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والتقبل أو الاحترام بسبب الصورة النمطية للوصمة (Al-Zarad,2017,p100)

ويمكن الإشارة إلى إن جذور نظرية الوصم في مجال علم الاجتماع تعود إلى ماأدركه (دور كايم)" حيث يرى إن كثيرا من الإفراد يتجهون للانحراف، بسبب تلك النظرة والانطباع الاجتماعي الذي تكون ضدهم من المجتمع الذي ألصق بهم وصمة معينة نتيجة سلوكهم ألانحرافي، والتي تظل عالقة في تاريخهم الاجتماعي (Al-Zarad,2017,p22)

ويرجع أصل نظرية الوصم إلى ماكتبه (تاننبوم) عام (1938) وهو إن المجرم يخلق وفق الكيفية التي يعامله بها الآخرون، إذ أشار إلى تلك الكيفية ، ومايصاحبها من عمليات مرحلية وبما يلازمها من تأثير وتأثر متبادل مشترك تؤدي إلى تأكيد الشر والإثم، أو المبالغة في تصويرها(Kara, 1992,p316)

**أنماط الوصمة الاجتماعية:**يصنف (جوفمان) الوصم على ثلاثة أنماط:

"الأول: العيوب والتشوهات الخلقية

الثاني: خلل في الصفات الفردية الشخصية، المتمثلة في ضعف الإرادة وخيانة الأمانة: ويستدل على ذلك من السجلات.

الثالث: وصمة العار الناتجة من العرق والأسباب(Goffman, 1963,p 6)

**الوصم : أجتماعيا**

أهم صور الوصم الاجتماعي:

الوصمة الاجتماعية: هي صورة ذهنية تلتصق بفرد معين تثير الاستياء من قبل الآخرين نتيجة قيامه بسلوك معين لايتلائم مع المبادئ والقيم التي يسير عليها المجتمع(Al-Ruwail, 2008,24)

الوصمة العرقية: وهي الوصمة التي تاتي طبقا لاختلاف السلالة والوطن والدين وماينتج عنها من تمايز بين الطبقات فيتسلط أصحاب الطبقات العليا على أصحاب الطبقات الدنيا بوصفهم ذا مكانة وضيعة مما يؤدي الى وصم الطبقات الدنيا" مما يؤدي إلى التقليل من شأنهم وطمس حقوقهم الاجتماعية (Al-Qusayr,2011,p40)

الوصمة الجنائية: وهي التي تشير الى العملية التي تنسب الأخطاء والآثام الدالة على الانحطاط الخلقي إلى إفراد في المجتمع فتصفهم بصفات بغيضة وسمات تجلب لهم العار" وكذلك إطلاق لقب المجرم للشخص الذي يخالف القانون ويقيض عليه وتتم إدانته ويتم عقابه بالسجن وإقصاء حريته ويعد شاذاً وغير سوياً وموصوماً جنائياً وتبقى هذه الصفة تابعه له في حياته الاجتماعية(Ayad, 2007,p135)

الوصمة اللغوية: وهي الوصمة التي ترتبط بعيوب استخدام اللغة والكلام، فالكلام يكون غير سوي حينما ينحرف عن كلام الاخرين بدرجة تلفت الانتباه" مما يؤدي الى اضطرابات كلامية مثل اللجلجة والتهتهة والفأفأة أو الخنف وعدم القدرة على تنغيم الكلمات كالاطالة في نطق الحروف او ابدال حروف بحروف اخرى او الحبس الكلامي(Khattabs, 2015,p11)

**الوصم: نفسيا ويتجلى من خلال الاتي**

الوصمة الجسمية: وهي الإعاقة الجسدية وقد تشمل كل الجسد او تكون في بعض أجزائه ولكنها تعد معيقة لأتمام الحركة الانتقالية نتيجة" لما يصاب به بعضهم من الإمراض والتشوهات الخلقية نتيجة لعوامل وراثية ، او تعرضهم لحوادث مرورية؛مما يجعل الفرد المصاب يعيش مرحلة من عدم الاستقرار في التوازن النفسي والاجتماعي؛ وهذه كلها ناتجة عن إحساسه بأن الأصحاء لا يشعرون بآلامه، وينظرون اليه نظرة دونية (Al-Ruwail,2008,p31)

الوصمة العقلية: وتتجلى في القصور الوظيفي والفكري وتنتج من عدة عوامل قد تكون وراثية وبيئية أو عن مشاكل عضوية وبايلوجية مما يسبب عجزاً في الجهاز العصبي يترتب عليه ضعف في قدرات الفرد على الفهم والإدراك والتكيف الاجتماعي(El-Nasr, 2004,p97-98)

**الوصم دينيا:**

حثّ الدين الإسلامي الحنيف ومن خلال دستوره المتمثل بالقرآن الكريم على العناية بجميع فئات المجتمع وبخاصة الضعفاء وذوو الاحتياجات الخاصة وكفل حقوقهم وحرص على تنفيذها والوقوف بجانبهم وإبداء المساعدة لهم فالدين الإسلامي لايقبل تحقير الإنسان والسخرية منه ووصفه بما يجرح مشاعره" وتحريم السخرية والاستهزاء دليل على سمو الإسلام وعلو شأنه في رعاية الشعور الإنساني والمحافظة عليه حتى لايجرح بكلمة أو إشارة، أو محاكاة(Ayoub, 2002,p144)

ووردت في القرآن الكريم العديد من الايات التي حثت على عدم السخرية والاستهزاء ومنها قوله تعالى : " **يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لَا يَسْخَرْ قَوْمٌ مِنْ قَوْمٍ عَسَى أَنْ يَكُونُوا خَيْرًا مِنْهُمْ وَلَا نِسَاءٌ مِنْ نِسَاءٍ عَسَى أَنْ يَكُنَّ خَيْرًا مِنْهُنَّ وَلَا تَلْمِزُوا أَنْفُسَكُمْ وَلَا تَنَابَزُوا بِالْأَلْقَابِ بِئْسَ الِاسْمُ الْفُسُوقُ بَعْدَ الْإِيمَانِ وَمَنْ لَمْ يَتُبْ فَأُولَئِكَ هُمُ الظَّالِمُونَ**" ( Al-Quran 11:516)

وفي معرض تفسيره للآية أشار صاحب تفسير الأمثل إلى ان الآية نزلت في (ثابت بن قيس) خطيب النبي (ص) الذي كان ثقيل السمع وكان حين يدخل المسجد يجلس الى جنب النبي ويوفر له المكان عنده ليسمع حديث النبي وذات مرة دخل المسجد والمسلمون كانوا قد فرغوا من من صلاتهم وجلسوا في أماكنهم، فكان يشق الجموع ويقول تفسحوا، تفسحوا حتى وصل الى رجل من المسلمين فقال له اجلس(مكانك هنا) فجلس خلفه مغضباً حتى انكشفت العتمة فقال ثابت لذلك الرجل: من أنت: فقال: انا فلان فقال له: ثابت ابن فلانه؟ وذكر اسم أمه بما يكره من لقبها وكانت تعرف به في زمن الجاهلية فاستحيئ ذلك الرجل وطأطأ برأسه إلى الأرض. فنزلت الآية ونهت المسلمين عن هذا العمل وفي السياق ذاته جاءت أية نساء.. نزلت في أم سلمه إحدى زوجات النبي لأنها كانت تلبس لبوساً خاصاً ولأنها كانت قصيرة فكانت النساء يسخرن منها فنزلت الاية ونهت عن مثل هذه الاعمال(Al-Shirazi, 2005,p116)

وعلى وفق ما تقدم فأن الدين الإسلامي لا يقبل تحقير الإنسان والسخرية منه ووصفه بما يجرحه ويدعو الآخرين إلى احترامه وتقبله في المجتمع" ومما يهدف إليه الإسلام في مجالاته التربوية احترام الغير وعدم الاستهانة بأي إنسان ، فلا يجوز لأي مسلم أن يستهزأ بغيره أو يحتقره بأي لون من ألوان الاحتقار قولا كان أو فعلاً أو أشارة فأن ذلك من اسباب الفرقة والعداوة بين الناس وأن السخرية واللمز والتنابز بالألقاب مما تورث البغضاء في القلوب وتقطع روابط الألفة والمودة بين الناس، وتوجب سخط الله والخروج عن طاعته، وان من يقترفها فقد ظلم نفسه، وعرّضها لعذاب الله وأنتقامه(Al-Qurash, 1959,p301)

ووردت الكثير من الاحاديث المنسوبة الى الرسول الأكرم (ص) وأهل بيته الأطهار ركزت على عدم الإساءة إلى الأشخاص من ذوي الاحتياجات الخاصة والمشمولين بالوصم

**المبحث الثاني: الوصم في النص المسرحي العالمي**

تعود الأصول التاريخية لمفهوم الوصم الى العصر الإغريقي إذ كان الاعتقاد السائد في تلك الفترة إن المرض النفسي هو عبارة عن أستياء وغضب الإلهة ومن ثم يؤدي الى لعن الإنسان، مما حدا برجال الدين للنظر إلى الإنسان المصاب بالإمراض النفسية على أنها من إعمال الشياطين والإغراض الظاهرة على الإنسان هو نتيجة شرهم" إذ كان اليونانيون يحرقون ويقطعون بعض أعضاء الجسم ، ومن ثم يعلنون على الملأ إن حامل هذه العلامة أو تلك هو مجرم أو خائن أو مملوك(Al-Qusayr, 2011,p14)

وان الوصم يقع ضمن سياقات الشخصية ومايطرأ عليها من متغيرات إذ تركزت نظرة الكاتب المسرحي على الأسلوب أو الطريقة التي يوظف من خلالها موضوعة الوصم في الشخصية الدرامية بوصف إن هذا الموضوع هو احد الأركان المؤثرة و المهمة في رفد النص المسرحي بما يميزه من عوامل الحيوية والإثارة والتشويق وبدأت بوادر الوصم مع البدايات الأولى لنشوء الفن المسرحي في بلاد الإغريق وماتضمنته نتاجات أغلب كتاب الدراما آنذاك، وفي مقدمتهم (اسخيلوس) إذ يبين الجزء الاول من (مسرحية السبعة ضد طيبة) الذنب الأصلي الذي

ارتكبه (لايوس)، والد (اوديب) مسبباً استنزال اللعنة على ذريته كان لايوس قد خطف ابن أخيه (بيلوس) واغتصبه فحرمت عليه الإلهة إنجاب نسل له وإلا كان جزاؤه الموت على يد ابنه والمصائب على سلالته.

إن اغتصاب الأولاد كان منذ ذلك الزمن يعد من الفواحش الكبرى وقد عده الإغريق انتهاكاً جسيماً للتوازن الطبيعي الذي تكفلته الإلهة باجمعها(Assaf, 2009,p56-57)

أما(سوفوكليس) الذي تمكن من الابتعاد عن الأفكار الدينية التي أولاها سلفه (اسخيلوس) أهمية خاصة، أنتقل إلى أظهار مواضيع الوصم التي تطرأ على ذات الشخصية وخير مثال على ذلك مسرحية (اوديب ملكا) التي قدم بها موضوعة الوصم بصورة واضحة وجلية نتيجة لأخطاء وقع بها (اوديب) دون علمه والمتمثلة بقتل والده والزواج من أمه إذ إن "الشخصيات العظيمة عندما تسقط، فوراء هذا السقوط دائماً عيب اخلاقي اونفسي وأن للإنسان جلاله وعظمته وان كان مايزال بعيداً عن الكمال(Al-Tikriti., 1985,p178-180)

وجلبت هذه الفعلة الشنيعة لشعب (اوديب) وباء الطاعون مما اضطره البحث والتحقق عن الذي يقف وراء هذه الويلات التي حلت بالشعب بوصفه الحاكم والراعي للبلاد حتى تأتي لحظة الحقيقة حين يخبره العراف (تريسياس) بأنه صاحب الجرم الذي ينبغي معاقبته جرا ما أقترفه من فعل شنيع مما أدى إلى إحساسه بوصم في شخصيته مما اضطره إلى فقأ عينيه ضاناً من نفسه إن يطهر نفسه من الفعل الذي وقع فيه.

"تيرسياس: أقول انك القاتل المطلوب العثور عليه.

أوديب: آه ! لن تكرر هذه الشناعات دون أن تنال العقاب!

تيرسياس: وهل ينبغي علي أيضاً كي ازيد في غضبك.

أوديب: قل ما تشاء فكلامك سيذهب هباءً.

تيرسياس: إذن أقول بأنك - دون أن تدري – تعيش في تعامل شائن مع اقرب اهلك إليك , دون أن تعلم إلى أية درجة من الشقاء وصلت.(Sophocles, 1996,p110)

"أوديب: وا أسفاه ! وا أسفاه هكذا صدق كل شيء آه يا نور النهار الذي أراه لأخر مرة ,لأنه في هذا اليوم تكشف أنني ابن لذلك الذي كان من الواجب أن أكون ابنه , وزوج لتلك التي يجب ألا أكون لها زوجاء وقاتل لمن كان يجب ألا اقتل (Sophocles,1996,p137)

وأستمرت اللعنة ترافق أوديب وأسرته في مسرحية اوديب في كولونا"حيث يكون البطل حاملاً رجساً يجعله منبوذاً من جماعته(Assaf, 2009,p94)

أما (يوربيدس) فقد كان أكثر وضوحا من سلفه في إظهار الوصم في الشخصية الدرامية ويلاحظ ذلك في اغلب شخصيات مسرحياته ومنها مسرحية (ميديا) التي قدم بها موضوع امرأة موزعة بين عواطف الحب والانتقام فكان الانتقام هو المنتصر لذاتها بسبب إحساسها بالوصم من قبل الآخرين تجاه عرقها بوصفها" امرأة أجنبية بربرية وساحرة وأنها لما كانت لا تنتمي الى الجنس اليوناني المتحضر , فأنها قادرة على أن تأتي بالعمل الشنيع (Yasser, 2011,103) وكانت هذه مأساة أدت بها إلى قتل أبنائها انتقاما من زوجها الذي غدر بها وتزوج ابنة الملك فكانت المأساة.

"كريون: أنت أيها الشمطاء. أنت أيها الزوجة المسعورة ميديا. إليك قراري: تغادرين هذه البلاد وتمضين إلى المنفى مع ولديك(Euripides, 1988,p316)

وتخاطبها ميديا ذاتها

"ميديا:أمضي فيما أنت ساعية إليه , ولا توفري شيئا من معرفتك السحرية لخدمة خطتك , والى العمل الرهيب تقدمي , لقد أزفت لحظة الساعة والجرأة انك تشاهدين كيف أنهم يعاملونك (Euripides,1988,p319)

وتجدر الاشارة إلى إن المسرح الروماني قدم نموذجاً للوصم أيضا من خلال مسرحية (الحمير) للكاتب (بلاوتوس) والتي دارت أحداثها" حول شاب يحب أبنة قوّادة، الام تريد مالاً نقداً والفتى العاشق لايملك فلساً، يوفر والده المبلغ بفضل تحايل عبدين على بائع حمير، لكن العجوز الشهواني يفرض على أبنه إن يتنازل عن الليلة الأولى لصالحه،. وأخيراً تقتحم زوجة الماخور وتنزل به ضرباً وتوبيخاً (Assaf,2009,p233)

ويتجلى مفهوم الوصم في مسرحية أخرى من إعمال (بلاوتوس) حملت اسم (الفارسي) التي " اقتصرت شخصياتها على العبيد والجاريات دون الأسياد الأحرار، العبد هنا يتصرف على هواه في غياب سيده المسافر فهو العاشق والعبد المحتال في آن، إذ عليه إن يدبر مبلغاً لشراء الجارية التي يبتغيها. تنطوي المكيدة على تنكر أحدهم كتاجر فارسي يريد إن يبيع عذراء حسناء عجمية لقواد اثيني ميسور. طبعاً تنجح المكيدة ويخسر القواد ماله فضلاً عن ملاحقته قضائياً من قبل والد الفتاة العجمية المزعومة (Assaf,2009,p234)

وإذا انتقل البحث إلى الشرق يجد ان المسرح الهندي ومنذ نشأته مسرحاً،استلهم اغلب مضامينه من الملاحم الهندية " وهي الراماماينا والماهبهاراتا والتي تزخر بالحكم والأقوال التي تفرق بين السلوك النبيل الفاضل والسلوك الدنئ (Powerzend., 2002,p10-11)

وتجلى الوصم في المسرح الهندي في تلك المسرحيات التي تنضوي تحت مايسمى الدراما السنسكريتية ومنها مايسمى " البراكارانا ومحورها عن البطل الذي ينتمي إلى طبقة غير شريفة وموضوعها مختلق (Assaf,2009,part2,p21)

ومن أهم المسرحيات ضمن هذا الإطار مسرحية (عربة الفخار) ومؤلفها(سودراكا) وهو شخص تحيط به الالغاز وتحيق به الحكايات الخرافية وهو من اصل وضيع وأصبح ملكاً وراعياً للفنون والاداب وانه اصبح ملكاً ثم القى بنفسه في المحرقة والمسرحية قصة حب كثيرة الحركة، تصف بشكل واقعي حياة الطبقات الدنيا في المدن وأنواع الظلم التي تعاني منها، وتدور احداث المسرحية حول شخصين يختلفان عن المعهود . التاجر كارورداتا والغانية فازانتازينا ، التاجر رجل براهماتي تقي وكريم صار فقيراً لأنه استنفذ ثروته في تكريم ضيوفه وفي عطاء سخي لتجميل البلدة واغاثة المعوزين اما الغانية فهي حسناء مشهورة وميسورة، يتودد إليها كبار السلطة والمال ، تجمع بينهما شهامة القلب وعزة النفس، لم يفسده كسب المال ولم يفسدها الترف والفجور (Assaf,2009,part2,p43)

وفي عصر النهضة قدم لنا شكسبير رائعته (عطيل) والتي حملت بين ثناياها تمثلات للوصم من خلال شخصية (عطيل) الذي أحس بالوصم عندما ظن إن (دزدمونه) خانته وإحساسه نابع من عرقه ولون بشرته" وهكذا بدا (لشكسبير) إن في سلوك ذلك الرجل الأسود الذي تقدم في موطن الحضارة، تصرفاً ابعد من جريمة قتل بين زوجين، وأن في ذلك التصرف يشترك التاريخ والحضارة وعقد لأحد لها من حتميات العرق والجنس

واللون، ومن طبائع البداوة ووحشية الحضارة وصور النقص والعاهة المترسبة في قاع ضمير الفرد والمجموع (Tarhin, 1988,p116)

ردريجو: إنني لأستعظم على ذلك الأسود الوبري مايقع إليه من السعد الذي لايدانيه سعد فيمل لو حصل على تلك الغانية أو حظي بقربها.

ياجو: ناد أبوها.. أيقضه من نومه..نأوي ذلك المغربي.. دس السم في هناءته.. أجهر بأسمه في الأسواق (Shakespeare, 1974,p8)

وإذا انتقل البحث إلى العصر الحديث يجد العديد من الكتاب الذين تطرقوا لمسائل الوصم ويأتي (جان بول سارتر) في مقدمة هؤلاء إذ قدم نموذجاً للصراع الأزلي بين البيض والسود(أو مايطلق عليهم الزنوج) في الولايات المتحدة الأمريكية من خلال مسرحية (المومس الفاضلة أو الموقرة) وهي" هجوم على سوء النية وخاصة لدى مدعي الثراء، حين يحيد سوء النية هذا بأعمال الحرية فيحيلها إلى مصالح الطبقات التي تستتر وراء واجبات الأخلاق(Qam, 1964,p161)

ودارت إحداث المسرحية حول الزنوج وماجرى عليهم في أمريكا" وهي معالجة تهكمية لإعدام الزنوج في الولايات الجنوبية بأمريكا(Nicole, 2002,p268)

وأستخدام لفظة تهكمية في آخر عبارة وكانت تلك اللفظة عينها قد استخدمت في بداية العبارة والمسرحية أكثر من إن تكون نوعاً من الدعاية ضد الاضطهاد العنصري، اضطهاد السود لان سارتر عمد على ان يضفي مغزى مسرحيا خاصا مركزا على العلاقة التي نشأت بين المومس وبين ابن عضو الشيوخ الأمريكي (Bentley, 1986,p347)

وتبدأ بوادر الكره الدفين للزنوج من خلال الحوار الاتي:

ليزي: أليست رؤية زنجي ساعة النهوض من النوم مجلبة للنحس؟

فريد: لماذا؟

ليزي: لأني..هناك واحد يمشي على الرصيف المقابل.

فريد: إن رؤية الزنوج لمشأمة دائماً فالزنوج هم الشيطان. أغلقي النافذة (Nicole, 2002,part2,p363-364)

إذ تتفق ليزي مع فريد في الرأي حول هذا الحقد المتجذر للزنوج بشكل عام وهو ماتوارثته الأجيال في المجتمع الأمريكي وماشكله هذا الحقد من وصم للزنوج.

وفي حوار أخر يؤكد فريد هذه الضغينة من خلال الإساءة للزنوج إذ وصل به الحال بعدم ملامستهم.

فريد: عندي خمسة من الخدم الملونين. فا ذا ما استدعيت للرد على الهاتف، ورفع أحدهم السماعة، فإنه يمسحها قبل أن يناولني إياها

ليزي: أرى ذلك

فريد: نحن هنا لانحب الزنوج كثيرا.. (Nicole, 2002,part2,p372)

وبالرغم من الخدمة التي يسديها هؤلاء الزنوج لالفريد إلا أنه لايحبهم ويعتبرهم اقل شأناً ويعلنها بصراحة انه لا يريدهم.

السيناتور: إنني أتكلم بلسانها ياليزي ماهي فائدة هذا الزنجي الذي تقومين بحمايته؟ لقد ولد بمحض الصدفة ولايعلم أين ولد إلا الله...

ليزي: ألا ماأحس نكلامك

السناتور: أما بالمقابل، فتوماس هذا قتل أحد السود، وفعلته سيئة جداً. لكنني بحاجة إليه. إنه أمريكي مئة بالمئة (Nicole, 2002,part2,p392)

وفي الحوار أعلاه يشير السيناتور إلى التمايز الطبقي والعرقي بين السود والبيض من خلال دفاعه عن ابن أخته القاتل ودفع ليزي لشهادة الزور والكذب من أجل إنقاذ ابن أخته بوصفه مواطناً أمريكيا من الدرجة الأولى والحيلولة دون تطبيق الإجراءات القانونية ضده.

الزنجي: لاأستطيع إطلاق النار على بيض

ليزي: حقا! ألا كم سيأبهون بذلك!

الزنجي: إنهم بيض، ياسيدتي.

ليزي: وماذا بعد؟ ماداموا فإن لهم الحق في أن يذبحوا كالنخزير؟

الزنجي: إنهم بيض,(Nicole, 2002,part2,p404)

ويصل الشعور بالوصم ذروته في دواخل وخلجات نفس الزنجي حتى يصل به الأمر إلى عدم الدفاع عن نفسه خشية مواجهة البيض على حد قوله على الرغم من كونه برئ من تلك الجريمة.

وفي مسرحية (بيت برناردا ألبا) للكاتب الأسباني(لوركا) نلاحظ(أديلا) تقدم على الانتحار بسبب أفتضاح أمرها مع خطيب أختها وتعترف أنها سلمت جسدها له. وخشية مايسببه هذا الامر من وصمة أجتماعية تطال باقي أخواتها لجأت إلى شنق نفسها:

برناردا: أديلا!أديلا

بونثيا: إفتحي هذا الباب.

برناردا: إفتحي، لاتظني أن الجدران ستستر عارك!

خادم: كل الجيران صحوا!

برناردا: إفتحي! أو سأحطم الباب! أديلا...مالأمر؟

بونثيا: اللهم لاتمتنا كذلك!

برناردا: لا، لست أنا بيبي، أنت تجري الآن حياً، في الأشجار، لكن ذات يوم، ستسقط، إقطعوا الحبل وأنزلوها! ابنتي ماتت عذراء.....((Lorca, 2011,p237)

وعلى صعيد المسرح العربي شهدت بعض نتاجاته المسرحية تجلياً للوصم عبر عنه عدد من الكتاب ومنهم الكاتب العراقي علي عبدالنبي الزيدي وبخاصة في مسرحيته (قمامة) التي دارت حول أحداث الحرب وماأفرزته من أرهاصات هزت كيان الفرد العراقي على المستوى الاقتصادي والاجتماعي والنفسي ، ومنها ماجرى على( شريف) وعائلته التي عانت الآمرين في سبيل الحصول على لقمة العيش .إذ تفرض الحرب أصابة شريف وفقدانه لساقيه ووقوعه أسيرا لفترة من الزمن،ولكن بعد ان وضعت الحرب أوزارها وعاد إلى بيته وجد كل شيء قد تغير وأصبح يختلف عما كان عليه سابقاً

" عفاف (تخرج من غرفتها) شريف جديد ...

الام (تخرج من غرفتها) شريف آخر(Al-Zaidi, 2005,p1-2)

وتبدو أثار الوصم بادية على شريف لأنه ذهب إلى الحرب سليماً وعاد على حال ترفضه الأم والزوجة حتى إنهن لم يتعرفن عليه في اللحظات الأولى الذي كان يأمل بأن يجد شيء مختلف كل الاختلاف عما رآه في الوقت الحالي فهو كان يأمل بترحاب ولكن تنعكس الفكرة عندما ينعدم بأن أمه وزوجته لم يتعرفاعليه،وكيف تبدأ كل منهن الاستهزاء منه بكلمات بذيئة (من قذف بهذه الوساخة هنا) (انا نصف رجل) (أيها المربع، او المستطيل) كلها كانت كلمات سخرية منه منذ اللحظات الأولى لمقابلة حتى تقول عفاف

"عفاف: رضينا برجال بلا ذراع ، وآخرين

بساق واحدة ، وقبلنا برجل قطع لسانه

وأخر مشلول .. ولكن ان نرضى بنصف رجل ، نصف ..

هذا في منتهى الرخص يا عمتي .... (Al-Zaidi,2005,p13)

وفي مسرحية يوم من زماننا للكاتب السوري سعد الله ونوس بدت دلالات الوصم واضحة حول أتهام السيدة فدوى بالقوادة وغوايتها للكثير من الطالبات لممارسة الدعارة:

المدير: أهي أنت التي أعترفت؟

فاروق: أعترفت وكشفت السر عن فضيحة مروعة

المدير: أوصلني إلى لب القضية

فاروق: كانت هيفاء تصيح في وجه ابنة القاضي: ياميسون ياقوّادة الست فدوى.. يافاطر السموات والأرض.. نعم كانت هيفاء تتهم ميسون بأنها قوّادة الست فدوى وأنها أغوت لها عدّة طالبات.... (Wanaws, 1996,p195)

وفي ضل تصاعد الصراع الدرامي تميل الإحداث إلى كارثة تحل بفاروق بعد أكتشافه إن زوجته تتردد على منزل الست فدوى مما جعله ينهار من الحقيقة المرة الشاخصة أمامه ليلاحقه الوصم والعار هو الآخر:

مدير المنطقة: نعم.. وهي تحب زوجتك كثيراً

فاروق: زوجتي؟

مدير المنطقة: إنهما تلتقيان عند الست فدوى. وهي تقول لي إن زوجتك هي الوحيدة التي أستحقت صداقتها.

فاروق: ماذا تقول! يافاطر السموات والأرض.. زوجتي عند الست فدوى؟ ( Wanaws,1996,p226)

وشكل الوصم عائقاً أمام تحقيق حلم إبراهيم اليتيم عامل المطحنة بالاقتران بصفية بنت الشيخ صالح بعد قصة الحب العذري التي ربطت بينهما في مسرحية مقام ابراهيم وصفية للكاتب السوري وليد اخلاصي:

صفية : لاأرى بينهم رجلاً غيرك

ابراهيم:يقولون عني صبي الطحان، إبراهيم اليتيم(Al-Ikhasi, 1980,p308)

ما أسفر عنه الإطار النظري

1. الوصم الاجتماعي: صورة ذهنية تلتصق بفرد معين تثير الاستياء من قبل الآخرين كالصاق نعت أو مسميات غير مرغوب فيها كان تكون عرقية أو عنصرية على نحو يحرم الفرد من التقبل الاجتماعي

مما يؤدي إلى حرمان الشخص من الحقوق وانعدام المساواة وهذا ما يلاحظ في مسرحيتي (ميديا) ل (يوربيدس) والمومس الفاضلة ل(جان بول سارتر).

2. الوصم الجسمي: هو الإعاقة الجسدية أو العيوب والتشوهات الخلقية التي تشمل كل الجسد أو تكون في بعض أجزائه ولكنها تكون معيقة ومؤثرة على الشخص
3. الوصم النفسي: ينشأ عن ذلك الشعور السلبي تجاه الأشخاص الذين يعانون من خلل في الصفات الفردية للشخصية مما يؤدي الى منع الناس من التعاطف معهم والتقليل من شأنهم وهذا ما يلاحظ في نص مسرحية (السيد) ل (كورنيه).
4. الوصم العرقي: يأتي طبقاً لأختلاف السلالة والوطن والعرق ومايتج عنها من تمايز بين الطبقات فيتسلط أصحاب الطبقات العليا على أصحاب الطبقات الدنيا بوصفهم ذا مكانة وضيعة مما يؤدي إلى وصم الطبقات الدنيا والتقليل من شأنهم وطمس حقوقهم. ونرى ذلك ماثلاً في مسرحية (ميديا) ل(يوربيدس) ونص مسرحية (الفارسي) ل(بلاوتوس) و(عطيل) ل(شكسبير).
5. الوصم الديني: أكد الدين الإسلامي ومن خلال دستوره القرآن الكريم على العناية بجميع فئات المجتمع لاسيما الضعفاء وكفل حقوقهم وحرص على تنفيذها والوقوف بجانبهم وأبداء المساعدة لهم. فالدين الإسلامي لايقبل تحقير الإنسان والسخرية منه ووصفه بما يجرح مشاعره وحرم السخرية والاستهزاء. ويتجلى هذا في الدراما السنسكريتية الهندية عبر مسرحية(عربة الفخار)
6. الوصم الجنائي: هو الذي يشير إلى العملية التي تسبب الأخطاء والآثام الدالة على الانحطاط الخلقي للإفراد في المجتمع فتصفهم بصفات بغيضة وسمات تجلب لهم العار وكذلك أطلاق لقب المجرم للشخص الذي يخالف القانون ويقبض عليه وتتم أدانته وعقابه بالسجن ويتم عده شاذاً وغير سوياً وموصوماً جنائياً وتبقى هذه الصفة تابعه له في حياته. ونرى ذلك واضحا في مسرحية (اوديب) ل (سوفوكليس) (وسبعة ضد طيبة) ل(اسخيلوس).

**الفصل الثالث: الاجراءات**

**أولاً:** مجتمع البحث: شمل (5) نصوص عربية مختلفة وهي كما يأتي:

| ت | اسم المسرحية | المؤلف | البلد | سنة التأليف |
|---|---|---|---|---|
| 1 | لتنهضوا أيها العبيد | نور الدين فارس | العراق | 1960 |
| 2 | السلطان الحائر | توفيق الحكيم | مصر | 1960 |
| 3 | هاروت وماروت | علي احمد باكير | اليمن | 1967 |
| 4 | المفتاح | يوسف العاني | العراق | 1962 |
| 5 | ثورة الزنج | معين بسيسو | سورية | 1970 |

**ثانيا:** عينة البحث: شملت عينة البحث نصاً مسرحياً واحداً من أصل (5) تم اختيارها قصديا بسبب توافقها مع مؤشرات الاطار النظري.

ثالثا: منهجية البحث: اعتمد البحث المنهج الوصفي التحليلي في تحليل العينة

**رابعا:** أداة البحث:اعتمد الباحثان على مؤشرات الإطار النظري في تحليل العينة

**خامساً : تحليل العينة**

مسرحية ( السلطان الحائر ) للكاتب المصري ( توفيق الحكيم)

يقع السلطان في حيرة بين تطبيق القانون أو استخدام القوة، لغرض دحض ولجم أفواه الناس الذين اخذوا يتداولون خبراً مفاده إن الحاكم هو عبد ولم يعتق من قبل السلطان السابق ، وشكل هذا الكلام خطراً بالنسبة للسلطان فبحسب القانون فأن السلطان يعد سلطاناً غير شرعي أن لم يكن حراً، وعليه ان يسلك احد الطريقين اما القوة لتثبيت سلطانه أو القانون للبرهنة على أحقيته في السلطة ، ومع إن الوزير ينصح السلطان بضرورة استخدام القوة للجم أفواه الناس ، إلا إن السلطان حكم عقله واستند إلى القانون من اجل حل الإشكالية .

وأقدم الوزير في بادئ الأمر على اعتقال احد الأشخاص الذين تداولوا خبر عدم عتق السلطان :

" المحكوم عليه : ما فعلت شيء قط أني لفظت كلمة بريئة لاخطر فيها ولاضرر !

الوزير : قال أن مولانا السلطان النبيل العظيم إن هو إلا عبد رقيق .

المحكوم عليه : كل الناس يعلم هذا .. وما هو بالأمر الخافي(al-Hakim, 1974,p46-47) .

وبعد انتشار الخبر بين الأوساط الشعبية اخذ السلطان يبحث عن حل مع وزيره ومستشاريه ، لأن هذا الأمر يعد بمثابة وصم يلتصق به ويكون غير مرغوب فيه في تولي هكذا منصب مهم بالدولة بحسب قانونهم وأعرافهم الاجتماعية ، لذا اخذ السلطان يبحث عن مخرج يقيه من هذا المأزق حيث سأل السلطان من هم حوله عن ضرورة البحث عن وثيقة رسمية او مستمسك قانوني يثبت عتقه كي يتم إعلانها إلى الناس ويقضي على الفتنة :

" السلطان : ها نحن قد صرنا على انفراد .. ماذا لديكم من القول ! ... وان كنت أرى سحنتيكما ما يوحي ويفصح ...

الوزير : أجل يا مولاي ... لقد أدركت بفطنتك ... في الواقع لاتوجد وثيقة عتق لك في خزائني **(al-Hakim,1974,p54-55)**.

وكانت الطريقة المعتمدة في حكم المماليك في مصر تقضي بأن يقدم السلطان السابق على عتق خليفته كي يكون حراً ويستطيع بعد رحيله تولي مسؤولية الحكم ، إلا إن السلطان السابق قد ألمت به وعكة صحية مفاجأة أدت إلى وفاته ، دون أن يعتق السلطان اللاحق :

" الوزير : لقد سقط السلطان الراحل فجأة على اثر أزمة في القلب ، وتوفاه الله قبل ان يعتقك (al-Hakim,1974,p58).

عندها تملكت الحيرة موقف السلطان فهو مخير بين ان ينتهج مبدأ القوة لكف السنة الناس عن الكلام وهذا الأمر يسبب له مخالفة قانونية ، وبين ان يسلك الطريق القانوني من اجل حل الإشكالية .

لكن الطريق الأخر ليس بالسهل فربما يحمله القانون تبعات او يعزله من المنصب ، ويلاحظ ان السلطان كان يعتمد على مستشاريه ، فقد عمد إلى استشارة القاضي الذي بدوره وضح للسلطان الطريق الانجع الذي يضمن له حل المسئلة، فقد حاوره ( القاضي) بالحكمة والمنطق وقد بين وجهة نظره بخصوص هذه المشكلة :

" القاضي : وجهة نظري واضحة وبسيطة ، اشرحها في كلمتين : الحل لهذه المسألة من طريقين : طريق السيف ، وطريق القانون ، إما السيف فلا شأن لي به ، وإما القانون فهو ما ينبغي لي وما استطيع ان أفتى فيه . والقانون يقول : ان العبد الرقيق لايملك عتقه غير مولاه مالك رقبته . وفي حالتنا هذه المولى مالك الرقبة توفي بغير وريث ، فالت ملكيته إلى بيت المال (al-Hakim,1974,p70).

وبحسب القانون المعتمد ينبغي ان يتم عتق العبد كي يصبح حراً ويجيز له القانون عندها تسنم منصب السلطان ، علماً ان القانون يعطي حرية التصرف لبيعه في المزاد العلني ، وقد شكل رأي القاضي صدمة أخرى للسلطان :

" السلطان : وما العمل اذن ؟ ... ان هذا الرجل يضعنا في مأزق ويخيرني بين أمرين أمر : القانون الذي يظهرني ضعيفاً ويصيرني اضحوكة ، او السيف الذي يصمني بالوحشية ويجعلني بغيضاً ! ... (al-Hakim,1974,p72).

وبعد ملاحظة ( القاضي ) لحيرة ( السلطان ) بادر وبين له بالحرف الواحد ، بأن خضوع السلطان للقانون لايعد ضعفاً بقدر ما هو سمو ورفعة تحسب له:

" القاضي : انها لمن علامات المجد فعلاً ياموالي ان يخضع سلطان للقانون كي يخضع له بقية الناس **(al-**Hakim,1974,p72) .

ومن الجدير بالذكر ان كلام القاضي يشير الى دلالة مهمة مفادها ان تطبيق القانون لايعترف بالأقوى أو بمنطق القوة في هذه البلاد، بل تكمن مهمته في حماية حقوق الأفراد ويعنى بأحقاق الحق ، فامتثال السلطان للقانون هي نقطة ايجابية تحسب لصالحه ، فهو بمثابة الرجل الأول في البلد ولديه من القدرة والإمكانية ماتؤهله من عدم الامتثال للقانون ، لكن حكمة السلطان وحرصه على سيادة القانون دفعه للاقدام على هذا الأمر كي يصبح متساوي مع بقية الإفراد :

" السلطان : قررت أن اختار ... أن اختار ...

الوزير : ماذا يا مولاي ؟ ...

السلطان : (( صائحاً في لذة )) : القانون ! اخترت القانون !(al-Hakim,1974,p82)

وينم موقف ( السلطان ) عن حنكة ودراية وسعةً للأفق ، فأمتثاله للقانون يعد دلالة تؤكد على تبني ( السلطان ) اتجاهاً صحيحاً يسعى من خلاله لبناء دولة القانون.

وبعد حصول الموافقة الرسمية من لدن (السلطان) باشر (القاضي) بعدها بالإجراءات القانونية الرسمية التي تنص على عرض ( السلطان ) في المزاد العلني ، واشترط ( القاضي ) بيع السلطان مقترناً بضرورة توقيع عقد للعتق :

" القاضي : ايها الناس ! ... ان البيع المطروح أمامكم ككل بيع . ان له صفة خاصة . وقد سبق أن أعلنت أليكم . فهذا البيع يجب ان يقترن به عقد أخر ، هو عقد العتق (al-Hakim,1974,p96).

وبعد عرض السلطان في المزاد رسي المزاد على (غانية) أرسلت من ينوب عنها في المزاد حتى لاتظهر نفسها عند إعلان المزايدة :

" الغانية : نعم ... انا التي فوضت هذا الرجل في المزايدة .

القاضي : نعم : لك هذا الحق ... ان القانون يسري على الجميع . على انه يجب عليك أيضا ان تكوني على علم بشروط البيع (al-Hakim,1974,p115-116)

وعند اطلاع ( الغانية) على شرط العتق الذي تضمنه العقد ، رفضت هذا الشرط وتمسكت بالقانون الذي منحها (السلطان):

" الغانية : لا ... لا أريد أتخلى عنه .

الوزير : لاترغميني على إن أكون عنيفاً وانك تعلمين إني استطيع ان أرغمك .

السلطان : تلجأ إلى السيف ألان ؟ ! ... لقد فات الاوان !

الغانية : إني أذعن أيها الوزير ... أذعن للقانون ... أليس بمقتضى القانون إني وقعت مع الدولة عقد بيع ؟ أهذا القانون محترم ام غير محترم ؟ !(al-Hakim,1974,p117-119) .

واستمرت الغانية تسوق المبررات والحجج القانونية التي تمكنها بالاحتفاظ بالسلطان بوصفها صاحبة الحق ، فقد دفعت ثمناً مقابل امتلاكه :

" الغانية : لكن يامولاي القاضي ماهو الشراء ...أليس هو امتلاك شيء نظير ثمن ؟ (al-Hakim,1974,p119) .

ولم تكن للسلطان من وسيلة يستطيع من خلالها التخلص من المأزق الذي حل فيه ، وقد سعى جاهداً إلى الامتثال لما يقوله القانون ، وامتثل الى تطبيق ما ترتأيه ( الغانية ) .

ونظراً للنظرة القاسية التي ينتهجها المجتمع تجاه ( الغانية ) فقد اخذ الجميع يلفق الاكاذيب ضدها ووصفها بنعت ووصم غير خلقي ، وتحدثوا عن عدم صدقها في قضية عتق ( السلطان ) كونها غانية ، لكن ( الغانية ) فاجئت الجميع عندما أعلنت بأنها سوف توقع على حجة العتق مقابل طلب معقول والذي لاقى مقبولية واستحسان ( السلطان ) :

" الغانية : سأوقع على الحجة ...

الغانية : ان تمنحني يامولاي هذه الليلة ... ليلة واحدة ... واتشرف بقبول دعوتي ، ولكن ضيفني حتى مطلع الفجر ! ... فأذا اذّن الفجر من فوق المئذنة هذه ، فأني اوقع حجة العتق ، ويصبح مولاي السلطان حراً طليقاً .(al-Hakim,1974,p139)

ومن خلال تتبع احداث النص فقد تبين ان النص المسرحي حمل بين طياته عدة دلالات للوصم ، اذ كشف النص صورة للوصم الاجتماعي والنفسي والعرقي والديني ،من خلال عدم تقبل السلطان الحاكم كونه عبداً لم يعتق ، مما حرمه هذا الأمر من تسنم المنصب ويعد هذا الشيء خلافاً لمبادئ حقوق الفرد ويؤشر الى انعدام المساواة ، فضلاً عن ان الدين الإسلامي الحنيف نبذ قضية تحقير الإنسان والتقليل من شأنه ، أضف إلى ذلك فأن النص المسرحي قد بين نظرة المجتمع السلبية تجاه الغانية التي أشاروا أليها على أنها منحطة وغير صادقة على الرغم من سلامة موقفها وسخائها وكانت نقطة تحول في حل إشكالية السلطان .

**النتائج :**

1- أتسم نموذج الدراسة بطرحه للوصم الاجتماعي من خلال بيانه لأستياء وسخرية الإفراد من شخصية السلطان بوصفه عبداً وليس حراً ، مما شكل هذا الأمر نوعاً من عدم التقبل الاجتماعي وسبب خطراً في قضية الاستمرار بالحكم .

2- لم يتناول النص المسرحي مسألة الوصم الجسمي واكتفى الكاتب بأظهار أنواع أخرى من الوصم.

3- كشف نموذج الدراسة عن الوصم النفسي ويتضح ذلك جلياً عندما تظهر شخصية الغانية على أنها شخصية غير محترمة من قبل الآخرين الذين ينظرون ألها نظرة دونية على الرغم من موقفها الحسن وقدومها على شراء السلطان لغرض عتقه وألتزامها ببنود العقد .

4- يوضح النص المسرحي التركيب الاجتماعي ودرجة الاختلاف بين مجموعة وأخرى ، إذ اشار إلى جملة مواضع بين فيها السخرية والانتقاص من الآخرين بسبب العرق أو المكانة الاجتماعية وهو ما يلاحظ في شخصية السلطان

5- تضمن النص المسرحي وصمة عار جنائية ويمكن ملاحظة هذا الأمر في شخصية الغانية التي يشار لها على أنها منحطة خلقياً وتجلب العار لأهلها ومدينتها .

**الاستنتاجات :**

1. أستطاع المؤلف المسرحي أن يضمن نتاجه الأدبي موضوعة الوصم بوصفها ظاهرة جديرة بالعناية، لما لها من دور فاعل في ظهور الطبقية والتفرقة والعنصرية بين فئات المجتمع وأفراده.
2. عاب على الكاتب عدم تسليط الضوء على الوصم الجسمي مما شكل خللاً كبيراً للنظرة الكلية للمجتمع فقد أهمل الكاتب شريحة مهمة عانت من أنتقادات الآخرين والسخرية منهم والتقليل من شأنهم، حيث ان الإعاقة الجسدية كانت سبباً في حدوث المشاكل جراء تطاول الآخرين عليهم.
3. كشف النص المسرحي زيف الواقع ومدى تشبثه بالقيم والعادات السيئة التي كانت سائدة، من قبيل التفرقة على أساس العرق أو نوعية العمل، فقد أوحى مضمون النص ان هذه المسائل لادور لها في عملية بناء المجتمع.

**References:**

1. Al-Quran.
2. Abu El, M. (2004). *The concept of mental disability, its types, and care programs*,The Nile Arab Group. Cairo, Egypt.
3. Walid,A.(1980,March), *Maqam Ibrahim Wasfiyyah*,Al-Aqlam Magazin.(6), Baghdad,iraq.
4. Shirazi.F.M.(2005) .*Al-Qamoos Al .Al-Risala Foundation*, Qom,iran.
5. al-Hakim ,T,(1974), *the play of Sultan al-Ha'ir,* The Lebanese Book House, Beirut, Lebanan.
6. Al-Qurashi, B,(2005), *The Educational System in Islam*, Dar Al-Kitab Al-Islamiyyah, , Qom,iran.
7. Al-Qusayr ,B. S,(2011), *Manifestations of Social Stigmatization from the Perspective of Attendants in the Social Welfare Home*,Naif University for Security Sciences Riyadh, Saudi Arabi.
8. Al-Razi,M.Q, ,(n.d). *Mukhtar al-Sahah*,Dar-Al-katib alarab,Beirut,Lebanan.
9. Al-Ruwaili, S,(2008), *Social Stigma and its Relation to Recidivism*, Naif University for Security Sciences, , Riyadh,Saudi Arabi
10. Al-Sherbiny, L,( n.d). *Dictionary of Psychiatric Terms*. Kuwait Foundation for the Advancement of Sciences, , Kuwait.
11. Al-Shirazi, N. M. *Tafsir Al-Amthal*, Part 13, The Imam Ali School, Qom,iran.
12. Al-Tikriti, J. N. (1985) *Reading and reflections on Greek theater*, Freedom House for Printing, Baghdad,iraq.
13. Al-Zaidi ,A. A. (2005),*The Play of qamama*, on the book The Return of the Man Who Never Hi, Arab Writers Union Publications . .Damascus, Syria.
14. Al-Zarad,F. M.(2017). *The Irrational Ideas or Beliefs Underlying the Social Stigma of Mental Illness,* Journal of Scientific Research in Education, Issue 18 , Egypt.
15. Assaf ,R. (2009), *Biography of the Theater*, Works and Ahlam, C3, 1st Edition, Dar Al-Adab for Publishing and Distribution, Beirut, Lebanan.
16. Gerges,H.A.(2007), *The Social Implications for Social Stigma*, Tanta University, Faculty of Arts, Tanta, Egypt.
17. Ayoub, H. (2002), *Social Behavior in Islam*, 1st Edition, Dar Al Salam for Printing, Publishing and Distribution, Cairo, Egypt.

18. Bentley ,A. (1986)*Modern Theate*,Eve Foundation for Printing and Publishing. Beirut, Lebanan.
19. Goffman,E.(1963), *Stigma Notes on the Management of spoiled Identity*. Published by the Renguin Grop, Egland.
20. Euripides,(1988), T*he Classical Encyclopedia of Greek and Roman Theater: Euripides' Plays,* Dar Al-Imamoun for Printing and Publishing, Cairo, Egypt.
21. Ibn Yasser,A.W. (2011), *The Life of Tragedy in the Philosophy and Poetry of Tragic Sex* , Dar Al-Aman, Algeria.
22. Kara, M. A.(1992), *Introduction to Social Deviation*, 2nd Edition, The Arab Development Institute, Beirut, Lebanan.
23. Khattab,M. A. (2015), *Speech, Speech and Language Disorders and their Relationship with Psychological Disorders*, The Arab Bureau of Knowledge, 1st Edition, , Cairo, Egypt.
24. Lorca,F. G. (2011),*Three Tragedies* (Blood Wedding, Yarma, Bernarda Alba's House), translated: Al-Ahlia Publishing and Distribution Amman,Jordan.
25. Nicole ,A.(2002), *The International Play*, Part5, Hala for Publishing and Distribution. Cairo, Egypt.
26. Powerzen, V. (n.d), *Theater in the East*, translated by Ahmed Reda Muhammad, , Arab Book House for Printing and Publishing, Cairo, Egypt.
27. Qam , L. (1988), *Contemporary French Theater*,National House for Printing and Publishing. Cairo, Egypt.
28. Saliba, J. (1985), *The Philosophical Dictionary*, Part 1, Dhi al-Qirbi for distribution, Iran
29. Shakespeare, W. *Othello*,(1974), Maroun Abboud House, Beirut, Lebanan.
30. Sophocles,(1996), *the tragedies of Sophocle- Oedipus as a King,* ,Arab Foundation for Studies and Publishing, Beirut, Lebanan.
31. Tarhini , F. (1988), *Drama and the Doctrines of Literature*, Edition 1, University Foundation for Studies, Publishing and Distribution, Beirut, Lebanan.
32. Wanus,S. (1996),*Complete Works, A Day in Our Time play*. : Al-Al ahali for printing,and publishing, Damascus,Syria
33. Yunus,B,(1990),*Angels and two Devils*,Dubai Press.
34. Abdul-Hamid,S. (2011):*the theater is old* ,new and new,old theater(Baghdad: Al-Zawiya Printing and Publishing).

35. AbdulKarim, S. (2012),*introduction to the art of directing*,Baghdad,Al-fath Library.
36. Manthur,a.(1970).*Arabes Tong*, Beirut,Dar Lesan.
37. Tiller,J.R.(1991). *theatrical encyclopedia*, Translation: Samir Abdel Rahim Al-Halabi, Baghdad: The Series of Ma'un,1991

مجلة الأكاديمي-العدد 101-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts101/317-336

# The concept of stigma and its representations in the Arab theatrical text (The Sultan, Al-Ha'ir play, by choice)

**nazar shebeeb karim [1]**

**Alaa Hatem Mohsin[2]**

**Al-Academy Journal …….…… Issue 101 - year 2021**

**Date of receipt: 24/6/2021…....Date of acceptance: 6/9/2021…....Date of publication: 15/9/2021**

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

**Abstract:** The research deals with the concept of stigma as one of the important phenomena that cast a shadow over the nature of the individual, his being and his personality through the inferior view with which he confronts in society, and (Sartors) indicates in this regard that stigma may lead to negative discrimination that leads to many defects, in terms of obtaining On care, poor health, service, and frequent setbacks that can damage self-esteem. The first roots of this phenomenon go back to the Greek civilization and what the Greeks used to burn and cut off some parts of the body and then announce to the nation that the bearer of this sign is a criminal. In addition to the Arab peoples living from setbacks that contributed to the exacerbation of this phenomenon, especially as we live in a society that has suffered a lot Wars and the consequences it has produced in the life of the individual and society, and given the privacy that theater enjoys in terms of communication and reception, this study came to shed light on the phenomenon of stigmatization. This study included the introduction of the research in which the researcher presented the research problem, its importance and its goal. Then the theoretical framework that dealt with a theoretical foundation for the research included two topics: the concept of stigma and the second: representations of stigma in the international theatrical text. The researcher came up with a set of indicators that I adopted in the analysis of the research sample model. After the analysis, the two researchers came up with a set of results, including: The study model was characterized by its presentation of social stigma through its statement of the individuals' dissatisfaction and ridicule of the Sultan's personality as a slave rather than a free person, which constituted a kind of social lack of acceptance and caused a danger in the issue of continuing the ruling.

**Key words: concept, stigma, representations, drama, perplexed Sultan.**

[1] Ministry of Education-Basra Education Directorate Nazarsh1971@gmail.com .

[2] Basra University-College of Fine Arts, allahatem20@gmail.com.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts101/337-352

# أثر استراتيجية التعليم المتمايز في تحصيل طالبات معهد الفنون الجميلة في مادة علم الجمال

وفاء شكر حسن [1]

مجلة الأكاديمي-العدد 101-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2021/5/7 , تاريخ قبول النشر 2021/8/4 , تاريخ النشر 2021/9/15

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

**الملخص:**

استهدف البحث الحالي: التعرف على أثر استراتيجية التعليم المتمايز في تحصيل طالبات معهد الفنون الجميلة /ديالى للعام الدراسي (2018-2019).

استخدمت الباحثة المنهج التجريبي ذا تصميم المجموعتين (الضابطة – التجريبية) وذا الاختبار البعدي لتحقيق هدف البحث، وقد اختيرت عينة البحث من طالبات المرحلة الرابعة للعام الدراسي (2018-2019).

تم توزيع العينة عشوائياً إلى مجموعتين الأولى تجريبية مكونة من (30) طالبة درست بواسطة استراتيجية التعليم المتمايز والثانية ضابطة مكونة من (30) طالبة درست بالطريقة التقليدية.

أعدت الباحثة اختبار تحصيلياً يقيس مستوى المعلومات النظرية والفنية حول مادة علم الجمال من خلال اسئلة موضوعية مقسمة إلى (30) فقرة اختبارية بواقع (درجة) واحدة للإجابة الصحيحة و(صفراً) للإجابة الخاطئة أو المتروكة.

توصلت الدراسة إلى تفوق طالبات المجموعة التجريبية اللواتي درسن مادة علم الجمال باستراتيجية التعليم المتمايز على طالبات المجموعة الضابطة اللواتي درسن بالطريقة الاعتيادية في اختبار التحصيل.

**الكلمة المفتاحية: استراتيجية، تعليم متمايز، علم الجمال**

## الفصل الأول

### مشكلة البحث:

شعر الإنسان بالجمال منذ بداية الحضارة الإنسانية وتكونت مفاهيمه الجمالية عندما ساعدته الملاحظة على تميز الأشياء ونمت ذائقته الفنية باستمرار من خلال تذوقه لجمال الأشياء ، فأضاف الجديد على تجارب الآخرين وعلى تجربته الشخصية وذلك من خلال ذاكرته المنسابة ، وعقله الخلاق واستمر في

[1] معهد الفنون الجميلة للبنات/ ديالى Hassanwaffaa18@gmail.com .

تطوير ابداعاته عبر الزمن من خلال الابداعات بالخطوط ، والألوان ، والكلمة والتشكيل المستمر الذي تميز في آثاره الفنية كشاهد لمستوى مدركاته وذائقته الجمالية. (Abda, 1999: 36)

فقد وجد (Ibrahim, 2004) أن مادة علم الجمال كانت وما زالت تدرس بالطرق التقليدية وللنهوض بهذهِ المادة وتطويرها ، لا بد من اتباع الأساليب والطرائق التي تثير اهتمام الطلبة وتحفزهم على العمل الايجابي ، والمشاركة الفعالة التي تؤدي إلى زيادة تحصيلهم الدراسي. (Ibrahim, 2004: 34).

وقد رأى (Nasrallah, 2010) أن رفع مستوى التحصيل الدراسي أصبح اهتمام الجميع ابتداءً من الأسرة والمعلم والمجتمع ، والمتعلم نفسه وقد أصبح المقياس الأساس لمعرفة تميز الطالب وتفوقه وكما أنه أصبح معياراً لنجاح التلميذ في المدرسة والحياة الاجتماعية و قدرته على التفاعل والتعايش مع الآخرين في المستقبل (Nasrallah, 2010: 14).

إذ يشير (Obaidat): "أن التعليم المتمايز يهدف إلى رفع مستوى المتعلمين جميعهم وليس الذين يواجهون مشكلات في التحصيل إذ يشكل سياسة مدربة تأخذ خصائص المتعلم وخبراته السابقة ، وهدفها زيادة إمكانات وقدرات الطالب" (Obaidat, 2017: 117).

ويؤكد (Atiya) أن : "استراتيجية التدريس المتمايز تأخذ بعين الاعتبار خصائص المتعلمين وقدراتهم ومواجهتهم والكيفية التي يفصلونها في التعليم والوصول إلى نواتج تعلم واحد أساليب وأدوات متنوعة" (Atiya, 2013: 351).

نتيجة اطلاع الباحثة على تدني تحصيل الطالبات لمادة علم الجمال من خلال الدراسة الاستطلاعية على نتائجهن في المادة أرتأت الباحثة أن تجري الدراسة الحالية الموسومة "أثر استراتيجية التعليم المتمايز في تحصيل طالبات معهد الفنون الجميلة للبنات في مادة علم الجمال".

**أهمية البحث:**

تكمن اهمية البحث الحالي فيما يأتي :-

1- أهمية الاستراتيجيات الحديثة كونها تلعب دوراً كبيراً في العملية التعليمية ومنها من تجعل الطالب محور العملية التعليمية وتسهم في تحقيق الأهداف المنشودة.
2- قد يسهم البحث الحالي في رفع تحصيل الطلبة في مادة علم الجمال.
3- إمكانية الإفادة من نتائج البحث الحالي في إعداد المدرسين وتدريبهم على استخدام الطرائق والاستراتيجيات الحديثة كالتعليم المتمايز.

**هدف البحث:**

يهدف البحث الحالي إلى تعرف أثر استراتيجية التعليم المتمايز في تحصيل طالبات معهد الفنون الجميلة في مادة علم الجمال.

**فرضيات البحث:**

1- لا يوجد فرق ذو دلالة إحصائية عند مستوى (0,05) بين متوسط درجات طالبات المجموعة التجريبية وبين متوسط طالبات المجموعة الضابطة في الاختبار التحصيلي القبلي.

2- لا يوجد فرق ذو دلالة احصائية عند مستوى (0,05) بين متوسط درجات المجموعة التجريبية اللواتي يدرسن مادة علم الجمال باستراتيجية التعليم المتمايز وبين متوسط درجات طالبات المجموعة الضابطة اللواتي يدرسن المادة نفسها بالطريقة الاعتيادية في اختبار التحصيل البعدي.

**حدود البحث:**

يقتصر البحث الحالي على:-

1- طالبات الصف الرابع في معهد الفنون الجميلة للبنات في بعقوبة مركز محافظة ديالى.

2- الفصل الدراسي الأول للعام الدراسي (2018-2019).

3- الفصول الثلاث الأولى من كتاب علم الجمال للصف الرابع معاهد الفنون الجميلة.

**تحديد المصطلحات:**

**الاستراتيجية:** عرفها كل من :

(Zayer and Dakhl) : بأنها : "مجموعة الطرائق والأساليب والبرامج المستعملة داخل غرفة الصف ويختلف استعمال هذهِ المصطلحات بحسب نوع المادة العلمية المراد تدريسها". ( Zayer and Dakhl, 2015: 125).

(Dakhil and Sharifi) : بأنها : "الجو العام الذي يعيشه الطلاب في الواقع الحقيقي لما يحدث داخل غرفة الصف من استغلال للإمكانات المتاحة لتحقيق مخرجات مرغوب فيها" (Dakhil and Sharifi, 2017: 30)

**التعليم المتمايز:** عرفه كل من:

(Atiya) : بأنه: "نظام تعليمي يرمي إلى تحقيق مخرجات تعليمية واحدة بإجراءات وعمليات وأدوات مختلفة" (Atiya, 2009: 354).

(gangi, 2011) : بأنه: "استراتيجية تبين القدرات التعليمية المختلفة للتلاميذ". (gangi, 2011: 8)

عرفته الباحثة اجرائياً:

( هو: استراتيجية تهدف إلى رفع مستوى تحصيل الطالبات في مادة علم الجمال باختلاف القدرات والامكانات للوصول إلى هدف واحد).

**التحصيل:**

عرفه (Shehata and Al Najjar) بأنه: " ما مقدار ما يحصل عليه الطالب من معلومات أو مهارات معبراً عنها بدرجات الاختبار المعد بشكل يمكن معه قياس المستويات المحددة" ( Shehata and Al Najjar, 2003: 89)

التعريف الاجرائي للتحصيل : مجموعة المعلومات التي اكتسبتها طالبات عينة البحث حول مادة علم الجمال ، وتقاس بالدرجات التي حصلن عليها في الاختبار التحصيلي الذي أعدته الباحثة لأغراض هذا البحث.

**علم الجمال:**

عرفه (Abu Debsah, 2008) بأنه: (العلم المتعلق بالشعور الجمالي أو الإحساس الجمالي أو علم المعرفة الحسية). (Abu Debsah, 2008: 14).

عرفه (Bertlemy, 2011)بأنه: "العلم الذي يدرس الخبرة أو التجربة الجمالية ، أي تجربتنا عن أشياء نصفها جميلة ، ولكننا ليست لدينا تجربة عن الجمال والجميل في ذاتهما". (Bertlemy, 2011: 1).

**الفصل الثاني**

**جوانب نظرية ودراسات سابقة**

**أولاً: جوانب نظرية**

**مفهوم التعليم المتمايز:**

يهدف التعليم المتمايز إلى تحسين مستوى جميع المتعلمين ، وغير الذين يواجهون مشكلات في التحصيل فقط بل أنه سياسة مدرسية تراعي خصائص الفرد وخبراته السابقة وتهدف إلى زيادة إمكانيات وقدرات الطالب (Obaidat, 2007: 117).

ويرى (Abdel-Al, 2013) بأن : "التعليم المتمايز يقوم على الاحتياجات التعليمية المتنوعة للمتعلمين ومدى استعدادهم للتعلم ، وتحديد اهتماماتهم المختلفة ثم الاستجابة لهذهِ الاختلافات في الاحتياجات والاستعدادات والاهتمامات من خلال عناصر عملية التدريس بحيث تتميز عناصر التدريس لتقابل تمايز واختلاف المتعلمين داخل الصف الدراسي الواحد وذلك ليقدم للجميع فرصاً متكافئة لحدوث التعلم" (Abdel-Al, 2013: 154).

والتعليم المتمايز هو عملية حركة وتجديد تنظيم ما يجري في غرفة الصف لكي تتوفر فرصة للمتعلمين خيارات متعددة للوصول للمعلومة وتكوين معنى للأفكار والتعبير عما تعلموه وبمعنى آخر يوفر التعليم المتمايز سبلاً مختلفة لتمكن من المحتوى ومعالجة وتكوين معنى للأفكار وتطوير منتجات تمكن كل متعلم من التعليم بفعالية (Tomlinson.2001;1).

وقد أشار (Kojk., 2008) إلى ان التعلم المتمايز هو تعرف احتياجات المتعلمين المختلفة ومعلوماتهم السابق واستعداداتهم للتعلم ومستواهم اللغوي وميولهم وانماط تعلمهم المفضلة ثم الاستجابة لكل ذلك في عملية التدريس (Kojk et al., 2008: 25)

**أساليب التعليم المتمايز:**

يتحقق اسلوب التعليم المتمايز بأكثر من أسلوب منها:

- اسلوب التعلم التعاوني في مجموعات صغيرة تربط بين أفرادها قواسم مشتركة حيث تدرس كل مجموعة على وفق قدراتها وخصائصها. (Atiya, 2009: 457).
- التدريس وفق انماط المتعلمين:

بعض العلماء يصنف أنماط المتعلمين إلى سمعي ، بصري ، وحركي ، ويضيف بعضهم نمطاً حسياً ، ويعد التدريس وفق هذهِ الأنماط شبه بالتدريس وفق الذكاءات المتعددة. (Obaidat and Abu al-Sameed, 2007: 120)

- التدريس وفق نظرية الذكاءآت المتعددة:

هناك ذكاءآت متعددة منحها الله لكل فرد فقد يوجد مستوى أحد هذهِ الأنواع من الذكاءآت لدى أحد الأفراد مرتفعاً بينما يوجد نوع آخر من هذهِ الذكاءآت لدى ذات الفرد منخفضاً أي بمعنى أن كل فرد يتمتع بجميع أنواع الذكاءآت ولكن بدرجة متفاوتة. (Kojk et al., 2008: 57).

**مدخل لعلم الجمال:**

علم الجمال كلمة أغريقي ترمز إلى فعل التبصر ، ويتفق الباحثون بشكل عام أن الجمال يعد فرعاً من الفلسفة ويتعلق بدراسة التعبير للجمال والقبح وبيالي بمحاولة استكشاف ما إذا كانت الخصائص الجمالية موجودة موضوعيا في الأشياء التي ندركها أم توجد ذاتياً في عقل الشخص القائم بالتبصر (Abdul Hamid, 2001: 19).

وقد تناول الكثير من الفلاسفة والمفكرين مفهوم الجمال وقد تنوعت آراؤهم وطروحاتهم حوله ، ولكي نستدل على مفهوم علم الجمال لا بد من التقصي عنه من نواح عدة ، فالجمال لغة يعني الحسن في الخَلق والخُلق والجمال من الفعل تجمل بمعنى تكلف وأجمل بمعنى أناد وأعتدل وتجمل بمعنى تزين. (El-Gohary, 1987: 167).

لابد لعلم الجمال ان يتحرر تبعاً لأفادته من العلوم البشرية والاجتماعية المختلفة ليصبح قائما بنفسه ويكسر حاجز فكر الفلاسفة (Matar, 1974: 5)

يعد (باو مجارتن) أول من فصل بين علم الجمال وبقية المعارف الأخرى وقد أصدر على علم الجمال لفظ (الاستاطيقا) ويرجع هذا اللفظ إلى عصور اليونان وكانوا يقصدون به العلم المتعلق بالشعور طبقاً للفظ اليوناني ومدى بحثه الأشياء الموصوفة بالجمال وتكوين الأسس التي تعاون على التقييم الجمالي. (Zakarneh, 1993: 8).

ويرى (Steese, 2000) أن : "مصطلح الاستطيقا" الذي نحته.

( بو مجارتن) هو مرادف تماماً لمصطلح علم الجمال ، إذ لا شك أن مصطلح علم الجمال أوسع في مضامينه من الاستطيقا التي كان من الاحسن أن تقتصر على مفهوم الجمال الفني وحده وهو يدخل القبح عنصر من عناصره. (Steese, 2000: 9)

ويرى فاليري علم الجمال : بأنه علم الحساسية ، وتطلق على كل تفكير فلسفي في الفتن. (Haussmann, 1961: 15-16).

**أهداف علم الجمال:**

يمكن تحديد أهداف علم الجمال بما يأتي:

1- تحليل خطوات الانتاج : (علم الجمال ليس مكلفاً بفرض القواعد التي يجب على الفنان أن يلتزمها في انتاجه الفني ، وأن يشترط للجمال شروطاً معينة ، وإنما هدف الاستاطيقا تحليل خطوات تفكيرهم العلمي). (Matar, 1982:11)

2- الحكم على العمل الفني وإدراك القيمة الجمالية للعمل : (أن موضوع علم الجمال أو الاستاطيقا هو البحث في الأحكام الجمالية التي تتعلق بالأشياء الجميلة فهو علم معياري موضوعة القيم والمعايير التي تتبنى عليها هذهِ الأنواع من الأحكام. (Matar, 1982:85)

**الفائدة من دراسة علم الجمال:**

- التعرف على نظريات علم الجمال.
- رفد الثقافة العامة بثقافة فنية وإنسانية وتربوية واجتماعية وأخلاقية ونفسية متطورة متفاعلة مع الحياة.
- بعث الروح التفاؤلية لدى جيل الشباب لينظروا إلى الحياة والمجتمع نظرة إيجابية بحثاً عن القيم المثالية العليا ، الحق ، الخير ، الجمال.
- نستطيع أن نقيم العمل الفني الابداعي وخاصة تراثنا الحضاري الإسلامي وفي أنواع الفنون من تصوير ونحت وعمارة وزخرفة. (Al-Khalidi, 1999: 9-10)

**ثانياً: دراسات سابقة:**

**دراسات عربية:**

- (دراسة حمادي وعزيز، 2014):

أجريت هذهِ الدراسة في العراق وهدفت إلى التعرف على أثر طريقة المناقشة الجماعية في تحصيل طلبة المرحلة الثالثة في قسم التربية الفنية في كلية التربية الأساسية في ديالى وبلغ مجتمع البحث (39) طالباً وطالبة ، اختار الباحثان وبشكل عشوائي (20) طالباً وطالبة استعمل الباحثان المنهج التجريبي ، أما أداة البحث استخدم الباحثان الاختبار التحصيلي وعولجت بيانات الدراسة بالطرق الاحصائية وقد ظهر وجود فروق فردية بعد تطبيق الاختبار البعدي على عينة البحث ولمصلحة المجموعة التجريبية والتي درست بطريقة المناقشة وقد أوص الباحثان ببعض التوصيات والمقترحات.

- دراسة (حسن، 2016):

هدفت الدراسة إلى تعرف أثر التعليم المتمايز في تحصيل طلة قسم التربية الفنية في مادة تاريخ الفن لطلبة المرحلة الثانية /قسم التربية الفنية/ كلية الفنون الجميلة/ جامعة ديالى ، استخدم الباحث المنهج التجريبي ، تكونت عينة البحث من (25) طالب وطالبة درست بواسطة استراتيجية التعليم المتمايز والثانية ضابطة مكونة من (25) طالب وطالبة درست بالطريقة الاعتيادية ، أعد الباحث اختبار تحصيلي مكون (30) فقرة اختبارية توصلت الدراسة إلى فاعلية استخدام استراتيجية التعليم المتمايز في رفع مستوى تحصيل طلبة قسم التربية الفنية في مادة تاريخ الفن (مدارس الرسم الحديث). (حسن ، 2016).

**منهج البحث واجراءاته**

**أولاً: اجراءات البحث وتتضمن:-**

**منهج البحث:-**

اعتمدت الباحثة المنهج التجريبي لملائمته ومتطلبات البحث الحالي.

التصميم التجريبي للبحث:

على الباحث أن يختار التصميم التجريبي المناسب الذي يوفر حداً مقبولاً من الصدق الداخلي والصدق الخارجي لنتائج البحث حيث تختلف التصميمات في قدرتها على ضبط المتغيرات كماً ونوعاً. ( Ahmed, 1992: 129)

لذا اعتمدت الباحثة تصميماً تجريبياً ذا ضبط جزئي بمجموعتين أحداهما تجريبية والاخرى ضابطة باختيار بعدي فجاء التصميم على الشكل الآتي:-

جدول (1)

التصميم التجريبي للبحث

| ت | المجموعة | المتغير المستقل | المتغير التابع | الأداة |
|---|---|---|---|---|
| 1 | التجريبية | استراتيجية التعليم المتمايز | التحصيل | اختبار بعدي |
| 2 | الضابطة | الطريقة الاعتيادية | | |

**ثانياً: مجتمع البحث وعينته:**

**مجتمع البحث:**

حددت الباحثة مجتمع البحث الحالي بطالبات المرحلة الرابعة في معاهد الفنون الجميلة للبنات في العراق للعام (2018-2019) اللواتي يدرسن مادة علم الجمال.

**عينة البحث:**

تم اختيار معهد الفنون الجميلة للبنات/ ديالى قصدياً كونه مجال عمل الباحثة وقد بلغ عدد أفراد عينة البحث (60) طالبة وزعوا عشوائياً على مجموعتين تجريبية وضابطة وبلغ أفراد كل مجموعة (30) طالبة.

**ثالثاً: الاختبار القبلي (تكافؤ العينة)**

لغرض التعرف على معلومات طالبات المجموعتين (الضابطة – التجريبية ) في مادة علم الجمال ، ولتحقيق التكافؤ بين تلك المجموعتين تم اجراء الاختبار القبلي للمجموعتين (الضابطة – التجريبية ) ليوم الاربعاء الموافق ( 2019/10/16 ) والمتكون من (30)فقرة موضوعية من نوع (أختيار من متعدد) بواقع درجة واحدة للاجابة الصحيحة و(صفراً) للاجابة الخاطئة أو المتروكة، وبعد جمع الاجابات وتصحيحها تم حساب متوسطات درجات المجموعتين ، إذ بلغ متوسط درجات طالبات المجموعة التجريبية (65,9) في حين بلغ متوسط درجات طالبات المجموعة الضابطة (63,86) وبلغت القيمة التائية المحسوبة (0,88) وهي اصغر من القيمة التائية الجدولية (2,000) عند مستوى دلالة (0,05) وبدرجة حرية (58) وهذا يدل على ان المجموعتين متكافئتان على امتلاكهما المعلومات السابقة في مادة علم الجمال.

جدول (2) يوضح قيمة (T) المحسوبة والجدولية لمتوسط درجات طالبات المجموعتين (ت ، ض ) حول اجاباتهم على فقرات الاختبار التحصيلي القبلي.

| المجموعة | العينة | المتوسط الحسابي | الانحراف المعياري | درجة الحرية | القيمة التائية | | مستوى الدلالة عند (0,05) |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | | | المحسوبة | الجدولية | |
| التجريبية | 30 | 65,9 | 11,51 | 58 | 0,88 | 2,000 | غير دالة |
| الضابطة | 30 | 63,86 | 9,39 | | | | |

**رابعاً: تحديد المادة العلمية:**

حددت الباحثة المادة العلمية التي ستدرسها اثناء مدة التجربة وفق مفردات المنهج في كتاب علم الجمال المقرر تدريسه في الصف الرابع لمعاهد الفنون الجميلة، الطبعة الثالثة ، 1440هـ/2018م.

- الفصل الأول/ العلاقة بين الجمال والفن والعلاقة بين علم الجمال وفلسفة الفن.
- الفصل الثاني/ علم الجمال والفلسفة في العهد الاغريقي ما قبل سقراط.
- الفصل الثالث/ الحضارة العربية الإسلامية.

**خامساً: صياغة الأهداف السلوكية:**

أن الغرض من الأهداف السلوكية هو تمكين المعلم من معرفة ما يريده من طلابه عند نهاية الدرس. (Al-Khalili, 1996: 77).

تمت صياغة الأهداف السلوكية لمحتوى الفصول الثلاث ، وتم تحديد مستوياتها في ضوء تصنيف بلوم المعرفي ، وتم عرضها على ذوي الخبرة والاختصاص للتحقق من مدى تغطيها للمحتوى المقرر وصحة صياغتها وتصنيفها واعتمدت الأهداف السلوكية التي حصلت على موافقة (80%) من آراء الخبراء معياراً لصدق التحليل كما تم الاخذ بملاحظاتهم ومقترحاتهم.

**سادساً: الخطط التدريسية:**

يعتبر التدريس عملاً فنياً دقيقاً ومن أكثر المهن الإنسانية تعقيداً ، لهذا فهو يتطلب تخطيطاً من حيث أهدافه وأساليب. (Al-Amin et al., 1994:35)

أعدت الباحثة الخطط التدريسية اللازمة لكلتا المجموعتين فكان مجموع الخطط التدريسية (16) بواقع (8) للمجموعة التجريبية أعدت وفق استراتيجية التعليم المتمايز و(8) خطط للمجموعة الضابطة أعدت وفق الطريقة الاعتيادية ، وللتحقق من صلاحية الخطط التدريسية فقد تم عرضها على ذوي الخبرة والاختصاص (ملحق 1) وتم الاخذ بما ورد من ملاحظات وتعديلات من لدن الخبراء.

**سابعاً: أجراء التجربة:**

باشرت الباحثة بإجراء التجربة يوم الثلاثاء الموافق 2019/10/23 وانتهت يوم الثلاثاء الموافق 2019/12/11 وبواقع حصتين اسبوعياً للمجموعتين التجريبية والضابطة ، درست المجموعة التجريبية باستخدام استراتيجية التعليم المتمايز بينما درست المجموعة الضابطة بالطريقة الاعتيادية.

**ثامناً: أداة البحث:**

- إعداد الاختبار التحصيلي:

تعد الاختبارات التحصيلية إحدى الوسائل المهمة المستخدمة في تقويم تحصيل الطلبة وقياسه وأكثر الوسائل التقويمية استخداماً في المدارس لبساطة إعدادها وتطبيقها مقارنة بالوسائل الاخرى ( Imam, 1987: 47).

أعدت الباحثة اختباراً تحصيلياً تميز بالصدق والثبات والموضوعية والشمول بالاعتماد على المادة العلمية التي درستها لأفراد العينة لتعرف الفوارق في التحصيل بين المجموعتين ، تكون الاختبار التحصيلي بصورته النهائية من (30) فقرة موضوعية من نوع (اختيار من متعدد) وتم تطبيقه على مجموعتي البحث بعد أن تم ابلاغهن قبل اسبوع من موعده ، وتم تصحيح إجابات الطالبات على وفق ورقة الإجابة.

- صدق الاختبار

يعد الاختبار صادقاً عندما يقيس ما هو معني بقياسه أو ما وضع من أجله ، أي أنه يقيس الوظيفة التي خصص لقياسها. (Al-Rousan, 1991: 88).

وللتحقق من الصدق الظاهري والمحتوى للاختبار ، فقد عرضت الباحثة فقرات الاختبار التحصيلي على ذوي الخبرة والاختصاص ، وعدت الفقرة صادقة إذا حصلت على (80%) فأكثر وفي ضوء ملاحظاتهم وآرائهم أجريت التعديلات اللازمة واصبحت فقرات الاختبار التحصيلي بصيغتها النهائية (ملحق 2).

- التجربة الاستطلاعية:

لمعرفة وضوح الفقرات ومدى صعوبتها وقوة تمييز كل منها والوقت الذي يستغرقه الاختبار ، طبق الاختبار على شعبتين من طالبات معهد الفنون الجميلة للبنات خارج محافظة ديالى الذين أكملوا دراسة الفصول الثلاث بعد إعلامهم بأسبوع قبل تنفيذ الاختبار وفي ضوء استفسارات الطالبات اثناء التطبيق ، شخصت الفقرات غير الواضحة والتي بها الصعوبة وعدلت صياغتها ، وتم حساب الوقت المستغرق في الإجابة فبلغ (50) دقيقة ثم صححت الإجابات بإعطاء درجة واحدة للإجابة الصحيحة وصفراً للإجابة الخاطئة أو المتروكة.

**تحليل فقرات الاختبار:**

يقصد بتحليل فقرات الاختبار إيجاد معامل الصعوبة وقوة تمييز الفقرات وتحديد فاعلية البدائل للحكم على صلاحية الفقرة. (Al-Rousan, 1991: 80)

معامل الصعوبة:

تم حساب معامل الصعوبة لكل فقرة باستخدام معادلة معامل الصعوبة ، وقد تراوحت قيمته بين (0،26 -0،77).

يرى بلوم أن معامل الصعوبة يكون مقبولاً إذا تراوحت قيمه بين (0،20 -0،80). (Bloom, 1983: 107).

**قوة تمييز الفقرات**

تعني القدرة على التمييز بين الطلاب ذوي المستويات العالية والدنيا بالنسبة للصفة التي تقيسها القوة. (Aoda, 1985: 126)

تم حساب قوة التمييز لكل فقرة من فقرات الاختبار وتراوحت بين (0،36- 0،75) وهذا يعني مقبولاً علمياً.

يرى (Eble) أن فقرات الاختبار تعد جيدة إذا كانت قوة تمييز فقراتها (0،30) فأكثر. (Eble, 1972: 406)

**ثبات الاختبار:**

نعني به دقة المقياس أو اتساقه. (Abu Allam, 1989: 152)

استخدمت الباحثة معادلة (كيودور- ريتشارد وستون-20) لحساب ثبات الاختبار، لأنها الطريقة الأكثر شيوعاً لاستخراج الاتساق الداخلي للاختبار ، إذ كانت جميع فقراته موضوعية وتتطلب إجابات محددة. (Duran, 1985: 65)

تم حساب الثبات الذي بلغ (0,89) وهو معامل ثبات جيد.

تعد الاختبارات مقبولة إذا بلغ معامل ثباتها (0,67) فما فوق. (Grondlud,1981:125)

**تطبيق الاختبار:**

بعد أن أصبح الاختبار جاهز بصيغة النهائية ، طبقت الباحثة الاختبار على عينة البحث في معهد الفنون الجميلة للبنات في يوم الاربعاء الموافق 2019/12/18 في تمام الساعة (8,30) بعد أن تم توضيح تعليمات الإجابة ثم جمعت أوراق الإجابة وصححت باستخدام مفتاح التصحيح بوضع درجة واحدة للإجابة الصحيحة وصفر للإجابة الخاطئة أو المتروكة.

**الوسائل الاحصائية:**

استخدمت الباحثة الوسائل الاحصائية الآتية لمعالجة البيانات:

1- الاختبار التائي (T-test) لعينتين مستقلتين.
2- معامل الصعوبة: .
3- معادلة قوة تمييز الفقرات:
4- معادلة كيودور ريتشاردسون - 20 Kuder Richardson (Aoda, 1985: 150)

**عرض النتائج وتفسيرها**

**أولاً: عرض النتائج:** للتحقق من فرضية البحث التي نصت على (لا يوجد فرق ذو دلالة احصائية بمستوى دلالة (0،05) بين متوسط تحصيل طالبات المجموعة التجريبية اللواتي درسن باستخدام استراتيجية التعليم المتمايز ومتوسط تحصيل طالبات المجموعة الضابطة اللواتي درسن بالطريقة الاعتيادية) تمت معالجة بيانات الاختبار التحصيلي البعدي احصائياً كما هو موضح في الجدول(3).

أولاً: عرض النتائج:

جدول (3)المتوسط الحسابي والانحراف المعياري والقيمة التائية لدرجات طالبات مجموعتي البحث في الاختبار التحصيلي البعدي.

| المجموعة | حجم العينة | المتوسط الحسابي | الانحراف المعياري | درجة الحرية | قيمة t | | مستوى الدلالة |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | | | المحسوبة | الجدولية | |
| التجريبية | 30 | 18،6 | 4،25 | 58 | 3،78 | 2 | دالة احصائية عند مستوى دلالة (0،05) |
| الضابطة | 30 | 13،83 | 5،44 | | | | |

بلغ مستوى درجات المجموعة التجريبية (18،6) ومتوسط درجات المجموعة الضابطة (13،83) وباستخدام الاختبار التائي لعينتين مستقلتين ظهر أن القيمة المحسوبة هي (3،78) وهي أكبر من قيمتها الجدولية (2) وبدرجة حرية (58) وبمستوى دلالة (0،05) ، وهذا يدل على وجود فرق ذي دلالة احصائية بين متوسط درجات طالبات المجموعة التجريبية ومتوسط درجات طالبات المجموعة الضابطة ولصالح المجموعة التجريبية ، وبذلك ترفض فرضية البحث الصفرية.

**ثانياً: تفسير النتائج:**

يتبين من النتائج التي توصل إليها البحث الحالي أن استخدام استراتيجية التعليم المتمايز في العملية التعليمية لطالبات الصف الرابع / معهد الفنون الجميلة/ في مادة علم الجمال أدى إلى زيادة التحصيل الدراسي ، وهذا يدل على فاعلية هذهِ الاستراتيجية. ويمكن أن يكون سبب ذلك:

1- أن استراتيجية التعليم المتمايز تخلق مناخاً تعليمياً يسوده التعاون بين أفراد المجموعة مما يساعد على زيادة التحصيل لديهم.
2- حققت استراتيجية التعليم المتمايز الفرصة للطالبات في ممارسة التفكير بمفردهن أو بشكل مجاميع وتبادل الأفكار بين أفراد المجموعة الواحدة أو باقي المجموعات.
3- توفر استراتيجية التعليم المتمايز جواً مريحاً للطلاب بالجلوس والحركة غير متوفرة في التدريس التقليدي.

**ثالثاً: التوصيات:**

في ضوء نتائج البحث الحالي توصي الباحثة بما يأتي:

1- اعتماد استراتيجية التعليم المتمايز في تدريس مادة علم الجمال وذلك لأنها أثبتت فاعليتها في تكوين خبرات واتجاهات ايجابية نحو المحتوى المعرفي.
2- حث مدرسي ومدرسات المعاهد على عدم الاقتصار على الطرائق التقليدية في التدريس وضرورة استخدام الاستراتيجيات الحديثة ومنها التعليم المتمايز.
3- اعداد دورات تدريبية لمدرسي ومدرسات معاهد الفنون الجميلة حول استخدام الأساليب والاستراتيجيات الحديثة في التعليم.

**المقترحات:**

في ضوء النتائج التي تمخض عنها البحث الحالي تقترح الباحثة ما يأتي:

- اجراء دراسة (أثر استراتيجية التعليم المتمايز في تحصيل طلبة معاهد الفنون الجميلة في مادة التربية الجمالية).

**References:**

1- Ibrahim, L. h. (2004), *Methods and Methods of Teaching Art Education between Theory and Practice*, Egypt, Anglo-Egyptian Library.

2- -Abu Dabbah, F. h. (2008), *Aesthetics for Applied Arts*, Amman, 1st Edition, Arab Society Library.

3- Ahmed, S. p. (1992), *Basics of Scientific Research in Education and Human Sciences*, Jordan, 2nd Edition, Beydoun Center.

4- -Barthelemy, c. (2011), *Research in Aesthetics*, Egypt, T: Anwar Abdel Aziz, Dar Al-Nahda.

5- Bloom, b. (1983), *Assessment of Student's Synthesis and Formative Learning*, Cairo, translated by Muhammad Amin Al-Mufti and others, Modern Egyptian Book Press.

6- -Al-Bayati, p. T. (1983), *Statistics and its applications in educational and psychological sciences*, Jordan, 1st edition, Ithraa Press for publication and distribution.

7- El-Gohary, M. s . (1987), *Mukhtar Al-Sahah*, Beirut, Dar Al-Ilm for Millions, Part 4

8- Hassan, F. p. (2016), *The impact of differentiated education on the achievement of students of the Department of Education in the subject of Art History*, Diyala Magazine, 71.

9- Hammadi, p. M . (2014), The impact of the nature of group discussion on the achievement of students of the Department of Art Education in the subject of aesthetics, *Al-Fath Journal.*

10- -Al-Khalidi, G. (1999), *Aesthetics between theory and practice*, Baghdad, Al-Mustansiriya University.

11- Al-Khalili, K. j. (1997), *Academic Achievement of Preparatory Education Students*, Bahrain, Ministry of Education.

12- Inside, A. T . (2017), *The Intertwined Waves Strategy in Teaching Expression*, Baghdad, Al-Amir Library

13- Duran, R. (1985), *The Basics of Measurement and Evaluation in Science Teaching*, Jordan, translated by Muhammad Saeed Hayarini and others, Department of Education.

14- -Zayer, S. p. (2015), *Modern trends in teaching Arabic*, Amman, House of Methodology for Publishing and Distribution.

15- Zakarneh, H. B . (1993), *Introduction to Aesthetics*, Jordan, National Library.

16- Stace, and . (2000), *The Meaning of Beauty*, A Theory of Aesthetics, Egypt, Supreme Council of Culture Publishing House, edition of the General Authority for Printing Affairs.

17- Shehata, Sh, Zainab, N (2003), A Dictionary of Educational and Psychological Terms (Arabic - English), Cairo, 1st Edition, *Egyptian House*.

18- Abdel Hamid, St. (2001), *Aesthetic preference, a study in the psychology of artistic taste*, Kuwait, Al-Watan Press, World of Knowledge series.

19- Abdel-Al, a. M, (2013), *The effectiveness of a differentiated teaching strategy in developing some family life skills (health and dealing with life classes) among university students*, Egypt, Reading and Knowledge Magazine.

20- Abda, M. (1999), *Introduction to the Philosophy of Beauty*, Cairo, 1st Edition, published by Madbouly Library.

21- Obaidat, LLC. s . (2007), *Teaching strategies in the twenty-first century*, Amman, Dar Al-Fikr.

22- Attia, M. p. (2009), *Comprehensive Quality and the New in Teaching*, Jordan, 1st Edition, Dar Safaa for Publishing and Distribution.

23- -Odeh, A. s . (1993), *Measurement and Evaluation in the Teaching Process*, Jordan, 2nd Edition, Dar Al-Amal for Publishing and Distribution.

24- Kojk, K. h. (2008): *Diversifying Teaching in the Classroom, Teachers' Guide to Improving Teaching and Learning Methods in Schools in the Arab World*, Lebanon, UNESCO Regional Library.

25- Matar, a. h. (1982), *The Philosophy of Beauty, Cairo* - Baghdad, House of Cultural Affairs (Arab Horizons).

26- Nasrallah, p. p. (2010), *Low level of school achievement and achievement, its causes and treatment*, Jordan, 2nd Edition, Wael Publishing House.

27- Hou Basman, D.r. (1975), *Aesthetics*, Beirut, 2nd edition, translated by Dhafer Al-Hassan, Oweidat Publications.

28- Ele , Robert, l ,(1972), *Essentials Eductional measurem ents, ed prentice- Hall* , new jersy.

29- Gangi, a. (2011) , *Differentiated tnstruction using multiple intelligences,* in the Elementary of Wisconsin-stout.

30- Tomlinson , c. (2001), *How to differentiatet instruction in moxed ability classroom* , virdinia :Ascd.

ملحق (1) قائمة بأسماء الخبراء

| ت | اسم الخبير ولقبه العلمي | الاختصاص | مكان العمل |
|---|---|---|---|
| 1 | أ.د عاد محمود حمادي | فنون تشكيلية | كلية الفنون الجميلة / جامعة ديالى |
| 2 | أ.د زهرة موسى جعفر | علم النفس التربوي | كلية التربية- جامعة ديالى |
| 3 | أ.م.د باسمة أحمد جاسم | فلسفة تربية | معهد الفنون الجميلة للبنات- ديالى |
| 4 | أ.م.د نور جبار | علم النفس التربوي | كلية التربية- جامعة ديالى |
| 5 | أ.م.د. ضمياء ابراهيم محمد | علم النفس التربوي | معهد الفنون الجميلة للبنات – ديالى |
| 6 | م.د وليد علي حبيب | تربية فنية | معهد الفنون الجميلة للبنين- ديالى |
| 7 | م.د جنان احمد محمد | طرائق تدريس التربية الفنية | معهد الفنون الجميلة للبنات- ديالى |
| 8 | م.د سناء عبد الصمد جوامير | طرائق تدريس التربية الفنية | معهد الفنون الجميلة للبنات- ديالى |
| 9 | أ.م. عماد خضير عباس | طرائق تدريس التربية الفنية | كلية الفنون الجميلة للبنات- ديالى |

## ملحق (2) الاختبار التحصيلي

ضعي دائرة حول الحرف الذي يسبق الإجابة الصحيحة في كل مما يأتي:

1- الجمال منظومة أحاسيس مختلطة بين الوعي والبناء النفسي والفسيولوجي تتحكم بها العوامل:
أ- السياسية والقيم السائدة. ب- الدينية والقيم. ج الاجتماعية والقيم. د- المادية والقيم.

2- الفن انجاز معرفي فكري يهدف في أغلبه إلى تحقيق:
أ- المعرفة . ب- الجمال. ج- المال. د- النمو.

3- من خصائص الفن التطوير والتمويل ، لذا يستدعي:
أ- التحليل والنقد. ب- الدراسة والمثابرة. ج- المادة والمعرفة. د. الصدق والمرونة.

4- أن الفلسفة وعلم الجمال يتميزان منذ نشأتهما بالتفكير:
أ- النقدي. ب- الابداعي. ج- الجاد. د- الاستكشافي.

5- يعني تعبير سفسطائي رجلاً:
أ- فناناً . ب- فلاحاً. ج- كادحاً. د- مثقفاً.

6- أول من عد الدين والعلم الأساس في تطهير الروح من الشرور العالم:
أ- نيوتن. ب- أفلاطون. ج- فيثاغورس. د- أرسطو .

7- لُقب فلاسفة العقل بالمثلث:
أ- الأخضر. ب- الذهبي. ج- الكبير. د- العلمي.

8- أن من كان يكرر عبارة ليس بإمكان الأشجار في الجبل أن تعلمني شيء هو:
أ- سقراط. ب- أفلاطون. ج- فيثاغورس. د- بطليموس.

9- لبناء مجتمع متقدم بتربية الجبل التزم سقراط القيم:
أ- النفسية. ب- الاجتماعية. ج- التربوية. د- الدينية.

10- في رأي سقراط يتمخض الوجود عن عالمين هما:
أ- المطلق والغريزة. ب- الدنيا والآخرة. ج- الموت والحياة. د- الأدوار.

11- الديالكتك تعني تبادل:
أ- المال. ب- التجارة. ج- أطراف الحديث. د- الأدوار.

12- نقطة الخلاف الكبرى بين أرسطو وأفلاطون حول العالم.

أ- الآخر الدائم. ب- السفلي المتدني. ج- الحسي المادي. د- المادي الغريزي.

13- عند أرسطو إنسانية مرنة يكون أداتها وقائدها.

أ- الفنان نفسه. ب- المال. ج- الصديق. د- الإبداع.

14- تعد فكرة وتطبيقات التناسق (الهارمونية) من أشهر المفاهيم في النظرية الجمالية عند:

أ- الإغريق. ب- اليونان. ج- اليهود. د- العرب.

15- تعد فلسفة ابن سينا في أصولها ومبادئها فلسفة:

أ- دينية. ب- مادية. ج- أخلاقية. د. عقلية.

16- لقب ابن سينا بالشيخ:

أ- الرئيس. ب- الكبير. ج- الفاضل الفيلسوف.

17- ابن سينا أول فيلسوف مسلم أهتم اهتماماً عظيماً بعلم :

أ- الفلك. ب- النفس. ج- الهندسة. د- الطب

18- المؤسس الأول لطابع الفلسفة العربية الإسلامية هو:

أ- الفارابي. ب- ابن سينا. ج- التوحيدي. د- ابن رشد.

19- من أشهر مؤلفات ابن سينا كتاب:

أ- الحيوان. ب- البؤساء. ج- الأخلاق. د- النباتات.

20- عد الفيلسوف الكندي الروائح في الموسيقى:

أ- الصامتة. ب- الصاخبة. ج- المزعجة. د- الروحية.

21- أن الفيلسوف الذي وفق بين الدين والفلسفة هو:

أ- ابن سينا. ب- الواسطي. ج- الفارابي. د- أفلاطون.

22- تمكن العرب المسلمين من التعرف على الفكر اليوناني عن طريق:

أ- القراءة. ب- الحروب. ج- الترجمة. د- الرحلات.

23- اللذة عند أرسطو لا خير منها إذا وُجهت ل:

أ- الخير. ب- العمل. ج- المتعة. د- الجمال.

24- من حالات السفسطة تطبيق القوانين الخاصة بفترة تاريخية على أحداث:

أ- الحاضر. ب- الماضي. ج- المستقبل. د- فترة أخرى.

25- أن القيثارة أيام فيثاغورس كانت مركبة من أوتار:

أ- أربعة. ب- خمسة. ج- ستة. د- سبعة.

26- بحسب رأي أرسطو العملية الابداعية عملية إنسانية قائدها:

أ- الفنان. ب- الموهوب. ج- العبقري . د- المبدع.

27- أطلق أفلاطون على أرسطو تسمية:

أ- الرجل. ب- العالم. ج- الفيلسوف. د- العقل.

28- عند أفلاطون عالم الفكر والمعرفة عالم:

أ- أزلي. ب- زائل. ج- كبير. د- محدود.

29- التزم سقراط في آراءه المنهج:

أ- الوصفي. ب- الجمالي. ج- التاريخي. د. الفاني.

30- البرجماتية كلمة يونانية من مقطعين تعني:

أ- المنفعة. ب- الجمال. ج- الصدق. د- الوطن.

**DOI:** https://doi.org/10.35560/jcofarts101/337-352

# The effect of differentiated education strategy on the achievement of the students of the Institute of Fine Arts in the subject of aesthetics

**Wafaa Shukur Hassan**[2]

**Al-Academy Journal …….…… Issue 101 - year 2021**
**Date of receipt: 7/5/2021…....Date of acceptance: 4/8/2021…....Date of publication: 15/9/2021**

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

**Abstract**:

Current research targeted :Recognizing the impact of the differentiated education strategy on the achievement of the students of the Institute of Fine Arts / Diyala, for the academic year (2018-2019).

The researcher used the experimental approach designed by two groups (control - experimental) and with a post-test to achieve the goal of the research, and the research sample was chosen from students of the fourth stage for the academic year (2018-2019).

The sample was distributed randomly into two groups, the first experimental consisting of (30) students who studied using the differentiated education strategy, and the second control group consisting of (30) students who studied using the traditional method.

The researcher prepared an achievement test that measures the level of theoretical and technical information about aesthetics subject through objective questions divided into (30) test items with one (score) for the correct answer and (zero) for the wrong or abandoned answer.

The study found the effectiveness of using the differentiated education strategy in raising the level of achievement of the fourth stage students at the Institute of Fine Arts in the subject of aesthetics.

**Keyword: strategy, differentiated education, aesthetics**

[2] **Fine Arts Institute for Girls, Diyala** Hassanwaffaa18@gmail.com .

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts101/353-372

# تصميم الملصق ودوره في مكافحة المخدرات

باسم محمد صالح مهدي الخالدي[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 101-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2021/4/14 , تاريخ قبول النشر 2021/8/21 , تاريخ النشر 2021/9/15

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

**ملخص البحث:**

يواجه بلدنا العزيز تحديات كثيرة ومتنوعة تستهدف تاريخه وحضارته وابناء شعبه وآفة المخدرات والمؤثرات العقلية وسوء استعمالها. لذلك تقع علينا مسؤولية تاريخية واخلاقية ومهنية تحتم علينا تنسيق الجهود والتعاون بين جميع الجهات المعنية لأجل حماية المجتمع العراقي من خطر هذه الافة, لذلك لابد ان يكون لنا دور في التنبيه والتحذير من مخاطر المخدرات من خلال تصميم الملصق لما له من دور واضح في التعبير عن حالة المجتمع, فقد تنوعت المصادر الإبداعية بتنوع الوسائل التعبيرية في السياسة والأدب والفنون ، في أسلوبيتها ومعالجتها التقنية لمختلف الموضوعات بالتجليات الابتكارية والحدسية التفاعلية مع الرؤى وكذلك التأثيرات النفسية المعبرة عن التوصيفات المشهدية البصرية ، فهو من الوسائل الإعلامية والدعائية التي تسهم في إثارة وتنمية الوعي السياسي والفكري لدى المتلقي لما يمتلكه من قوة في مخاطبة العقول والنفوس ومن مختلف المستويات بجوانبه التعبيرية والجمالية والاجتماعية والفنية والفكرية التي كشفت عن تحقق الدلالة النفسية من خلال الشكل واللون وأهميتها في تحقيق الإثارة والفاعلية المباشرة لمدركات المتلقي الحسية ، وتنشيط الوعي لديه في توصيل مضمون الرسالة الإعلانية بوصفه واحد من أهم الوسائل الإعلامية والدعائية ، كما أنه يسهم في إثارة وتنمية الوعي السياسي والفكري الجمعي لدى المواطن ، بوصفه دلالة معرفية ووجدانية معبرة عن هوية وجودية معتمدة على التكوين في صياغة واقعية للحالة ، أي المواءمة ما بين الشكل والمضمون والمعالجة الأسلوبية والتقنية في تحميل اللحظة التوصيف إشكالاً تعبيرية ذات اهداف تحريضية وارشادية وتثقيفية للمتلقين ... اما اهم النتائج والتوصيات التي توصل لها البحث

1-المباشرة في طرح الفكرة كان أسلوباً واضحاً تم اختياره من أجل توصيل الرسالة الإعلامية دونما معوقات لغوية أو بصرية.

2- كان لتقارب المضمون كتوجيه وارشاد في الملصق تعبير واضح عن ضعف الرؤي التصميمية.

[1] كلية الفنون الجميلة/ جامعة واسط bsalih@uowasit.edu.iq .

3- قلة استخدام المفردات التيبوغرافية (كالصورة والرسم واللون والكتابة ) والمحدودية في طرح الأفكار برؤى ابتكارية تصميمية

ثم تبعتها التوصيات ومنها:-

1-أبتكار سبل لتعميق العلاقة بين الشكل والمعنى في تصميم الملصق من حيث الاستفادة من النشاط المجتمعي الإنساني الذي تتحلى به الشعوب على اختلاف أرجاء العالم.

**الكلمات المفتاحية: تصميم، ملصق، مكافحة المخدرات.**

**المبحث الاول : الاطار المنهجي**

**مشكلة البحث**

ان العالم التصميمي عامة يستند في تأسيسه الى الفكر ومستجداته مستمدة من الموروث الفكري للفرد والمجتمع وبكل ما يحمله من تراكمات كان لها دورها الفاعل في الملصق المعاصر, اذ يُحسب نجاح الأداء العملي أو التطبيقي على وفق ما توصلت إليه المعرفة البشرية من تطور في الاتجاهات التي تُحرك الفكر الإنساني المعاصر من خلال تحقيق اتصالية ذات مساس بالمتلقي تتطلب إلماماً واستيعاباً ، ذلك لأن الفعل التصميمي الطباعي ما عاد ورقة تصمم ثم تطبع لكي تعلق أو توضع في صحيفة أو مجلة ، بل هي عملية فكرية ابداعية ذات اهداف وظيفية ، يطورها وينميها الفعل التقني ليظهرها إلى عالم أرحب هو الناتج النهائي ، ومن يتطلع إلى نتاج اليوم سيجد بأن التنوع هو الأساس الذي ينشأ عليه ما يعرف بالملصق الطباعي ، من الفكرة أبتدأ حتى مراحل إنهائها ، وفي العراق وهو يعيش مرحلة حرجة وصعبة تهدد حاضره ومستقبله بفعل الانتشار في متاجرة المخدرات وتعاطيها , كان لابد من تفعيل دور الملصق كوسيلة اعلانية تحمل افكارا ومعلومات تحقق التواصل بين افراد المجتمع الواحد او العالم ككل لمحاربته او التصدي له بكل الوسائل والامكانيات باعتباره ظاهرة سلبية مدمرة لها ابعادها الصحية والنفسية والتربوية والاقتصادية , على الفرد والمجتمع وما هو دور الفنان او المصمم في اسلوب التوعية والتحذير من مخاطر المخدرات , اضافة الى ضرورة اهتمام الدولة والمرجعيات الدينية ومؤسسات المجتمع المدني للتصدي لهذه الظاهرة الخطيرة بكل وسائل الاتصال المتاحة ومنها الملصق , ومن خلال التساؤلات المذكورة انفا وجد الباحث مبررا منطقيا لتناول هذه المشكلة بالدراسة والبحث

**أهمية البحث**

تكمن اهمية البحث :

1-تنمية الوعي الفكري والصحي والعقائدي لتحقيق ركائز اتصالية مؤثرة ومفهومة بين التصميم والمتلقي .

2-تعزيز الأفكار التصميمية المكافحة للمخدرات والتي تعبر عن الاضرار الصحية والاجتماعية والوطنية .

**هدف البحث**

يكمن هدف البحث في :

الكشف عن دور تصميم الملصق كوسيلة اتصال للتوجيه والتوعية في المجتمع.

مجلة الأكاديمي-العدد 101-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

**حدود البحث**

يتحدد البحث بالحدود الآتية :

الحد الموضوعي : تصميم الملصق ودوره في إظهار الاضرار النفسية والصحية والاجتماعية .

الحدود الزمانية : تحدد البحث للسنوات من (2018-217 ) لما تمثله هذه الفترة من تحول كبير لتجارة وتعاطي المخدرات بمعدلات لم يشهدها العراق من قبل .

الحدود المكانية: الصور والملصقات الصادرة من مختلف الدول العربية ومؤسساتها الاعلامية المكافحة للمخدرات.

تعريف المصطلحات

**التصميم Design**

عرفه جوردون : التصميم,(عمل خلاق اساسه انجاز شخصي هادف حيث لا يتضمن فعلا تلقائيا 0(**Gordon1971.p18**)

عرفه سكوت:ان عملية التصميم ,تعني العمل الخلاق الذي يحقق غرضة وينتهي الى اضافة شئ جديد ,وعملية الابتكار هي التي تظيف هذه الزيادة ( Scott1968.p5).

اما وونك فقد عرف التصميم (ليست عملية تزيين فقط بل هو عملية خلق ذات فائدة ملموسة ومرئية, وهي التعبير الامثل المرئي لماهية شئ ما ,اذا كانت رسالة او نتاجا او غيره0(**Wuius1972.p7**)

وقد عرف نيكولاس التصميم هو الخلق والابتكار وايجاد التناسق والتناسب والابتكار للأشكال المرئية(**Nicholas1973 .p16**).

**الملصق ( Poster):**

عرفته بربارة باير بانه : وسيلة اتصالية بصرية يتم من خلالها نقل الأفكار والمعلومات بين المرسل والمتلقي وصمم ليفهم من نظرة سريعة ويجمع مؤثرات بصرية مباشرة بواسطة وسائل اتصال مختصرة يتم بمقتضاها جذب انتباه المتلقي وإثارة اهتمامه . (**Barbara1976 p, 2**)

كما عرفه ضياء العزاوي: هو وسيلة مرئية تعبر عن فكرة أو موضوع معين بالصور والرسوم والكلمات فهو يمثل وسيلة اتصالية بالجمهور . – (**Al-Azzawi Dia, 1974, p. 29**)

التعريف الاجرائي :

الملصق : وسيلة اتصال تحمل قيما جمالية وفنية هدفها احداث الاثر في المتلقي لتحقيق غاية ويؤدي هدفا محددا ليخاطب به مجموعة غير متجانسة من المتلقين .

**تعريف المخدرات**

المخدرات : يطلق على كل ما يستر العقل ويغيبه(Al- Mugam Al- Wasit, w.d, p.390).

المخدرات : مادة كيميائية تسبب النعاس والنوم , او غياب الوعي المصحوب بتسكين الالم . وكلمة مخدر ترجمة لكلمة (Narcotic) المشتقة من الاغريقية (Narcosis) التي تعني يخدر او يجعله مخدرا. ( Al-Tayar, 1993, p.7) .

التعرف الاجرائي : مادة طبيعية او كيميائية تؤثر على العقل والاعصاب وتسبب غياب الوعي وعدم السيطرة على السلوك .

الفصل الثاني: الإطار النظري

مفهوم التصميم

يعد التصميم من أرقى ثمار الحضارة، ونتاج العقل البشري الخلاق, التي تجعل من تفكيره وفعله متسقين متوازنين بين تلك الرغبات والحاجات التي لاتنتهي، وقدراته على التعبير عنها وتلبيتها وتحقيقها وبطريقة تتسق بين ذلك الجزء من التفكير العقلي والتفكير الوجداني، فلم تكن حاجته للتصميم طارئة بل احد التحديات التي تجابهها المجتمعات المختلفة باختلاف الزمان والمكان(David A., Lauer1979,p.14 ) وهي اختبار لقدرات الإنسان على البقاء وإيجاد حلول مناسبة وعاجلة للإشكالية القائمة بينه وبين البيئة من حوله . ويأتي فن التصميم كأول الفنون التي عبرت عن حاجة الإنسان إلى ذلك النسق ألقيمي الذي تنعكس فيه الثقافة في وعي الإفراد والجماعات على شكل منظومة متكاملة من القيم الروحية والمعرفية والجمالية والأخلاقية لتشكل بمجموعها كلا مترابطا والتي تتداول الجمال في كل جوانب حياته اليومية وكدليل على انتقاله من نظام خطابي بسيط إلى نظام خطابي أكثر رقيا وجمالا وفائدة ، ولاشك إن المعادلة الصعبة التي يسعى فن التصميم إلى تحقيقها على مدى تاريخه ومازال ، في الجمع بين تطور الفكر والجمال والفائدة، (انه ترجمة لموضوع معين بفكرة مرسومة هادفة لها علاقة تامة بوسيلة التنفيذ والمكان المعد له وتحمل في جوانبها قيما فنية ويتوقف نجاحه على ( Hammouda Hassan Ali1979 P7)

ا-توزيع الخطوط الاساسية

ب-توزيع الوحدات المتنوعة المكونة للشكل العام وتنسيقها واتزانها.

ج-ربط وتنسيق علاقات هذه العناصر ببعضها في وحدة متكامل تحقق الغرض منها.

وهي القانون الداخلي للأشياء التي تعمل في إطار وتسلسل منهجي دقيق. وتسعى إلى وضعها في إطر نظرية جديدة لمعنى فن التصميم وفق اللحظة الآنية التي تعيشها المعرفة .

**الملصق وسيلة للاتصال**

يعد الاتصال من أقدم الممارسات الانسانية ، فقد كانت حاجة الإنسان لوجود لغة مشتركة مع الآخرين للتفاهم وتبادل الأفكار والآراء ، والبحث عن وسيلة اتصال فاعله كانت تقضي البحث عن لغة مناسبة تمتلك القدرة على التأثير والتفاعل والتجاوب من اشكال في ابسط صورها وصولاً الى تقنيات الطباعة والتصميم لتكون في متناول الجميع للحصول على المعلومات والمعارف وإيصال الآراء والأفكار والتجارب إلى الآخرين بما يحقق تفاعلاً اجتماعياً بين المرسل والمتلقي على أن هذا التفاعل أو التأثير المتبادل يتم وفقاً لعناصر مألوفة ومعروفة وإلى بناء علاقات اجتماعية وعاطفية تحقق الإشباع لحاجاته النفسية و النفعية".(Layla, 1983, p.95) باستعمال نظام من الصور والرسوم والرموز والدلالات التي تمثل المعاني المتعارف عليها اجتماعياً و يتبادلها الناس عند فعل الاتصال لتحقيق التفاهم بينهم، وعلى هذا الاساس يمكن جمع وترتيب هذه العناصر ضمن نظام محدد قابل للتفسير يؤدي إلى ولادة معناً محدداً،، ويجعل من تبادل الأفكار أمراً ممكناً". وتزداد هذه العلاقة عمقاً وتأثيراً كلما كانت المعاني واضحة ومفهومة لدى طرفي

العلاقة الاتصالية ,ولهذا فقد تمت الاستعانة في العملية الاتصالية بفنون وأساليب ووسائل عديدة تحقق هدف الاتصال منها( المطبوعات بأنواعها) بما يتماشى وحاجات الإنسان المتزايدة والمرتبطة بتقدمة الحضاري، .فقيمة الاستدلال والخبرة تساعد المصمم على التعرف وفهم الاشياء من حوله وخاصة في مجال التصميم اذ تميل غالباً الى الاهتمام بقيمة الشكل لأجل الوصول الى الهدف . ويمكن تقسيم مراحل تطور الاتصال وفقاً لتتابعها على مدى التاريخ كما يلي: (**Kellner1989.p108**)

1-مرحلة السمعية والشفهية: عندما كان الاتصال يعتمد على الأصوات والإشارات والحركات والرموز ذات المعاني المشتركة كوسائل لإيصال المعنى .

2-مرحلة الكتابة: وهي المرحلة التي توصل فيها الإنسان إلى الكتابة واستعملها في الاتصال بالآخرين، أي منذ حوالي اربعة آلاف سنة قبل الميلاد،

3-مرحلة ظهور الطباعة: وبدأت في منتصف القرن الخامس عشر الميلادي وكان لضهورها إمكانية أكبر للاتصال بالمجتمع والعالم حتى أصبح ضرورة من ضرورات الحياة .

4-مرحلة التقدم في وسائل الاتصال والمواصلات والعلوم والفنون وظهور المخترعات الحديثة.

5- مرحلة الامتداد وزيادة الصلة بين المنجز الطباعي والعلوم الأخرى: كالاتصال بعلم النفس والاجتماع , ومن هنا انطلق فن التصميم ليضع المبادئ والأصول ويتلمس طريقه بين فروع المعرفة الأخرى، ليثبت وجوده كنشاط متميز، فالفن "هو اقدر صنوف النشاط الإنساني تعبيراً عن التواصل بين الأفراد والأجيال والأمم، باعتباره لغة عالمية توحد مشاعر البشر ومدركاتهم، إذ لا تقف عنده حدود زمانية أو مكانية لتعيق هذا الاتصال, وللاتصال وظائف متعددة يمكن تحديدها كما يأتي: (Mahmood 1999, p.36)

1- وظائف معرفية: تتمثل في نقل المعلومات والافكار على شتى مجالات الحياة .

2- وظائف اقناعيه: ويراد بها احداث تحول في وجهات النظر (الفكرية او الاقتصادية أو ا لخدمية المختلفة.

3-وظائف ترويحية: تتمثل في سعي المطبوع للترويح عن نفوس المتلقين، بتلبية حاجاتهم الوظيفة والجمالية.

**اهداف الملصق**

الملصق لغة معاصرة وثيقة الصلة بالحياة اليومية للإنسان استطاع ان يجسد الأفكار وان يكون فاعلاً بقدر معين من التأثير لدى المتلقي . واستقطابه حول موقف أو فكرة بعينها, ويكمن دور المصمم في السعي لتحقيق هذه الافكار عبر التغلب على المشكلات التي تظهر في بيئته او في العالم اجمع , لذلك يجب على الملصق ان يكون واضحا ومفهوما من الجميع باختلاف اعمارهم وثقافتهم ولغتهم , ولتحقيق ذلك لابد ان يحتوي الملصق على اقل ما يمكن من المعلومات الدقيقة والهادفة ,لان المتلقي يقرا مثل هذه الملصقات بسرعة خلال مروره بالشارع أو المكان العام ولا يكون لديه الوقت الكافي لقراءة نص طويل مع تفاصيل كثيرة, ويكون تصميم أنواع الملصقات حسب الأفكار والمفاهيم والاتجاهات والاهداف أي الغرض الذي صمم لأجله وذلك باستخدام الكلمة والرسم والصورة والتي تم توظيفها لإبراز فكرة الملصق مع مراعاة الظروف المناسبة التي تهيئ له النجاح في أحداث اكبر تأثير في المتلقي ( David A., Lauer1979,p23) فالمجتمع بكل شرائحه لا يتقاطع مع الفن عموما ، بل انه اكثر تجاوبا وتقبلا للملصق لأنه محفز حقيقي

للمتلقي بما يؤهله لطرح افكاره على وفق مشاهداته له بدون اية حواجز ، وان عملية التلقي لا يمكن تجاوزها لان الملصق كغيره من الفنون التعبيرية يثير في المجتمع الشعور بالحركة والتواصل في رصد الواقع الاجتماعي والسلوك اليومي الذي يحفز الذهن والفكر والبصر في استشراف المستقبل على وفق الثقافة الجمالية والايدلوجية ، ليستكمل وجوده الحقيقي كشكل مؤثر في رصده لمظاهر حياتنا اليومية بأحداثها المتلاحقة دون الوقوف عند حدود الدهشة المجردة لما يثيره من نشاط متدفق في الذاكرة ، لذلك فان الانسان ولاسيما المصمم تتنامى مدركاته بنمو خبراته التجريبية ليتم توظيفها من خلال الرسوم والصور والعناوين لتحقيق هدف اتصالي ويتم ذلك ضمن الاعتبارات التالية )(Thomas Munro 1968. p. 34)

, أ-**مبدأ التوقيت** : وهو اختيار الوقت المناسب والملائم لطرح موضوع الملصق ليضمن تفاعل الجمهور وان يمثل أو يعبر عن الاحتياجات أو الرغبات أو الانفعالات وان يرتبط بزمنه وبيئته ومحيطه وخلفيته الثقافية.

ب-**التعبير عن الحقيقة** : ان رسالة المصمم لابد ان يكون فيها جانب كبير من الصدق على الرغم من احتواءها على جانب من المبالغة لاسيما ان الدعاية الفعالة تقوم على أساس اقترانها بالحقيقة.

ج-**الاختيار الصحيح للكلمات** : وهو أسلوب للتأثير في العواطف والانفعالات وذلك بالابتعاد عن الحشو العشوائي للنص أو العناوين مع بقية العناصر من خلال الوحدة والانسجام بين المظهر العام للملصق والمادة الكتابية ،,ويتم توظيفه في مجالات مختلفة نظرا لما يتمتع به من سهولة العرض وقلة التكلفة ومن شروطه :

1-أن يكون الرسم بسيطا ومناسبا للفكرة او الهدف ويفهم من الجميع.

2- يمكن للمصمم ان يستخدم كافة الالوان التي تخدم الفكرة ولا يتحدد بعدد من الالوان .

3-ان يكون الخط واضحا مناسبا لفكرة الموضوع.

**الفكرة التصميمية**

تعد الفكرة التصميمية البدء الاشتراطي وهي النتاج الذهني الذي يتأسس بفعله الفعل الأول لماديتها ، أي أنها كي تتحول من الذهني إلى المادي لابد أن تكون بدافع يكون هو الناتج التقني للفكرة إذ يتأثر المصمم بفعل موضوعات تكون هي المثير ة لحواسه للتفكير بها والتي تدخل من ضمن الشروط الضاغطة عليه وبالتالي على الناتج المنجز إذ تعد تلك الموضوعات مغذيات تحفز صيرورة الفكرة فهي تثير الحواس وتوقظ وتحرك الملكات العقلية من أجل أن تقارن أو تربط أو تفصل, فيهيئ المصمم الصور الذهنية ويستبدلها بأُخرى أو يضيف عليها ويحرك بها فتكون شاملة ومستحوذة على التفصيلات إلى جانب القدرة الكافية على الإقناع وإثارة الانتباه وعندما يتم له ذلك فإنه ينتقل إلى مرحلة أخرى وهي مرحلة تحديد النقطة الفاصلة بين ماديات الفكرة والفكرة فتتحول المخططات الذهنية إلى أفعال مادية بالأداء التنفيذي فيضع نوع التقنيات التي تستخدم أثناء التصميم وتبقى الفكرة الأساسية لتلك العملية حاضرة في ذهنه (Suzan, 1998, p.44) لأنه والتنفيذ وحدة تامة وتكون عندها عملية التوحيد هذه قد مرت بتنويعات تقنية عديدة أحدثها المصمم بفعل الخزين الذهني والمادي التقني وإمكانيات التنفيذ وتنوع الاستخدامات

التصميمية (ليحقق من الفكرة الهدف الوظيفي من خلال التخيل لهيئة تصميم الفكرة وبالتالي تحقيق الهدف الشكلي الجمالي وصولاً إلى الغرض المادي من التصميم) (**Opie Robert2000, p73**).

**الصورة ودورها في الملصق**

اعتاد الانسان منذ القدم على ان يعبر عن افكاره ومشاعره بالرسوم والصور ,حتى بعد اختراع الكتابة ,حيث تعتبر الصور والرسوم لغة عالمية تجد طريقها الى العقل بسهولة ,متخطية كل الحدود الفاصلة بين اللغة والمكان ليفهمها الجميع , وتعد الصورة احدى العناصر البنائية المهمة في التصميم الطباعي لما لها من قوة تعبيرية تسهم في إيصال الفكرة وخلق لغة بصرية موضوعية لماهية التصميم ,وتشكل عنصراً بارزاً في حياتنا المعاصرة، ، فهي تواجهنا في كل مكان وفي كل زاوية ، حتى اصبحنا نعيش اليوم في حضارة الصورة، فهي وسيلة تقنية تعبيرية لها اهميتها الاتصالية واسلوبها المميز في اقامة العلاقات الخاصة بين الفرد والعالم, فللرسالة البصرية ذلك الاكتساح الملفت الذي فرضته الصورة بتجلياتها وأشكالها المختلفة في حياتنا اليومية،. فهي تكون ذات خطاب مباشر و قوة تأثير و جذب لشد المتلقي بما تملكه من طاقة تعبيرية كامنة ، اضافة الى ارتباطها بالخواص النفسية (السيكولوجية) والفيسيولوجية، و تختلف صورة عن اخرى في الهدف والوظيفة فقد تكون رمزية ، تعبيرية، واقعية بقدر تعلقها بالموضوع والفكرة وهكذا تكون للصور اهدافها وغاياتها, لتمثل مجموعة من التعابير المترابطة التي تؤلف المحتوى الذي يحمل الفكرة الهادفة، لتكون وسيلة فهم واداة اتصال ونقل وحوار ( فالصورة تعادل الف كلمة) **Barbara,1976, (P12)** انها لغة وفن التفكير والتعبير بواسطة الخط والشكل واللون. ، لأنها تتوجه الى الفكر البصري للإنسان، وهي تبقى لغة متميزة عن أي لغة اخرى كما إن التقنية بمجملها العام التي مورست على الصورة سواء كانت على مستوى الفكرة أو على مستوى التقنية ادت دورا رئيسا في نجاح المطبوع أو فشله، وعليه يمكن للمصمم توظيف الصورة في المنجز الطباعي في حالات منها:(Ali, 1973, p.270)

1- حذف جزء او عدة اجزاء من الصورة الاصلية ليوضع مكا نها جزءاً لشكل اخر من صورة اخرى او رسم او تخطيط يوظف لصالح فكرة التصميم

2- تكرار الصورة عدة مرات مع الاختلاف بالقياس او اللون او الاتجاه في التصميم الواحد.

3 -التأكيد على المعنى باستخدام صورتين لموضوع واحد اي (قبل وبعد استعمال السلعة)، لترسيخه في ذاكرة القارئ او المشاهد.

4 قد يستخدم المصمم تقنية الحذف والاضافة او تقنية الاختزال والمونتاج والفوتو مونتاج لأغراض وظيفية وجمالة

5-تحقيق السيادة في التصميم بالتركيز على جزء من الصورة من خلال العلاقات اللونية كاستخدام التباين اللوني بين صورة واخرى او احد أجزائها(Hassan, 1974, p.101) .

فالصورة الملونة تساعد على خلق وتهيئة الظروف للقبول العام من خلال احداث التأثيرات النفسية المطلوبة واعطائها خاصية مكانية للحقل التصويري في التصميم لارتباطها بالأشكال كما انه يساعد على جذب الانتباه واكساب التصميم قيماً جمالية بفعل نواتج العلاقات اللونية.

6-اقتناص اللقطة المفاجئة المثيرة والغريبة او التي تمر سريعا فقد لا تلاحظ بالعين المجردة او قد تكون صعبة المنال كحركة الحيوانات والطائرات والالعاب الرياضية(**Makler, 1965, 15, p. 21**)

**اللون ودلالاته الرمزية والوظيفة في الملصق**

يشغل اللون مكانة مهمة في أوجه النشاط في الحياة العامة والخاصة جميعها، ويعد احد اهم العناصر الرئيسة التي تمكن الانسان من التعامل مع عناصر الكون، ويميز بها بين المساحات

والكتل، وبين المتشابهات والموجودات في الطبيعة، ومن خلاله يعبر عن مواقفه ومشاعره، وفي الفنون ثنائية الابعاد فأن اللون يمثل طاقة تعبيرية وجمالية كبيرة خاصة في التصميم ، اذ يعد دوره اساسياً في تحقيق وبناء الفكرة التصميمية من خلال علاقاته اللونية والافادة من السمة اللونية وتنظيمها في اماكنها المناسبة لترتبط سيكولوجياً بمعانيها وموضوعها فضلاً عن معالجتها التقنية وفقاً للفضاء المقرر للعمل التصميمي، محققة تأثيراً قوياً على المتلقي مبعثه كل من المضمون والشكل تكويناً ولوناً.(Ali, 1980, p.28)

لذا فأن استخدام المصمم للألوان انما يأتي من حاجته للبحث عن التأثير البصري لأثارة الغريزة المثالية للرؤية والتوفيق بين الهدفين الجمالي والوظيفي للتصميم، باعتماده الالوان كأداة لها قدرتها على جذب النظر واستثارة الاهتمام بتناقضها او انسجامها وقدرتها في التعبير عن الافكار او الايحاء بها، أي ان هناك ترابط دقيق ما بين الاسس الفنية والنفسية التي تتميز بها الالوان، وبموجب هذا الترابط والكيفية التي وظفت خلالها ونواتج علاقتها اللونية ، فأنها تضفي جواً من الانفعالات النفسية، و تحدث تأثيراً واستجابة للرسالة الاعلانية. (Muhammad, 1988, p.9) ، وقد تكون هناك عمليات حذف واضافة للألوان الثانوية لتأكيد الشكل، وان أي خلل في توظيفها يؤدي الى اضعاف الناتج التصميمي، فلكل نظام لوني جماليته ورموزه المختلفة (Nubler, 1987, p.119) عن الاخر، وان الالوان المساهمة في النظام اللوني والعلاقات التي ترتبط فيما بينها مع بقية العناصر لتؤثر بشكل فاعل على المتلقي وعلى تقبله او تأثره بذلك المطبوع لا سيما وان التقنيات الاظهار الحديثة (تقنيات الحاسوب) جاءت بأعداد هائلة من الالوان وببرامج للمعالجة الفنية مهدت للمصمم طريق الابداع. (Qassim, 1982, p.44)

ومما تقدم نحاول تأكيد ان الذوق وتوجهه انما هما مرتبطان دائما" بطبيعة المكان والثقافة،ليس في المظهر العام فقط وانما في التباينات اللونية ومستويات ظهورها او التعبير وتداخلها في شبكة معقدة من العلاقات الفكرية والقيمية والبيئية . كذلك الحال على الصعيد النفسي للون ذاته اذ ان الالوان لا تبدو لنا مجرد الوان تراها العين بل هي ترتبط بأحاسيس واسقاطات ما في داخل النفس وتعبر عنها بصيغ رمزية فالأحمر يرتبط بالدم والازرق بالسماء والاصفر بضوء الشمس...واللون كما تراه العين وما يثيره في الخيال كلاهما سمات لها تأثيرها الجمالي في النفس .وترتبط على وفق تلك التسميات , والمصمم المبدع هو الذي يتمكن من الاستفادة من استخدام امكانيات اللون التعبيرية واسقاط ما في داخل النفس على شكل جديد وبصورة رمزيه ضمن نظام جمالي يوضح المعنى والمفهوم في التصميم ,مستفيدا من الاغراض المتعددة للون التي لا تنفصل ولا تختلف ولكن تتداخل وتتضامن لتعطي اللون مكانته (Kly, 2003, p.111) . ويشتمل اللون على الكثير من الدلالات فاللون مسألة بصرية وليست لفظية، ولا يتحدد فعله الفيزيائي في حدود معينة، اذ يصبح عنصراً دلاليا يحمل مضامين فكرية من خلال ما ينطوي عليه من طاقة كامنة، ومن هنا جاءت

اهميته باعتباره أحد العناصر المهمة في تصميم المطبوعات ومكونا بنائيا اساسياً فيها، ليصبح جزءاً من التمثيل الواقعي للشكل والخاصية السطحية له.

**اللون ومؤثراته التصميمية**

يلعب اللون دورا اساسيا في حياة الانسان , فكل شيء ملون يؤثر ويتأثر بذوق الانسان اضافة الى تأثيره النفسي , من حيث الشعور بالراحة والهدوء او القوة والضعف , لذلك فان دراسة اللون وعلاقاته بالألوان الاخرى ليست من المسائل التي يمكن حلها عن طريق تطبيق مجموعة من القواعد الموضوعية , وانما تتم بخبرة المصمم وقدراته على الخلق والابداع , لما له من فاعلية في اظهار الافكار وزيادة جذب الانتباه، كما يشكل رسالة يصيغها المصمم ويقررها من خلال قناة الاتصال (الاعلان) ثم المتلقي لشرح او توكيد المحتوى الرمزي للأشكال والعلاقات داخل التصميم بما يدعم ويقوي مقصده، فضلا عن أهميته كأداة تصميمية قوية يستطيع المصمم من خلاله معالجة التصميم والتعريف بالشكل ، واعطاء الاحساس بالقياس و الابعاد والحجم والعمق وبما يضيفه من قيمة جمالية بتنوع علاقاته اللونية.(Mahmood, 1978, p.75) وتعد الالوان اعمق رسائل الطبيعة الى الانسان واغناها بالرموز والدلالات، وقد لفتت المفردة اللونية نظر الانسان الى بلاغتها في نقل المعاني والدلالات والافكار منذ اقدم الحضارات والعصور، فللون بنية تحمل مدلولاتها الرمزية في كل جوانبها، وخلفياتها الاجتماعية والحضارية، كما ان الاشياء لا قيمة لها في نفسها فقط انما في مدلولاتها الثقافية التي يسقطها الانسان عليها. ونجد ان التأثيرات الدلالية اللونية تقوم على مشكلة العلاقة بين الواقع الموضوعي وفهمنا الذاتي والشخصي لهذا الواقع ، فان رمزية الظهور اللوني يدفعنا اينما وجد اللون في العمل الى البحث عن المعنى الثانوي وراء هذا الظهور "اذ ان العالم لا يتألف من موجودات مستقلة بنفسها إنما يمكن ادراك سماتها الملموسة بوضوح وبصورة فردية او يمكن تصنيف طبيعتها وفقاً لذلك، (Faris, 1979, p.64).

اننا لا نستطيع ان نوضح التأثيرات الدلالية للون من دون المعرفة بالارتقاء التاريخي للجنس البشري ومن دون الارث النوعي لثقافتنا لأنه يجب تحديد ميزات ثقافتنا التي لها تأثير مهم في فهمنا للواقع وعلى وجهة التخصيص في التأثيرات الدلالية للألوان(Mahmood 1978, p.38) فلكل لون صفة جمالية خاصة به بصرف النظر عن رؤية ذلك اللون في البيئات الاخرى، اذ يكتسب اللون تلك الصفة من الطبيعة او المكان للمواصفات الانسانية التي يحملها. لتكوين الصورة النهائية الفنية و تحدد المسار والرؤية الموجهين للفنان (المصمم) وعليه فان كل لون من الالوان النقية له معنى خاص في التصميم تحكمه فكرة العمل التصميمي ليكون اداة ذاتية تعبيرية المراد توصيلها للمتلقي ،.وهكذا نحس بجمال اللون من خلال مضمونه واهميته ومكانه، والتوزيع اللوني يحتاج الى حسن الاختيار وتوافق النسب وفقاً لدرجة الضوء التي سترى عليها و مع الوظائف المفروضة لها (**Robert, 1989, p126.**) " ويمكن ايجاز اهم العوامل المؤثرة التي يحققها اللون في التصميم المطبوع كما يأتي

- •تأكيد الاشكال الملونة والارتقاء بها دلالياً مما يجعلها اكثر رسوخاً في ذهن المتلقي من خلال اضفائه جو من الانفعالات النفسية تسهم في خلق ردود فعل لدى المتلقين .

- •اثارة الاهتمام بمضمون الرسالة الاعلانية من خلال اضفائه الواقعية على السلع والاشخاص والمناظر.. وغيرها).
- •تحقيق الايقاع الجمالي من خلال التوافق التام للأنظمة اللونية , كما يمكن للون ان يخلق ايهاما بالحركة ، ومن نقطة اهتمام واحدة الى اخرى، فيتولد احساساً حقيقياً بالتقدم والتعاقب .
- •لاستدلال على العمق الفضائي اذ تأتي اهمية اللون هنا كأداة تعريف للفضاء وبعداً من ابعاده التصميمية بدراسة الالوان الباردة والحارة واثرها في تكبير وتصغير حجم ومساحات الفضاء.
- •تحفيز الذاكرة من خلال ارتباط الالوان بالأفكار والخبرات ، لان ذاكرتنا مشحونة بما تحمله من صور عن الوان الطبيعة تفرض نفسها على تلك الصورة فاقدة التلوين فتمنحنا شعورا بالأوان مستمداً من خبراتنا الماضية .

المخدرات

تعد مشكلة المخدرات وانتشارها وتداولها وتعاطيها من اخطر القضايا التي تهدد دول العالم لما لها من تأثير مدمر على الشباب وافراد المجتمع وصانعي التنمية ومتخذي القرار، اذ انها أصبحت تهدد متداوليها أو متعاطيها خصوصا من الشباب مما ادى الى ارتفاع الاصابة بالأمراض العقلية ، الانتحار ، والعنف ، وانتشار العديد من السلوكيات المنحرفة كالجريمة والجنوح والارهاب وتهريب الاسلحة وتزييف العملة. لذلك اولت الجهات الطبية والعلمية والمنظمات الانسانية والنقابية والمهنية والدولية والحكومية الرسمية والاهلية اهتماما كبيرا لهذا الموضوع .واعلنت المنظمة الدولية للأمم المتحدة احساسا منها بخطورة المخدرات واثارها المدمرة على الشعوب ومنها العراق اذ كان قبل عام 2003 يُعدّ من البلدان النظيفة من التعاطي أو الترويج للمواد المخدّرة، لكن إبان الغزو الأمريكي للبلاد، وتراجع الوضع الأمني وانتشار الجماعات المسلّحة وعدم السيطرة على السلاح، بدأت تجارة المخدرات تلقى رواجاً كبيراً, فبعد أن كان العراق "ممراً رئيسياً لتهريب المخدّرات من الدول المجاورة إلى دول الخليج العربي , أصبح هذا البلد يعاني من ويلات وتداعيات الحرب , من بين الدول المتعاطية وسوقاً رائجاً لبيع المخدرات،, فمناطق جنوب العراق عامي 2017 و2018 شهدت ارتفاعاً ملحوظاً في نسبة تعاطي المخدرات بكافة أصنافها وترويجها وبيعها، وخصوصاً بين فئة الشباب لكلا الجنسين عازياً ذلك إلى "الأسباب الاقتصادية والأمنية والاجتماعية التي كانت لها تأثيرا مباشرا في ارتفاع تلك النسب .ويؤثر تداول المخدرات على مدخولات الأسر العراقية، ويؤدّي إلى استنزافها اقتصادياً، خاصةً بعد التنوّع الكبير في أنواع المواد المخدّرة، بعد أن كانت مقتصرة على "الأفيون والحشيش" وبأسعار متفاوتة، ومما سبب ايضا تنامي ظاهرة تجارة المخدرات إلى "الانفلات الأمني الذي تشهده البلاد، وانتشار البطالة، بالإضافة إلى عدم وجود عقوبات رادعة كالتي كانت قبل الغزو الأمريكي للعراق، حيث كانت تصل عقوبة التجارة والتعاطي إلى الإعدام. علما بان السبب الرئيسي خلف انتشار تعاطي المخدرات في العراق هو سيطرة المليشيات المسلّحة والمتنفّذة على مزارع المخدرات، وفتح الأبواب على مصراعيها لدخول المخدّرات وتهريبها مما دعا الهيئة الوطنية العراقية لمكافحة المخدرات إلى إعداد مسودة قانون مكافحة المخدرات لأجل السيطرة على هذه الظاهرة، ومنع الشباب من الوقوع بهذه الآفة التي باتت تهدّد المجتمع العراقي" وقد أشارت الهيئة إلى أن" العصابات التي

تتاجر بالمخدرات تستخدم ممرات رسمية وغير رسمية على الحدود الشرقية التي تربط العراق مع دول الجوار وإن بعض الفلاحين في العراق، وخصوصاً في المناطق النائية، ممن كانوا يزرعون الطماطم وغيرها من الخضراوات، توجّهوا الآن إلى زراعة أنواع من المواد المخدّرة؛ لأن الربح فيها سريع ومغرٍ كما أعربت الهيئة الوطنية عن قلقها البالغ من تزايد أنشطة عصابات تهريب المخدرات داخل البلاد، محذرةً من أن آفة المخدرات والمواد ذات التأثير النفسي أصبحت عاملاً آخر يُضاف إلى طرق الموت العديدة، التي تستهدف شريحة الشباب العراقي كل يوم، وتنذر بتخلي البلد عن موقعه ضمن قائمة الدول الفتية، ودماراً آخر يزيد من أعباء الحكومة.

آثار تعاطي المخدرات على الشباب

اثبتت الدراسات والابحاث العلمية والطبية والنفسية والاجتماعية الى ان الادمان على تناول المخدرات لها آثارها على الشباب ولعل من ابرز تلك الاثار ما يلي (Abdulateef, 1993,p.34) .

اولا " : الاثار العقلية :

1.انخفاض مستوى الوعي : وهي حالة تدهور وانحدار مستوى الوعي مما يجعل المريض بحالة من التشويش .

2.اضطرابات في التفكير والكلام:ان كلام المدمن مرآة تعكس افكاره وتصوراته, فاذا كان المدمن واعيا ومدركا كانت افكاره منظمة وكلامه مفيدا . اما اذا كان مشوشا فان افكاره مرتبكة ومفككة وكلامه غير مفهوم .

3. اضطرابات في الادراك الحسي :ان المدمن غالبا ما يعاني من اضطراب في الادراك الحسي للظواهر ة حيث يرى اشكالا وصورا واشياء غير موجودة حوله قد تثير الرعب والهلع في نفسه..

4.التيهان او عسر التطلع وهي حالة اضطراب الشعور بالزمن والمسافة واشكال الاشياء والمكان لدرجة الارتباك والخلط مما يجعل المدمن غير قادر على تحديد الزمان او الوقت او المكان الذي هو فيه . (Issam, 1983, p.15).

ثانيا" : الاثار العصبية : (Al- Kateeb, 1990, p.13) .

1.حدوث الارتعاشات والتشنجات وفقدان المهارات الحركية .

2.التهاب العصب البصري مما يؤدي بدوره الى العمى .

3.. اصابة الفرد بالأمراض الذهنية والبارانويا والوهن الادراكي وضعف الالية النفسية وتأخر ردود الافعال

ثالثا" : الاثار النفسية :

1.اضطراب المزاج : غالبا ما تؤدي حالة التشويش الى اختلال في المزاج فتضطرب عواطف المدمن وتشتد انفعالاته فيبكي بلا سبب او يصاب بنوبات من الخوف او الرعب وتتحول فجأة الى حالة من التهيج والصراخ وقد يضحك المدمن او يحزن نتيجة الهلوسات والتشويش .. (Al- Hassan, 2011, p.21)

2.الاكتئاب والعزلة والاهمال للأسرة والعمل والغذاء والنظافة والمظهر وكذلك الاعتماد على الاخرين.

3.تعدد انماط الشخصية لدى الشباب المدمن : حيث لا يوجد نمط معين سواء كان المتعاطي حدثا" او بالغا"

رابعا :الاثار الاجتماعية: (Al-Kateeb, 1990, p.13) .

1.ان تعاطي المخدرات يمكن ان يؤدي الى انتشار البطالة بين الشباب والى زيادة المشكلات الاجتماعية .

2.ضعف القدرة على التحكم في مختلف المواقف وعلى تحمل المسؤولية داخل البيت والمجتمع واستخدام العنف. والتشويه والانتحار, واستخدام الاسلحة وذلك من اجل الحصول على العقاقير والمواد المخدرة .

4-الاضرار بالنمو العاطفي والاجتماعي وعدم الاستقرار النفسي واللامبالاة والتسرع وازدياد درجة التردد.

مؤشرات الاطار النظري

تأسيساً على ما تقدم توصل الباحث إلى مجموعة مؤشرات أسفر عنها الإطار النظري والتي يمكن أن تشكل محاور ومداخل لعمليات التحليل وكما يلي :

1-اهمية تصميم الملصق كوسيلة اتصال بالمجتمع للتحذير والارشاد وايصال المفاهيم والمعاني الصحية والدينية الوطنية .

2- يعد اظهار المخاطر الصحية والنفسية والاجتماعية في الملصق بمثابة ترتيب للعناصر كالصورة او الرسم والالوان تعتمد على قدرة المصمم على الخلق والابداع .

3- تعد الصورة الطباعية احدى العناصر المهمة في التصميم الطباعي ككل لما لها من قوة تعبيرية تسهم في إيصال الفكرة وخلق لغة بصرية موضوعية لماهية التصميم .

4-الصورة المعالجة تقنياً تنوب عن الكلمات وهي وحدة فاعلة في تحقيق القيم الجمالية التصميمية وأثرها في تحديد مداخل الفكر

**الفصل الثالث: اجراءات البحث:**

**منهجية البحث**

اعتمد الباحث المنهج الوصفي طريقة (تحليل المحتوى) الذي يعتمد على وصف العينات وتجميع الحقائق والمعلومات عنها ثم مقارنتها وتحليلها وتفسيرها للوصول على تعميمات مقبولة تخدم الهدف من البحث وتظهر النتائج الممكنة. ، فضلاً عن ملائمة الطريقة لطبيعة البحث من خلال عدم خضوع عدد كبير من عينات مجتمع البحث الحالي إلى البحث والتحليل العلمي سابقاً .

**مجتمع البحث**

تضمن مجتمع البحث الحالي التصاميم الصادرة عن اعلام الدولة العراقية خلال الفترة (2017-2018) والتي جمعها الباحث في ( 20) مطبوع يتماشى مع موضوع البحث، وتم اختيار عينة البحث (غير احتمالية قصدية) بواقع (5) مطبوعاً وبنسبة 76% بعد استبعاد (15) عينة لتكرار بعضها من حيث الفكرة، وقد وجدها الباحث مستوفية لأغراض البحث العلمي حيث تم اختيارها على وفق عدة معايير:-

1- من حيث النوع (حيث تميزت بتنوع اساليبها واختلاف تقنياتها

2- من حيث الجودة وقوة مؤشراتها.

3- من حيث سببية البحث (بقدر تعلقها بموضوع الدراسة الشكل والمعنى .

**عينة البحث**

تم اختيار عينة البحث بطريقة غير احتمالية قصدية وبواقع (5) عينة وذلك للأسباب التالية:-

1- توافر الأسباب الموضوعية في كل مطبوع والتي تخص عنوان البحث وهدفه.

2- توفر الخصائص الموضوعية والذاتية للمطبوع وطروحاتها الفكرية.

**تحليل العينات**

عينه رقم (1)

الوصف والتحليل

احتوى الملصق على عدد من الاشكال التي لا يمكن تحديد هويتها وقد تميز فيها شكل الجمجمة البشرية التي شغلت الجانب الايمن من الملصق اما في مركزها فقد شغلت كلمة لا للمخدرات وفي جانبها الأيسر صورة لوجه مبهم الملامح .اما في الاعلى فقد تكرر شكل الجمجمة وحركة اليد وكأنها ملطخة باللون الاحمر, فلم يجتهد المصمم كثيرا للتعبير عن الفكرة فيمكن قراءة الملصق بيسر من دون عناء ولشريحة كبيرة جدا من المجتمع . فقد استخدم المصمم الصورة المعبرة عن المعاناة التي تصيب الفرد والمجتمع بفعل الادمان على المخدرات , لكون الصورة ذات مضمون ذاتي مرتبط ببيئة اجتماعية تعاني مرارة تعاطي المخدرات , فقد تم اختيارها لتعزيز العلاقة بين الشكل والمعنى والمتلقي من خلال القدرة التعبيرية التي مثلتها كشاهد ومؤشر لوضع مأساوي خطير، وهذا ما أكده المصمم من خلال العنوان ( لا للمخدرات ) الذي وضع في مركز العمل وبلون احمر للإيضاح المعنى بشكل مباشر لدلالاته الرمزية التي تعد نقطة الانطلاق فهي تحمل دلالات واضحة للمتلقي ومؤثراتها التي تعبر عن انعكاسات ثقافية تؤكد تكاملها وامتزاجها بوحدة الصورة والاشكال المتعددة والتي عبر عنها المصمم بالهياكل العظمية دلالة الى النهاية الحتمية لمتعاطي المخدرات وكذلك تعدد انواعها التي تستخدم لهدم بناء العائلة والمجتمع اضافة الى نتائجها الاجتماعية الخطيرة والتي تسبب الجريمة وضياع الابناء , فقد وزعت الصور على المساحة الكلية لفضاء الملصق ،وقد استخدم المصمم اللون الاحمر رمزا للخطر والدم , اما الالوان الرمادية فهي رمز لحالة الهلاك البطيء لمتعاطي المخدرات (حالة بين الحياة والموت ) هذا التوزيع للألوان جاء ضمن حركة التعبير الرمزي الدلالي للربط بين الصورة والكتابة وبين الخلفية , ويرى الباحث بان المصمم قد نجح في ايصال الفكرة من خلال بساطة البناء التصميمي معززاً العلاقة بين الشكل والمعنى . وقد استخدم المصمم تقنية الاختزال والتركيب في تنفيذ عمله الفني.

**عينه رقم (2)**

الوصف والتحليل

تأسست فكرة الملصق على اظهار الانواع والاشكال المتعددة التي يستخدمها المدمن على تعاطي المخدرات وقد احتلت المساحة الكلية لفضاء التصميم , اما حقنة زرق الابر لقد اتخذت مركز الصدارة لما لها من تأثير كبير وخطر على صحة وحياة المتعاطي للمخدرات, ويجد الباحث ان الفكرة لم تكن موفقه وواضحة للمتلقي فهو لم يحذر او ينبه الى خطورة هذه المواد واستخدامها ولو بعبارات بسيطة لتكون اكثر اقناعا ودلالة , مع ذلك فان التصميم قد اوجد علاقات محددة ما بين التراكب والتجاور أحدثت نقطة أبصار مركزية أوجد نوعاً من الترابط بفعل العلاقات والمعالجات المتخذة لربطهما معاً لأحداث الشد الفضائي , مع ذلك فان عملية فهمها او ادراك معناها الى المشاهد فيه من الصعوبة, فقد تؤل او لا تفهم اساسا, وقد نفذ الملصق بأسلوب التداخل والتراكب بطريقة التجميع للمواد والتصوير المباشر.

**عينه رقم (3)**

الوصف والتحليل

مثلت فكرة الملصق حالة متعاطي المخدرات والتي مثلتها صورة الوجه والذي برز منه الانف والفم فقط . والشكل الاخر عبارة عن الدخان الناتج بفعل التدخين وقد احتلت مركز التصميم في فضاء ساده اللون الاسود . وقد اضاف المصمم كلمة الحياة في الزاوية العليا وقد كتبت بأسلوب يصعب قراءته للشخص العادي . ويجد الباحث ان الفكرة كانت رائعة ومعبرة, فقد ركز المصمم على عضوي الاستنشاق والزفير الانف والفم لأهميتهما في استقبال النافع والضار من الاشياء, لذلك كانت صورة الجمجمة التي طالما عبر عنها بالخطر او الموت . مثلها الفضاء الاسود والمظلم . فهي نتيجة حتمية لمتعاطي المخدرات او أي نوع من انواع التدخين . وقد كتبت كلمة الحياة باللون الاخضر وهو رمز للخير والحياة والطبيعة , لقد استخدم المصمم تقنية التراكب في تنفيذ فكرته بشكل بسيط خال من التعقيد الا انه لم يفلح باستخدام الكتابة ليكون التصميم اكثر وضوحا وتأثيرا وقوة للأقناع .

**عينه رقم (4)**

الوصف والتحليل

الملصق عبارة عن فضاء غلب عليه السواد وقد ظهرت في مركزه شكل الجمجمة البشرية وكلمة المخدرات أتصفت مجمل التوزيعات للوحدات بحالة عشوائية وغير واضحة لأنواع المخدرات كالحبوب والباودر وكذلك حقنة التخدير وهي خطرة جدا واكثر تأثيرا على المتعاطي ,لذك وضعها المصمم كشكل حرف مكمل لكلمة المخدرات والتي برزت بشكل واضح وكبير وباللون الاحمر الذي يرمز عادة للدم والقتل والخطر كما ان اللون الاسود والرمادي هما دلالة الحزن والموت والمصير الاسود لمتعاطي هذه السموم ,ويجد الباحث بان المصمم قد استخدم اسلوبا بسيطا في ايصال الفكرة الى المتلقي. مع ذلك فان اجواء العمل قد سادته الضبابية وعدم الوضوح وهذا ما يؤثر سلبا على فاعلية الملصق , وقد استخدم المصمم تقية التداخل والتركيب لإخراج عمله بهذا الشكل .

**عينة رقم (5)**

لوصف والتحليل

الملصق عبارة عن تفاحتين احدهما خضراء يانعة , والتفاحة الاخرى جرداء فاسدة او متعفنة , كما اضاف المصمم حقنة زرق الابر, وقد شغلت خلفية العمل بصورة ضبابية لشكل الجمجمة البشرية وفي اعلى الملصق وضع المصمم كلمة المخدرات بشكل بارز وباللون الاحمر وتحتها كلمة دمار باللون الاسود وكلمة الحياة باللون الاخضر , ارتكزت الفكرة على استخدام صور متعددة الأشكال لإعطاء صورة رمزية معبرة ما بين الحياة بصحة وامان وما بين الموت والدمار باستخدام المخدرات وادوتها المساعدة كحقنة زرق الابر ومخاطرها على صحة وحياة الانسان , لذلك وظف المصمم صورة الجمجمة وباللون الرمادي وهو لون ناتج عن حرق الاشياء , بمعنى ان متعاطي المخدرات كأنما يحرق نفسه , وهذا ما يثير فينا الوجدان الإنساني في ايصال الرسالة الإعلامية الصادقة عن الواقع للتعبير الدلالي المدرك وللربط بين العلاقة البنائية للشكل وبين المعنى.

وهنا حاول المصمم أضفاء دلالة تعبيرية تحمل مضامين واضحة للإيحاء بان الحياة او الموت هو قرار توحيه الدلالات التعبيرية للصور الموظفة كما أن التسلسل التتابعي للقراءة الفنية قد جاء من الاعلى حيث كتب العنوان بشكل واضح وباللون الاحمر دلالة الخطر او الموت وكلمة دمار باللون الاسود دلالة الحزن وكلمة الحياة باللون الاخضر وهو رمز للطبيعة والحياة والعطاء في الفضاء الاعلى , ومن ثم الإيحاء بالانتقال نحو العمق لتشكل الجمجمة النهاية الحتمية لمتعاطي المخدرات ومن هنا يجد الباحث أن المطبوع قد جاء لتجسيد مباشر للفكرة من خلال المعالجات الفنية التي جاءت لتوحيد القيم الضوئية للصور وقدرتها التعبيرية كونها مؤشرات دلالية مباشرة.

**الفصل الرابع: النتائج والاستنتاجات**

**النتائج ومناقشتها**

خلص الباحث الى النتائج الاتية :

1 . اغلب الملصقات نفذت على اجهزة الحاسوب ، باعتماد الصور الاعلامية الجاهزة , ولم يراعى فيها الجانب التقني والتصميمي لتكون اكثر جمالية وتعبيرا

2 . اعتمدت اغلب الملصقات على تكرار شكل الجمجمة وعلى نص كتابي واحد وهو كلمة المخدرات , وكان على المصمم ان يستخدم كلمات اخرى يخاطب بها الحس الوطني او الديني لدى المتلقي فهي اكثر اقناعا وتأثيرا .

3 . اعتمدت الملصقات على بناء تقليدي بإلغائها لمعظم عناصر التكوين , فالملصق يتجاوز بقدراته التنفيذية ليحفز تقنية الفنان من خلال قراءة المفردات وتأويلها.

4 . جسد الملصق الاشكال المرئية والكشف عن رمزيتها ليؤولها الى استعارات شكلية ذات دلالة واضحة ومفهومة من الجميع .

5- ان الاستعارات التي استخدمها المصمم في عملية التلقي كالخط والكتابة اضافت تأكيدات اخرى للون ودلالاته الرمزية كالأحمر والاسود والاخضر، بوصفها قيما فنية عرضها المصمم على المتلقي بغية التوافق معها .

6 . ناقشت الملصقات ظاهرة اجتماعية خطيرة يجب التصدي لها بكل الوسائل المتاحة ، لتجنبها كفرد ومجتمع ، و الى مخاطبته بأدواته الفكرية والجمالية .

7-ان الكشف عن امكانات المصمم الابداعية وخياره الجمالي امام تجربته التصميمية التي تحفظ بها ضغوطاً نفعية وأدائية ووظيفية متعددة تعد احدى المعادلات الصعبة في فن التصميم.

**الاستنتاجات**

وتأسيسا على النتائج استنتج الباحث ما يأتي :

1 .للملصق مفاهيم فكرية متداولة اجتماعيا تحمل تأويلا فرديا او جماعيا بوصفها ترجمة لواقع المجتمع، لذا يمكن اعتبارها ملصقات جماهيرية التلقي .

3 . ان العمل الفني يكتمل بعملية التلقي لذا يفترض ان يترك اثرا واستجابة جماهيرية، واضافة ذاتية لمحاولة اكتماله ذهنياً كونه اكثر انتشارا وتفاعلا مع المجتمع ،

**التوصيات**

وفي نهاية الدراسة لابد للباحث ان يتقدم بمجموعة من التوصيات التي يمكن ان تقع على عاتق الجامعات والمؤسسات الحكومية والاهلية من تنفيذها للحد من ظاهرة تعاطي المخدرات بين اوساط الطلبة والشباب وهي

1 . يوصي الباحث بوضع ضوابط في طريقة عرض الملصق، على ان تكون مدروسة ومفهومة وواضحة، كما يستوجب تثبيتها في اماكن مناسبة بالنسبة للضوء والفضاء وغيرها.

2.التأكيد على تضمين مشكلة المخدرات والادمان في برامج الدراسة لأقسام كليات الطب والاجتماع وعلم النفس في كليات التربية والآداب وكليات المعلمين والخدمة الاجتماعية والطب.

**References:**

1-Gordon,I,Gleg:,*Engineering Series.the design of design* , Combridye Univeress.1971

2-Scott, Robert Gillam: *Foundations of Design*, T- Abdel-Baqi Muhammad Ibrahim-Muhammad

3-Mahmoud Youssef, *Nahdet Misr Publishing House*, Cairo, 1968

4-Wuius, Wong: *principles of two Dimensional Design printed* ,van nostrand com. new York,1972

5- Nicholas,Jenkins,*photo Grapgice*,blue starhours.london,1973 .

6-Barbara, Baer, Capitman : *American Trademark Design* Dover Publication, Inc, Newyork.1976.

7-Dia Al-Azzawi, *The Art of Posters in Iraq*, Ministry of Information, Al-Adib Press, Baghdad 1974.

8-Al- Mugam Al- Wasit, w.d, Ibrahim, Mustafa, and others: , part 2, Cairo, Egypt Press, 1961.

9-Al-Tayyar, Abdullah: "*Drugs in Islamic Jurisprudence*", The Repentance Library, Riyadh, 1993.

10-David A., Lauer: "*Design Basis*", Second Edition, Holt, Rienhart and Winston, New York, 1979.

11-Hammouda Hassan Ali, *The Art of Decoration* without Beirut Publishing House 1980.

12-Laila Abdel Meguid: *Public and Egyptian Communication Politics*, Egypt, National Center for Social Research, 1983.

13-Kellner, D. Jean: "*Raudrillard from Marxton" to postmodernism and beyond.* Cebridge:polity press1989.

14-Mahmoud Khalil and Muhammad Mansour: *The Production of the Media Language in Media Texts*, Egypt, Cairo University, 1999.

15-Thomas Munro (*Evolution in the Arts*) T - Abdel-Baqi Muhammad, Dar Misr for Printing and Publishing, Cairo, 1968 .

16-Suzan Youssef Ahmed: *Communication, Methods and Theories*, Dar Al-Nahda Al-Arabiya, Cairo, 1998.

17-Opie Robert: "*The Art of the Label*"- Quaritun publishing –Eagle Editions – London.2000 - Robert

18-Ali Abdul-Jabbar Mahmoud - *Typography* - Ministry of Higher Education and Scientific Research - Baghdad – 1980

19-Makler, B. & , F.C. Shontz : 3-*Creativtity: Theoritical and Methodological Consideration*, the Psychology Report, 1965,

20-Mahmoud Hassan Ismail: *Principles of Communication Science and Theories of Influence*, 1st Edition, Egypt, International Publishing and Distribution House, 2003 .

21-Nathan Knobler: *The Dialogue of Vision - An Introduction to Artistic Appreciation and the Aesthetic Experience*, T. Fakhri Khalil, Revision by Jabra Ibrahim Jabra, Dar Al-Mamoun Translation and Publishing, 1st Edition, Baghdad, 1987

22-Qassem Hussein Saleh: *The Psychology of Perception of Color and Shape*, Iraq, Baghdad, Ministry of Culture and Information, Series of Studies (305), Dar Al-Rasheed Publishing 1982

23-Kelly, Paul: *Formation Theory*: Translation and Introduction, Adel Al-Siwi, 1st Edition, Cairo, Mernet House, 2003

24-Faris Mitri Zahir: *Light and Color*, Lebanon - Beirut, Dar Al-Qalam, 1979

25-Robert F.,Ksmith, Band place.J.: "*color Interior Design and Architecture*", Van -4 Reinhold,New York, 1989

26-Abd al-Latif Yassin: "*The Impact of Drugs, Alcohol and Smoking"*, Al-Risalah Foundation and Dar al-Majajim, Damascus, 1993

27-Al-Khatib Muhammad: *Ruling on taking drugs and breaks*, Ministry of Justice and Islamic .Affairs, Bahrain, Issue 152, May 1998

28-Essam Ahmed Mohamed: *Drug Crimes, Jurisprudence and Judiciary*, Cairo, 1983.

29-A l-Hassan, Muhammad Ibrahim: *Drugs and similar addictive substances* - Riyadh. 2011

30-Muhammad Aref: *The Art of Hand Painting*, House of Culture Publications, Baghdad, 3rd Edition, 1988,

31-F.,Ksmith, Band place.J.: "*color Interior Design and Architecture"*, Van -4 Reinhold,New York,1989

**DOI:** https://doi.org/10.35560/jcofarts101/353-372

# Poster design and its role in drug control

**Basim mohammad salih alkhalidy**[1]

**Al-Academy Journal …….…… Issue 101 - year 2021**
**Date of receipt: 14/4/2021…....Date of acceptance: 21/8/2021…....Date of publication: 15/9/2021**

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

**Abstract**

Our dear country faces many and varied challenges aimed at its history, civilization, its people, the scourge of drugs and psychotropic substances and their misuse. Therefore, we have a historical, ethical and professional responsibility to coordinate efforts and cooperation between all concerned to protect the Iraqi society from the threat of this scourge. Creative sources have varied in the variety of expressive means in politics, literature and the arts, in their style and technical treatment of various topics with innovative manifestations and intuitive interactive with visions as well as influences Psychological expressive descriptions of visual scene, it is one of the media and propaganda that contribute to the raising and development of political and intellectual awareness of the recipient because of its power to address the minds and souls of various levels expressive and aesthetic, social, artistic and intellectual that revealed the achievement of psychological significance through form, color and importance To achieve the direct excitement and sensitivity of the recipient's sensory perceptions, and to stimulate his awareness in delivering the content of the advertising message as one of the most important media and propaganda, as it contributes to the raising and development of political and intellectual awareness A citizen's awareness, as an epistemological and emotion connotation of identity Existence based on the composition in the realistic formulation of the situation, , the harmonization of form and content and stylistic and technical processing in loading the descriptive moment expressive forms with inflammatory, guiding and educational objectives for the recipients ... The most important findings and recommendations of the research Initiation of the idea was a clear method chosen to deliver the media message without linguistic or visual obstacles

[1] College of Fine Arts/ University of wasit bsalih@uowasit.edu.iq .

مجلة الأكاديمي-العدد 101-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

1-the convergence of content as guidance and guidance in the poster a clear expression of the weakness of design visions.

.2-Lack of use of typographical vocabulary (such as image, drawing, color, writing) and limited ideas in designing innovative ideas

3-The recommendations were followed by Try to provide design ideas with meanings and indications of health, religious or national expresses the reality of Iraqi society and methods away from the complexity and exaggerated formalism

1-Innovate ways to deepen the relationship between form and meaning in the design of the poster in terms of benefiting from the human community activity that is enjoyed by people around the world

**Key words: Design, poster, drug control**

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts101/373-390

# اثر التعلم الالكتروني على المستوى الإدراكي في ظل أزمة كورونا

أسماء غازي عبد[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 101-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2021/4/3 , تاريخ قبول النشر 2021/7/13 , تاريخ النشر 2021/9/15

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

**الملخص:**

يعد التعلم الالكتروني ضرورة فرضتها جائحة كورونا والتي تعطلت على إثرها مختلف المؤسسات التعليمية في العالم، غير أن البعض من هذه المؤسسات لم تتأثر وظل التعليم مستمرا بها، نظرا لما تمتلكه من نظام تعليمي مرن استطاع توظيف التكنولوجيا في استمرارية العملية التعليمية فيما يسمى بالتعليم الالكتروني، لما يمتاز به من خصائص تجعله البديل الأكثر ملائمة لتلافي تبعات جائحة كورونا وأضرارها على العملية التربوية والتعليمية، إذ يعد التعليم الالكتروني من الأساليب الحديثة التي تساهم في تعزيز فاعلية المتعلم، وتمكنه من تحمل المسؤولية بشكل أكبر مقارنة مع التعليم التقليدي، لذلك يصبح المتعلم أكثر قدرة على الاكتشاف والتحليل والتركيب واكتساب مهارات تعلم عالية المستوى بناءا على ماتقدم تقوم الباحثة بالتطرق على مفهوم التعليم الالكتروني وأنواعه ومميزاته وعيوبه، وكيف يمكن الاستفادة منه كنظام تعليمي في ظل جائحة كورونا؟

إذ يهدف البحث الحالي إلى التعرف على :

1-اثر التعلم الالكتروني على المستوى الإدراكي في ظل أزمة كورونا.

2- للتحقق من هدف البحث تم وضع الفرضيتين الاتيتين:

3-عدم وجود فروق ذات دلالة إحصائية بين معدل درجات طلاب المجموعة التجريبية ومعدل درجات طلاب المجموعة الضابطة في اختبار اكتساب المفاهيم التكنولوجية.

4-عدم وجود فروق ذات دلالة إحصائية بين معدل درجات طلاب المجموعة التجريبية ذوات التحصيل المنخفض والمرتفع ومعدل درجات اقرأنهم من المجموعة الضابطة في اختبار اكتساب المفاهيم التكنولوجية.

**الكلمات المفتاحية: تعلم الكتروني، كورونا، إدراك، تربية، تعليم.**

[1] وزارة الشباب والرياضة، imissyou.m.@gmail.com .

الفصل الأول

المقدمة :

كان لازمة كورونا الأثر الكبير على قطاع التعليم مما أدى إلى إغلاق أبواب المدارسَ والجامعات والمؤسسات التعليمية للحد من انتشار المرض , وهو ما أثار قلقا كبيرا لدى المنتسبين لهذا القطاع وخاصة الطلبة المتأهبين لأداء الامتحانات التي يعدونها مصيرية مثل التوجيهي وكامبردج وغيرها,مما ألقى بظلاله إلى اتخاذ خطوات من قبل المؤسسات التعليمية بالاتجاه نحو التعلم الإلكتروني، كبديل عن التعلم التقليدي, وضرورة دمجه في العملية التعليمية, خاصة بعد تأثره بشكل مباشر بأتمتة الصناعة وتطور تكنولوجيا "الذكاء الصناعي" و"إنترنت الأشياء" والتطور الكبير في تكنولوجية المعلومات في مجمل مفاصل الحياة وأصبحت جزءا أصيلا منها، وإن استخدام الإنترنت في العملية التعليمية يعود إلى ما قبل عام 2000. ولم يتم استخدامه في ظل هذه الأزمة كبديل للعملية التعليمية التقليدية ، ومعظم الجامعات تستخدم اليوم ما يسمى "أنظمة إدارة التعلم" . وفي ظل "أزمة كورونا" التي يعيشها العالم، توجهت غالبية المؤسسات التعليمية نحو التعليم الإلكتروني كبديل أنسب لضمان استمرار العملية التعليمية. وزاد بشكل ملحوظ استخدام تطبيقات محادثات الفيديو عبر الإنترنت مثل "زوم" و"غوغل" و"ميتينغ" و"ويب إكس ميت" وغيرها.

مشكلة الدراسة:

إن ما مرَّ ويمرُّ به العالم الآن من تحديات وأمور صعبة على مستوى الحياة والعملية التعليمية بشكل كبير ، وأثاره على الأنظمة التعليمية في مختلف الدول والبلدان مما اثر سلبا بالعملية التعليمية و تأثرها بالأزمة العالمية الحالية نتيجة انتشار ما يعرف بجائحة «فيروس كورونا» ؛ وذلك بسبب التحديات الكثيرة التي أوجدتها هذه الجائحة أمام الأنظمة التعليمية المختلفة، والتي كان من أهمها صعوبة التدريس المباشر للطلبة أو ما يعرف بالتعليم النظامي التفاعلي بالمدارس والجامعات، وذلك لخطورة التقارب المكاني والجسدي بين الطلبة والقائمين على العملية التعليمية بشكل عام، وهذا بدوره أثبت بصورة كبيرة أهمية أن تستند الأنظمة التعليمية على إستراتيجيات تقنية مبتكرة وطرائق تعليم وتعلم فاعلة وغير تقليدية ،لذلك اتجهت بعض دول العالم نحو التعلم الرقمي واعتماد نظام «التعليم عن بعد» نظاما أساسيا بديلا عن نظام التعليم المباشر او مايسمى بالتعليم الصفي الحي ، مما جعل هذه الدول تسلك هذا المسلك بعدما أصبح نظام التعليم عن بعد ضرورة حتمية وواقعا فرضته الأزمة الصحية العالمية شرقا وغربا وشمالا وجنوبا.

بناءا على الدراسات السابقة وخبرة الباحثة في استنباط وتحليل الدراسات المشابهة تلخصت مشكلة الدراسة في أهمية مدى اثر التعلم الالكتروني على المستوى الإدراكي في ظل أزمة كورونا ، لذلك وضعت الباحثة التساؤل الأتي:

ما الأثر الذي يتركه التعليم الالكتروني على المستوى الإدراكي في ظل أزمة كورونا على اكتساب المفاهيم التكنولوجية.

أهداف الدراسة:

تهدف الدراسة الحالية إلى التعرف على اثر التعلم الالكتروني على المستوى الإدراكي في ظل أزمة كورونا لاكتساب المفاهيم التكنولوجية.

أهمية الدراسة

تعد التكنولوجيا اليوم بشكلٍ عام ذات أهمية كبيرة، لما لها من اثر كبير على تقديم الكثير من التسهيلات والفوائد في مختلف مجالات الحياة على كافة الأصعدة ، ومنها التّعليم. وتتنافس المؤسسات التّعليمية فيما بينها على تقديم كافة المعلومات للمتعلم نتيجة التطور الحاصل باستخدام تكنولوجيا المعلومات والاتصال في عصرنا لذلك :

- يمكن أن تسهم الدراسة في استخدام التقنيات الحديثة في اكتساب المعلومات في مجال التعلم والوصول إلى أعلى مستوى ،دون مساندة البيئة التعليمية المناسبة والتي تهيئ فرصاً لرفع القدرات المبدعة لطلبة كلية التربية الأساسية في مادة طرق التدريس.
- يمكن أن يسهم في معالجة مشكلة تزايد إعداد الطلبة في الصف الدراسي.
- قد يسهم البحث في تقليل الهدر بالوقت الحاصل نتيجة استعمال الطرائق التقليدية.

فرضيات الدراسة :

1-لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية بين معدل درجات طلاب المجموعة التجريبية ومعدل درجات طلاب المجموعة الضابطة في اختبار اكتساب المفاهيم التكنولوجية.

2-لاتوجد فروق ذات دلالة إحصائية بين معدل درجات طلاب المجموعة التجريبية ذوات التحصيل المنخفض والمرتفع ومعدل درجات أقرانهم من المجموعة الضابطة في اختبار اكتساب المفاهيم التكنولوجية ؟

حدود الدراسة:

يتحدد البحث بالحدود الآتية :

الحد المكاني : كلية التربية الأساسية / الجامعة المستنصرية

الحد الزماني: الفصل الدراسي الأول للعام (2020-2021)م

الحد البشري: طلبة المرحلة الثانية – قسم التربية الفنية- الدراسة الصباحية.

الحد الموضوعي: اكتساب المفاهيم التكنولوجية في ضوء التعليم الالكتروني.

مصطلحات الدراسة:

مفهوم التعلم الالكتروني:

(AL-Saifi، (2015)): تعرفه الجمعية الأمريكية للتدريس والتطوير بأنه الدمج المخطط له لأي مما يلي (التفاعل الحي وجها لوجه، والتعاون المتزامن، والتعلم الذاتي، والأدوات المساعدة في تحسين الأداء.

وتعرفه الباحثة:

بأنه طريقة تعليمية تعتمد على تقديم المعلم المحتوى الدراسي للطالب عبر وسائل الاتصال الحديثة كالحاسوب والأجهزة اللوحية المحمولة في بيئة تعليمية رقمية تدعم المشاركة بالصور، والصوت، وبالصورة والصوت معا.

ما هو مرض كوفيد-19؟

مرض كوفيد-19 هو مرض معد يسببه آخر فيروس تم اكتشافه من سلالة فيروسات كورونا، ولم نعلم بوجود وخطورة هذا الفيروس الجديد قبل تفشيه ،ولم يتم التغلب عليه لعدم وجود معرفة مسبقة بهذا الفيروس وسرعة انتشاره، حيث تم اكتشافه في كانون الأول/ ديسمبر 2019. في مدينة ووهان الصينية، وقد تحوّل كوفيد-19 الآن إلى جائحة تؤثر على العديد من بلدان العالم.

تعاريف التفكير الإبداعي : مفهوم التفكير:

التفكير اصطلاحا: لقد وجدت الباحثة من خلال استقراء الأدبيات التربوية العديد من التعريفات للتفكير يذكر منها:

- نظام معرفي يقوم على استخدام الرموز والتي يعكس العمليات العقلية الداخلية أما بالتعبير المباشر عنها او التعبير الرمزي (Kandil، i2000).
- هو مايجول في الأذهان ا من عمليات تسبق القول والفعل، بحيث نبدأ بفهم ما نحس ب هاو ما نتذكره أو ما نراه ، ثم نعمل على تقييم ما نفهمه ، محاولين حل المشكلات التي تعترضنا في حياتنا اليومية (Saadeh، 2003).

التفكير الإبداعي : وتعرفه الباحثة بأنه:

القدرة على التعبير الحر الذي يمكن الطالب من اكتشاف المشكلات والمواقف الغامضة ومن إعادة صياغة الخبرة في أنماط جديدة عن طريق تقديم اكبر عدد ممكن من الاستجابات والأنشطة بالنسبة للطالب نفسه ، ويعبر عنها باي شكل من الإشكال والأساليب المختلفة للتعبير القصصي ، التعبير الحركي، التعبير الموسيقى.

الفصل الثاني

الإطار النظري والدراسات السابقة

المبحث الأول: التعليم الالكتروني

التعليم الإلكتروني في التّدريس والتعليم الجامعي.

التعليم المدمج عبارة عن دمج التّعلّم الإلكتروني مع التّعلّم الصفي التقليدي في إطار واحد،لتوظيف أدوات التّعلّم الإلكتروني المعتمدة على الكمبيوتر، أو على الشبكة في الدروس، مثل الصفوف الذكية ويلتقي المعلم مع الطالب وجهاً لوجه معظم الأحيان،

شروط نجاح التعليم عن بعد ؟

عدد من النصائح التي تساعد في إنشاء ظروف التعليم عن بعد،منها المثالية والاستمتاع بتجربة تعليم جيدة.

1-البدء مبكراً : يقوم الأشخاص بالبدء مبكراً بالتعلم قبل الانشغال في الوجبات السريعة والتطبيقات ، ويميل الأشخاص الذين اختاروا التعليم عن بعد إلي الشعور بعدم الارتياح قليلاً إذا لم يكونوا علي دراية كاملة بكيفية تنظيم الوقت ،. وجعلهم على دراية بتوقعاتك مثل مستوي المشاركة المطلوبة منك ،والإطار الزمني لإنجاز دورة التعليم عن بعد ،وتحقيق أهدافك الشخصية مما يعزز الدافع والمشاركة.

2- التخلص من مصادر التشتت للانتباه:

توجد هناك العديد من مصادر التشتت مثل الضوضاء الخارجية التي تمنع المتعلم عبر الإنترنت من المشاركة بفعالية . لعدم التحكم في بعض عناصر التشتيت،و لكن يمكنك تقليلها والسيطرة علها مثل التأكد من جميع عناصر الدورة، مثل (الوسائط المتعددة ، والصور، والرسومات )، كونه ليست مثيرة لجدل علي سبيل المثال بعض الفيديوهات تستخدم لهجة صوت غير عادية وذلك مصدر إلهاء لبعض المتعلمين عبر الإنترنت.

3-إن تصميم دورة التعليم عن بعد، قد يؤثر و بشكل كبير بسبب بيئة عمل مخطط خالي من الفوضى. التعليم الإلكتروني ، كون التخطيط الخاص بالدورة التعليمية المكدسة ،والذي يتميز بوفرة الصور والألوان و النصوص الطويلة:

*يمكن أن تزيد القدرة من التوتر وإرباك المتعلمين عبر الإنترنت من ناحية أخري.

* يمكن للمخطط المنظم أن يجعل المتعلمين عبر الإنترنت يشعروا بالراحة ويسمح لهم بالتركيز علي المهمة المطلوبة وعند إنجاز أي محتوي تعليمي خاص يمكنك التخطيط عليه بلون مختلف

4- دمج صوت خلفية .

الموسيقى الخلفية : ان للموسيقى الخلفية اثر كبير على المتعلمين حيث :

أ--يمكن أن تساعد في إلهام المتعلمين عن بعد وخلق مزاج محدد لهم .

ب--يمكن ان تساهم في بناء علاقة عاطفية مع الموضوع خصوصاً إذا كان المتعلمين سمعيين،

ج-من الضروري اختيار الموسيقي المناسبة لك فمثلاً الموسيقي الكلاسيكي تخلق إحساس بالهدوء والسلام في حين أن البعض الأخر قد يشعر بعدم الراحة بصفة عامة يوجد عدد من المواقع الإلكترونية للعثور على الموسيقي المناسبة لك كخلفية لدورة التعليم عن بعد .

د- استخدام الصور للإلهام والتحفيز .

إن للصور القدرة على نقل مجموعة متنوعة من المشاعر والأحاسيس ، وهذا هو السبب وراء اختيار الصور بعناية لذلك :

*يمكنك اختيار صورة ملهمة وتحفيزية تتميز بصورة إيجابية .

* يمكنك الاضطلاع علي مجموعة متنوعة مواقع الصور المختلفة لمعرفة العناصر التي تجذب انتباهك ،وتعبر عن شعور، أو نغمة معينة .

ولكن ما هو التحدي هنا؟ هنالك عدة جوانب ينبغي مراعاتها قبل استخدام التعلم الإلكتروني نعرض أهمها:

– تغطية الاحتياجات وأنماط التعلم المختلفة:

إن من عناصر التخطيط لعملية تعليمية عادلة وناجعة هناك تنو في انماط التعلم ؛ وحسب نموذج (VARK) لفليمنج وميلز حيث توجد أربعة أنماط أساسية في التعلم:هي

1- السمعي (Auditory Learners)، 2-البصري (Visual Learners)، 3-الحركي (Kinesthetic Learners)، 4- نمط التعلم بالقراءة والكتابة (Read and Write Learners).

إن من مسؤولية المعلم هنا أن ينوع وسائله لتغطي الاحتياجات المختلفة للمتعلم؛ فالتركيز على التحدث من طرفه طيلة وقت الحصة التعليمية قد يكون مناسباً للسمعيين. لكنه مضجر للبصريين. والحركيين، وهنا يحتاج المعلم، إلى أن يختار البرامج والتطبيقات المناسبة لتجهيز "تركيبة" من المواد التعليمية تتماشى مع الأنماط المختلفة. شكل رقم (1) التعليم الالكتروني

ورغم إيجابيات التعلم الإلكتروني، فهناك أسئلة تدور في خلد الكثيرين عن فعاليته كبديل عن الطرق التقليدية ومدى الاستعداد لذلك؟ وما هي التحديات التي تواجه التعليم الإلكتروني؟

وما هي التحديات التي تواجه التعليم الإلكتروني؟

أولاً: المحتوى التعليمي:

لإعداد مادة تعليمية تحقق الأهداف بكفاءة عالية، يلجأ كثير من المعلمين إلى ما يسمى "التصميم التعليمي" (Instructional Design)، ويعمل هذا التصميم على دراسة الاحتياجات التعليمية للطلاب،،وأدوات القياس مدى التعلم والتغذية الراجعة. وتحديد الأهداف والوسائل المناسبة لتحقيقها . ومن النماذج المستخدمة في التصميم التعليمي ADDIE وASSURE وغيرها، والتعلم الإلكتروني ليس استثناء في هذا الجانب.

ثانياً: جاهزية المعلم:

مصطلح جيل بيبي بومرز (Baby Boomers Gen) يطلق على الفئات التي وُلدت ما بين عامي(1944) و(1964)، ومن أكبر المشاكل التي تواجه هذه الفئة -فيما يتعلق بموضوع هذا المقال- هو الجاهزية لاستخدام التكنولوجيا الحديثة في عملية التعلم، وهذا ليس انتقاصا منهم ولكنه واقع فرضه الاكتشاف المتأخر لكثير من أجهزة التكنولوجيا والتطبيقات.

ثالثاً: يجب على المعلم من أن يعرف أوضاع طلابه جميعاً ليختار الطرق الأكثر مناسبة للمجموع.

فا إذا كانت المشكلة تتعلق بعدم توفر حزم كافية لدى الطلبة، فهنا يمكن تحضير المواد بأحجام صغيرة أو متوسطة، وقد يكون من الأفضل أيضا تقليل استخدام الفيديو في اللقاءات المباشرة أو استخدامها لوقت قصير.

خاتمة؛

نتيجة تفشي فيروس كورونا والأزمة التي واجهت القطاع التعليمي - دفعت التعلم الإلكتروني نحو الواجهة، فغدا خياراً لا بديل عنه (إلا في حالة انعدام البني التحتية). وسيواجه المعلمون تحديات كبيرة لمواكبة هذا التحول المفاجئ، إلا أنه بالتخطيط المناسب يمكن التغلب على كثير من العقبات ، يبقى هناك سؤال مهم يدور في خلد الكثيرين ، ألا وهو: هل سيستمر زخم التعلم الإلكتروني فيما بعد كورونا أم إنه سيخبو وتعود الأمور إلى مسارها السابق؟ لكن هناك اراء حول من يعتقد ان لا عودة للتعلم الالكتروني بعد ان تعود الأمور إلى ما كانت عليه، ومن يعتقد أنه لا رجعة عن التعلم الإلكتروني الذي طال انتظار التحول إليه بشكل أكبر. وربما يكون هذا محور مقال آخر.

عيوب التعليم الالكتروني:

رغم مزايا التعليم الإلكتروني إلا أن هناك بعض السلبيات المصاحبة لتطبيقه، وأهم هذه السلبيات تتمثل فيما يلي:

1-يتطلب التعليم الإلكتروني جهدا مكثفا لتدريب المعلمين والطلاب بشكل خاص استعدادا لهذا النوع من التعليم.

2-قد يؤدي التعليم الإلكتروني والاستمرار فيه إلى إضعاف دور المعلم كمؤثر تربوي وتعليمي مهم.

3-تأدية التعليم الإلكتروني إلى إضعاف مؤسسة المدرسة كنظام اجتماعي يؤدي دورا مهما في التنشئة الاجتماعية.

4- التركيز على الجزء المعرفي في العملية التعليمية أكثر من الجانب المهاري والوجداني

5-صعوبة التفاعل الجماعي بين الطلاب بعضهم بعضا وبينهم وبين المعلم

6-المواجهة الفعلية بل تكون من خلال أماكن متعددة حيث يوجد الطالب بمفرده في منزله أو محل عمله.

7-التركيز على حاستي السمع والبصر دون باقي الحواس كاللمس والشم مما يسبب قصور شديد في الدراسات المعملية والتطبيقية.

8--صعوبة تطبيق أساليب التقويم.

وبعدا ان تعرفنا على التعليم الالكتروني وأنواعه ومميزاته وعيوبه، يمكن وضع مقترحات للاستفادة منه كنظام تعليمي ناجح في ظل جائحة كورونا وذلك من خلال:

أ-إعداد برامج تعليمية رقمية تتلاءم مع طبيعة التعليم الالكتروني وأساليبه وأنواعه المتبعة

ب-إعداد المعلم الالكتروني المتمتع بالمعرفة الرقمية والخبير المتقن لاستخدام التكنولوجيا من خلال إشراكه في دورات تدريبية مخصصة لهذا الغرض.

ج-تدريب المتعلمين على كيفية استخدام التكنولوجية الرقمية والتفاعل معها بسلوك راقي ومهذب وكيفية الاستفادة منها في العملية التعليمية التعليمية.

ح--تجهيز فصول افتراضية يسهل التعامل معها والتفاعل من خلالها بين المعلم والمتعلم والمحتوى الدراسي.

خ--تهيئة بيئات تعليمية تعلميه رقمية، معززة لدافعية الطالب نحو التعلم وجعل التعلم أكثر متعة وفائدة.

د-الاستفادة من خدمات منصات التواصل الاجتماعي في تعزيز أواصر التواصل بين المعلمين والطلبة من حيث تقديم الدروس والمناقشات الهادفة والتي تودي إلى تحقيق الأهداف المنشودة

ذ-الاعتماد في تقويم الطالب على ما يسمى ب"ملفات الانجاز" والتي يتم فيها تقويم الطالب على مبدأ الأنشطة أو المشاريع التي أنجزها الطالب خلال فترة معينة، مثلا كشهر أو فصل دراسي.

2- المبحث الثاني: جائحة كورونا

في ظل جائحة كورونا تتواصل منظمة الصحة العالمية في رصد تفشي هذه الجائحة والاستجابة لها باستمرار. وتقديم الاسئلة المتعلقة بهذا المرض والإجابة عليها وتحديثها ، وتوفر المزيد من المعارف عن مرض كوفيد-19 ؟وكيف ينتشر؟ وكيف يؤثر على الناس حول العالم؟.

ما هو مرض فيروس كورونا؟

هي سلالة واسعة من الفيروسات التي قد تسبب المرض للحيوان والإنسان. مرض كوفيد-19 هو مرض معد يسببه آخر فيروس تم اكتشافه من سلالة فيروسات كورونا والتي تسبب لدى البشر أمراض تنفسية تتراوح حدتها من نزلات البرد الشائعة، إلى الأمراض الأشد وخامة، مثل متلازمة الشرق الأوسط التنفسية (ميرس)، والمتلازمة التنفسية الحادة الوخيمة (سارس). ويسبب فيروس كورونا المُكتشف مؤخراً مرض كوفيد-19. وبالرغم من سرعة انتشار الفيروس ومعرفة أعراض الفيروس في اغلب دول العالم بشكل كبير لم يتم لحد ألان التغلب على الفيروس .

ما هي أعراض مرض كوفيد-19؟

إن الأعراض الأكثر شيوعاً لمرض كوفيد-19 هي الحمى، والإرهاق، والسعال الجاف. وتشمل الأعراض الأخرى الأقل شيوعاً، ولكن قد يُصاب بها بعض المرضى، الآلام والأوجاع، واحتقان الأنف، والصداع، والتهاب الملتحمة، وألم الحلق، والإسهال، وفقدان حاسة الذوق أو الشم، وظهور طفح جلدي أو تغير لون أصابع اليدين أو القدمين. وعادة ما تكون هذه الأعراض خفيفة وتبدأ بشكل تدريجي. ويصاب بعض الناس بالعدوى دون أن يشعروا إلا بأعراض خفيفة جداً.

ويتعافى أكثر المرضا (بنحو 80%) من المرض دون الحاجة إلى علاج خاص. ولكن الأعراض تشتد لدى شخص واحد تقريباً من بين كل 5 أشخاص مصابين بمرض كوفيد-19،الذي يعاني من صعوبة في التنفس. وتزداد مخاطر الإصابة بمضاعفات وخيمة بين المسنين ، والأشخاص المصابين بمشاكل صحية أخرى مثل ارتفاع ضغط الدم، أو أمراض القلب، والرئة ،أو السكري أو السرطان. وينبغي لجميع الأشخاص، أيا كانت

أعمارهم، التماس العناية الطبية فوراً إذا أصيبوا بالحمى و/أو السعال، المصحوبين بصعوبة في التنفس/ضيق النفس، أو فقدان القدرة على النطق أو الحركة، وألم أو ضغط في الصدر،. ويوصى، قدر الإمكان، بالاتصال بالطبيب أو بمرفق الرعاية الصحية مسبقاً، ليتسنى توجيه المريض إلى العيادة المناسبة.

كيف ينتشر مرض كوفيد-19؟:

تنتقل العدوى بالتقاط الأشخاص الفيروس من أشخاص آخرين مصابين . وينتشر المرض بشكل أساسي من شخص إلى شخص عن طريق الفطيرات الصغيرة التي يفرزها الشخص المصاب بكوفيد-19 ، من أنفه أو فمه عندما يسعل، أو يعطس ،أو يتكلم. وهذه الفطيرات وزنها ثقيل نسبياً، فهي لا تنتقل إلى مكان بعيد وإنما تسقط سريعاً على الأرض. ويمكن أن يلقط الأشخاص مرض كوفيد-19، إذا تنفسوا هذه القُطيرات من شخص مصاب بعدوى الفيروس. لذلك من المهم المحافظة على مسافة متر واحد على الأقل (3 أقدام) من الآخرين. وقد تحط هذه الفطيرات على الأشياء والأسطح المحيطة بالشخص، مثل الطاولات ومقابض الأبواب ودرابزين السلالم. ويمكن حينها أن يصاب الناس بالعدوى عند ملامستهم هذه الأشياء أو الأسطح ثم لمس أعينهم، أو أنفهم، أو فمهم. لذلك من المهم يجب المواظبة على غسل اليدين بالماء والصابون أو تنظيفهما بمطهر كحولي لفرك اليدين.

وتعكف المنظمة على تقييم البحوث الجارية حول طرق انتشار مرض كوفيد-19 ونشر أحدث ما تتوصل إليه هذه البحوث من نتائج.

هل يمكن التقاط عدوى كوفيد-19 من شخص لا تظهر عليه أعراض المرض؟

يتم التقاط العدوى لكوفيد-19 ،عن طريق الفطيرات التنفسية التي يفرزها شخص يسعل، أو لديه أعراض أخرى مثل الحمى ، أو التعب. ولكن العديد من الأشخاص المصابين بعدوى كوفيد-19 لا تظهر عليهم سوى أعراض خفيفة جداً، وينطبق ذلك بشكل خاص في المراحل الأولى من المرض ويمكن بالفعل التقاط العدوى من شخص يعاني من سعال خفيف ولا يشعر بالمرض.

وتشير بعض التقارير إلى أن الفيروس يمكن أن ينتقل حتى من الأشخاص الذين لا تظهر عليهم أي أعراض،ولم يتمكن حتى الآن مدى انتقال العدوى بهذه الطريقة. وتواصل المنظمة تقييم البحوث الجارية في هذا الصدد وستواصل نشر أي نتائج محدّثة بهذا الشأن.

ما الذي يعنيه العزل الذاتي؟

تظهر عليهم أعراض كوفيد-19 لتجنب نقل العدوى الأشخاص الذين العزل الذاتي إجراء مهم يطبقه .للآخرين في المجتمع، بمن في ذلك أفراد عائلتهم.

والمقصود بالعزل الذاتي هو التزام الشخص المصاب بالحمى ،أو السعال، أو غير ذلك من أعراض مرض كوفيد-19، بيته. وعدم الذهاب إلى أو المدرسة او العمل أو الأماكن العامة. وهذا العزل يكون بشكل طوعي أو تنفيذ تعليمات الرعاية الصحية. ولكن إذا كنت تعيش في منطقة تنتشر فيها الملاريا، أو حمى الضنك، فلا تتجاهل أعراض الحمى. واطلب المساعدة الطبية. وضع الكمامة عند التوجه إلى مرفق الرعاية الصحية إن

أمكن، مع المحافظ على مسافة متر واحد على الأقل بينك وبين الآخرين، مع تجنب لمس الأسطح المحيطة بيديك. وإذا كان المريض لا يلتزم بالتعليمات، فساعده على الالتزام بهذه النصائح.

هل هناك لقاح أو دواء أو علاج لمرض كوفيد-2019؟

هنالك تقدم كبير في "لقاح أكسفورد" لعلاج كورونا في حين قد تريح بعض العلاجات الغربية أو التقليدية أو المنزلية من علاج بعض أعراض فيروس كورونا وتخفيفها، فلا توجد أدوية من شأنها الوقاية من هذا المرض أو علاجه، ولا توصي المنظمة بالتطبيب الذاتي بأي أدوية، بما في ذلك المضادات الحيوية، سواء على سبيل الوقاية من مرض كوفيد-19 أو معالجته. غير أن هناك عدة تجارب سريريه جارية تتضمن أدوية غربية وتقليدية معاً. وتعمل المنظمة جاهدة الى تنسيق الجهود الرامية إلى تطوير لقاحات وأدوية للوقاية من مرض كوفيد-19 وعلاجه، وتواصل في تقديم المعلومات بهذا الشأن حالما تتوفر نتائج البحوث.

(Great progress in the Oxford vaccine to treat corona, 2020)

اقترب فريق علماء جامعة أوكسفورد في بريطانيا، والذين يقودون السباق العالمي لتطوير لقاح ضد فيروس كورونا المستجد، من تحقيق تقدم كبير في علاج الأجسام المضادة ضد المرض.

ووفقا لموقع "سكاي نيوز"، يمضي علماء أوكسفورد في اختباراتهم بسرعة كبيرة، حول هذا العلاج الواعد، في مشروع منفصل عن اللقاح، للمساعدة في علاج الأكثر الفئات تضررا من الفيروس التاجي، وخصوصا فئة كبار السن، ومن يعانون ضعفا في الجهاز المناعي، مما قد يؤثر على استجابة أجسامهم بشكل فعّال لأي لقاح محتمل

ووصف الرئيس التنفيذي لشركة "أسترا زينيكا" العملاقة للأدوية، والتي تتعاون مع علماء أوكسفورد في إنتاج اللقاح، وعلاج الأجسام المضادة، باسكال سوريوت، وصف علاج الأجسام المضادة الواعد، بأنه "مزيج من جسدين مضادين"، في جرعة واحدة، قد تقلل من فرصة تطوير الشخص لمقاومة مناعية لأحدهما، بحسب تصريحات لصحيفة تليغراف البريطانية

ولكن على الرغم من أن علاج الأجسام المضادة قد يكون حيويا وفعالا لبعض الفئات، غير أنه سوريوت، الفيروس لا يزال يمثل الأولوية

ويضيف الرئيس التنفيذي لشركة الأدوية العملاقة، أن تكلفة إنتاج علاج الأجسام المضادة ، أعلى بكثير من تكلفة إنتاج اللقاحات .

ووقعت شركة "أسترا زينيكا" عقدا مع جامعة أكسفورد البريطانية، لإنتاج ملايين الجرعات من اللقاح المحتمل للفيروس، في حال ثبتت فعاليته.

وأكد علماء أكسفورد في وقت سابق أنهم واثقون من فعالية اللقاح الذي يطورونه، في وقت تستمر فيه التجارب السريرية للقاح، في بريطانيا وكذلك البرازيل، مع ارتفاع معدل الإصابات في هذا البلد في الوقت الراهن.

ومن المتوقع أن تظهر النتائج حول هذا اللقاح بحلول شهر يوليو المقبل، بحسب سوريوت

ويؤكد مسؤولون بريطانيون، أن 30 مليون جرعة من لقاح كوفيد 19، ستكون متاحة في بريطانيا، بحلول سبتمبر المقبل، رغم تشكيك بعض العلماء، من إمكانية توفير لقاحات فعالة في وقت قريب

المبحث الثالث :

التفكير الإبداعي Creative Thinking هو أحد أنواع التفكير المهمة ،والتي لخص أهميتها (DUFFY، Greative thinking), في عدة نقاط ،أهمها أن : التفكير الإبداعي يمنح الفرد الفرصةل

- تنمية قدراته إلى أقصى حد ممكن .
- إثبات قدرته على التفكير والتواصل .
- التعبير عن كل ما يجول في خاطره .
- اكتشاف قيمة الأشياء .
- تنمية مهارات متعددة .
- فهم ذاته وفهم الآخرين واستيعاب ثقتهم .
- مواجهة التحديات وتلبية الاحتياجات للتغيرات السريعة في العالم .

مفهوم التفكير الإبداعي :

يعد مفهوم التفكير الإبداعي من المفاهيم التي اختلف بشأنها العلماء والباحثين، ولذا فإنه لا يوجد مفهوم واحد محدد لهذا المصطلح ؛ بل إن هناك مفاهيم عدة ارتبطت بمفكرين كل منهم له طريقته الخاصة للنظر إلى طبيعة الدراسة التي تتناول التفكير الإبداعي ؛ فقد سارت الأبحاث في مجال التفكير الإبداعي على جهة عريضة مليئة بالتشعب والتنوع ، فمنهم من ينظر إليه على أنه عملية ذات مراحل متعددة ومتتابعة ، تبدأ بالإحساس بالمشكلة وتنتهي بالحدس أو الإشراق الذي يحمل في طياته الحل المنتظر ، ومنهم من ينظر إليه على أنه الإنتاج الإبداعي الذي يتسم بالجدة ، والندرة ، والقيمة الاجتماعية ، وعدم الشيوع ، ويتناول فريق ثالث من العلماء التفكير الإبداعي من خلال العوامل العقلية التي تتدخل في تكوينه بشكل مباشر .

والتعريف اللغوي للإبداع يعني أن الإِبْدَاع يأتي من بدع الشيء وابْتَدَع أتى ببِدعة ؛ أي أوجده من لا شيء أو من العدم أو أنشأه من غير مثال سابق . والإِبْدَاع (عند الفلاسفة) : إيجاد الشيء من عدمه , ( Acadmemy of Tht Arabic Language، 2000).

تعريف التفكير الإبداعي على أساس العملية الإبداعية : Creative Process

ينزع أصحاب هذا النوع من التعريفات إلى تعريف التفكير الإبداعي عن طريق تعريف عملية الإبداع ذاتها ، ولما كانت هذه العملية غير ظاهرة ومعقدة حيث تجرى داخل المخ والجهاز العصبي للإنسان ؛ لذا فإن من حاولوا تعريفها قد لجئوا في معظم الأحوال إلى محاولة تبسيطها بتقسيمها إلى مراحل .

وهناك وجهة نظر أخرى تصف عملية التفكير الإبداعي بأنها عملية شديدة التعقيد فيها التذكر والتفكير والتصور ، وفيها الكثير من الدوافع ، وتتضمن إصدار القرارات , (الحفني، 1995).

أما (Joane، 1993) ,عرف التفكير الإبداعي بأنه " القدرة على إنتاج شيء جديد والخروج بمخزون من المعلومات التي ينتفع بها ".

- خصائص التفكير :

وقد ورد في القرآن الكريم العديد من الآيات التي تخص التفكير والعقل بصيغ وألفاظ ومعان مختلفة جميعها تدعو العقل إلى النظر والتأمل دعوة صريحة ومباشرة وفيها تضمن لمشتقات العقل ووظائفه، ويخاطب الله سبحانه وتعالى في كتابة العزيز أصحاب العقول بقوله تعالى

{أَفَمَن يَعْلَمُ أَنَّمَا أُنزِلَ إِلَيْكَ مِن رَبِّكَ الْحَقُّ كَمَنْ هُوَ أَعْمَى إِنَّمَا يَتَذَكَّرُ أُوْلُواْ الأَلْبَابِ }الرعد19

مؤشرات الإطار النظري:

1-أكدت الدراسات والبحوث العلمية على ضرورة استثمار (البرامج التعليمية) المصممة للتقنيات التربوية الحديثة في عملية التدريس كوسائل تعليمية مساعدة في توضيح المادة العلمية،

2-تشير الأدبيات والمصادر أن تقنية الحاسوب تسهم إلى حد بعيد في عملية التطور الإدراكي للطلبة من خلال تنويع أساليب عرض المعلومات أمامهم وقابليته على خزن واسترجاع قدر كبير منها مما يوفر الوقت والجهد وهو بالتالي يسهم في تطوير العملية-هناك علاقة وطيدة ومباشرة لعمليات الإحساس والانتباه والإدراك بعملية التعلم بحيث تكون تلك العمليات محكومة بعوامل تخص المتعلم وكذلك تخص المادة العلمية.

الدراسات السابقة:

لا توجد دراسات تناولت مدى اثر التعلم الالكتروني على المستوى الإدراكي في ظل أزمة كورونا على العملية التعليمية ولكن هناك دراسات مشابهة باستخدام الوسائط المتعددة على المستوى المعرفي والتفكير الإدراكي ، ومنها:

1- (shuqair و Hassan، 2007) :

هدفت الدراسة إلى معرفة فاعلية برنامج بالوسائط المتعددة على مستوى التحصيل في مادة التكنولوجيا لدى طالبات الصف التاسع .

2- (Arman i.، 2007) :

هدفت الدراسة إلى معرفة أثر استخدام تقنية الوسائط المتعددة التفاعلية القائمة على الحاسوب على تحصيل طلبة الدراسات العليا في مقرر استخدام الحاسوب في

3- (Abu Ward، 2006):

هدفت الدراسة للتعرف على أثر استخدام برمجيات الوسائط المتعددة في التدريس واكتساب مهارة البرمجة لدى طالبات الصف العاشر الأساسي والاتجاه نحو مادة التكنولوجيا .

4-(Qandile, 2001)

هدفت الدراسة إلى معرفة تأثير التدريس بالوسائط المتعددة في تحصيل العلوم والقدرات الابتكارية والوعي بتكنولوجيا المعلومات لدى تلاميذ الصف الثالث الإعدادي .

تعقيب على الدراسات السابقة

وقد خرجت الدراسة بالنتائج التالية:

1- فاعلية استخدام برمجيات الوسائط المتعددة ، وتفوق طلبة المجموعة التجريبية على طالبات المجموعة الضابطة ، وجود اتجاه نحو مادة التكنولوجيا من طلبة المجموعة التجريبية أكثر من طالبات المجموعة الضابطة.

2-.جاءت معظم الدراسات لتبين أهمية الوسائط المتعددة وفاعليتها ودورها في تحسين عملية التعليم والتعلم ، وورد ذلك في دراسة كل من أبو شقير وحسن 2007 و عرمان ، (٢٠٠٧ )،و أبو ورد ، ( ٢٠٠٦ ) ، و دراسة قنديل 2001 ، وغيرها....

الفصل الثالث

إجراءات البحث:

أولا : منهج الدراسة :

وظفت هذه الدراسة المنهج التجريبي للقياس المتغير المستقل " التعليم الالكتروني" على المتغير التابع المستوى والتفكير الإبداعي ، وإجراء المقارنة بين المجموعة التجريبية التي يتم تعليمها بالوسائط المتعددة والمجموعة الضابطة التي يتم تعليمها بالطريقة التقليدية ، لمعرفة مدى اثر التعلم الالكتروني على المستوى الإدراكي في ظل أزمة كورونا على العملية التعليمية .

ثانياً:أدوات الدراسة:

وفقا لما تقتضيه أهداف الدراسة الحالية قد استخدمت الباحثة أدوات اثنان لجمع معلومات الدراسة هما ويمكن بيانها على النحو الاتي:

1-اختيار برنامج محوسب قائم على الوسائط المتعددة( التعليم الالكتروني)

2-اختبار تحصيلي قائم على المستوى المعرفي والتفكير الإبداعي..

3-نظراً لطبيعة الدراسة فقد اعتمدت أداة الدراسة بشكل رئيسي على اختبار لقياس مدى اكتساب الطلاب للمفاهيم التكنولوجية وفق الخطوات التالية :

1- الهدف من الاختبار

2- تحليل المحتوى للمادة العلمية على وفق الأهداف الخاصة وتحليل واستخلاص المفاهيم التكنولوجية.

3-إعداد جدول بمواصفات الاختبار.

4-توزيع عدد الأسئلة لكل مستوى من مستويات المعرفة وفق جدول المواصفات.

5معرفة النسبية لكل مستوى من خلا ل حساب الأوزان.

6-وضع أسئلة الاختبار بناء على جدول المواصفات.

جدول يبين فيه مواصفات لحساب عدد أسئلة الاختبار لكل مستوى جدول رقم (١)

| المستوى | عدد الأهداف | النسبة | عدد الأسئلة |
|---|---|---|---|
| تذكر | 37 | %54 | 16 |
| فهم | 15 | %22 | 7 |
| تطبيق | 6 | %9 | 3 |
| تحليل | 8 | %12 | 3 |
| تركيب | 2 | %3 | 1 |
| المجموع | 68 | %100 | 30 |

ثالثا: مجتمع البحث: Research population

يتكون مجتمع البحث الحالي من طلبة المرحلة الثانية- الدراسات الصباحية– قسم التربية الفنية – كلية التربية الأساسية.

رابعاً : عينة البحث: Research sample

وبناء" على ذلك تم اختيار طلبة المرحلة االثانية البالغ عددهم (30) طالبا وطالبة للمجموعة التجريبية و(30) طالبا وطالبة للمجموعة الضابطة كعينة تجريبية لتطبيق إجراء البحث للعام الدراسي (2020م-2021م)

الدراسي (2020- 2021) م، والذين يدرسون مادة طرق تدريس التربية الفنية في هذه المرحلة

خامسا: المعالجات الإحصائية

استخدمت الباحثة البرنامج الإحصائي SPSS في إجراء الإحصائيات ، وقد استخدمت الباحثة كل من:

1. حساب كل من قيمة (يو ) وقيمة (ز) من خلال اختبار مان وتني.

2- حساب كل من الاتساق الداخلي والتجزئة النصفية من خلال معامل ارتباط يرسون وسيبرمان براون .

3-حساب حجم الأثر ( معادلة جلاس) .

الفصل الرابع

نتائج الدراسة وتفسيرها:

نبين من خلال هذا الفصل النتائج التي تم التوصل إليها بعد تطبيق الدراسة ، وكذلك تتضمن اختباراً لصحة فرضيات الدراسة ، مع مناقشة أسباب النتائج وتفسيرها ، ووضع التوصيات :

-تنص الفرضية الأولى على ما يلي:

1-لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى( 0.05 ) بين معدل درجات طلبة المجموعة التجريبية ومعدل درجات طلبة المجموعة الضابطة في اختبار اكتساب المفاهيم التكنولوجية.

2-لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية بين معدل درجات طلبة المجموعة التجريبية ذوات التحصيل المنخفض والمرتفع ومعدل درجات اقرأنهم من المجموعة الضابطة في اختبار اكتساب المفاهيم التكنولوجية ؟ وللتحقق من صحة الفرضية، تم تطبيق اختبار مان وتني من أجل حساب قيمة يو .

3- تعمل الوسائط المتعددة على ثبات المعلومة لمدة أطول في أذهان الطلبة ، وذلك لما تناولته من صور، وحركة ،وصوت، وأنشطة خلافا للطريقة التقليدية التي تعتمد على الحفظ ، مما يؤدي إلى النسيان بسرعة.

الجدول الإحصائي:

جدول رقم (2) الجدول الإحصائي لطلبة لمجموعتي البحث

| المجموعة | أفراد العينة | المتوسط الحسابي | انحراف معياري | درجة الحرية | القيمتان التائية | | مستوى الدلالة0.05 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | | | المحسوبة | الجدولية | |
| التجريبية | 30 | 34.833 | 8.8398 | 58 | 0.838 | 2 | غير دالة |
| الضابطة | 30 | 36.733 | 8.7293 | | | | |

توصيات الدراسة: من خلال النتائج السابقة:

توصي الباحثة بالاتي:

1- توفير التصميم وإنتاج البرامج التعليمية القائمة على الوسائط المتعددة. من خلال توفير كافة أشكال الدعم.

2. ضرورة تأهيل معلمي مادة التكنولوجيا . لإنتاج برامج خاصة بالوسائط متعددة .

3-ضرورة ان يتضمن الكتاب الوزاري المقرر برمجة المناهج الدراسية من خلال وزارة التربية والتعليم بحيث تصبح جزءاً منه.

4--تثقيف المعلمين حول أهمية الوسائط المتعددة وفوائدها للعملية التعليمية.

**References:**

-The Holy Quran

1-Abu Shuqair, M, and H, M (2007): *The Effectiveness of a Multimedia Program on the Level of Technology Achievement for Ninth Grade Students*, The Islamic University Journal, M16, Gaza.

2-Abu Ward, I M. M (2006): *The Impact of Multimedia Software on the Acquisition of Basic Programming Skills and the Trend Toward Technology for Tenth Grade Students*, Master Thesis, The Islamic University,

3- Jarwan, F ((1999, P.83) (*Teaching Thinking, Concepts and Applications*, University Book House, Al Ain, UAE.

4-Al-Saifi, S. N (2015): *The attitude of faculty members at Al-Quds Open University towards electronic education and its relationship to self-efficacy*, an unpublished master's thesis, Islamic University - Gaza, Palestine

5- Al-Sarraf, Z. A. A (1999). "*The Impact of Using the Units Method in Innovative Thinking and Achievement in Science",* University of Mosul, College of Education, (unpublished MA Thesis)

6 - De Bono Edward (1989) *Teaching Thinking*, translated by Adel Abdul Karim Yassin and Iyad Ahmad Melhem Al Kuwait, Kuwait Foundation for the Advancement of Sciences.

7-The Brief Lexicon: Academy of the Arabic Language, Ministry of Education, Arab Republic of Egypt (Al-Mujam Al-Wajeez, 2000: 40

8- Dewey, J (1964): *John Dewey's Dictionary of Education*, Tarja Muhammad Ali Al-Erian, Cairo.

9- Saadeh, J (2003): *Teaching Thinking Skills with Hundreds of Practical Examples*, An-Najah National University, Nablus, Palestine.

10- Arman, I. M. A. (2007): *The Effect of Using Multiple Computer-Based Interactive Media on Postgraduate Students' Achievement in the Course on Using Computers in Education*, Al-Quds Open University Journal for Research and Studies, Volume XI, Issue 11.

11- Qandil, A. I.(2001): *The Impact of Multimedia Teaching on Achievement, Innovative Capabilities, and Awareness of Information Technology among Third-Year Intermediate Students,* Journal of Studies in Curricula and Teaching Methods, 72nd Issue, Tanta University, Kafr El-Sheikh.

12- Joane, P. : *Creative Expression And Play In The Early Childhood Curriculum*, New York, 1993.

-13-*http: // www. Bahaedu. Gov. sa / trining / creative . html*.

-14-*https://www.who.int/ar/emergencies/diseases/novel-coronavirus-2019/advice-for-public/q-a-coronaviruses*

**DOI:** https://doi.org/10.35560/jcofarts101/373-390

# The impact of e-learning on the cognitive level in the Corona crisis

**Asma Ghazi Abd**[1]

**Al-Academy Journal …….…… Issue 101 - year 2021**
**Date of receipt: 3/4/2021…....Date of acceptance: 13/7/2021…....Date of publication: 15/9/2021**

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

**Abstract:**

E-learning is a necessity imposed by the Corona pandemic, which has disrupted various educational institutions in the world, but some of these institutions have not been affected and education has continued with them, due to their flexible educational system that was able to employ technology in the continuity of the educational process in the so-called e-learning, because It has characteristics that make it the most suitable alternative to avoid the consequences of the Corona pandemic and its damage to the educational process, as e-learning is one of the modern methods that contribute to enhancing the effectiveness of the learner, and enabling him to assume greater responsibility compared to traditional education, so the learner becomes more able to discover And analysis, installation and acquisition of high-level learning skills based on the foregoing, the researcher addresses the concept of e-learning, its types, advantages and disadvantages, and how it can be used as an educational system in light of the Corona pandemic?

The current research aims to identify:

1- The impact of e-learning on the cognitive level in light of the Corona crisis.

2- To verify the aim of the research, the following hypotheses were developed:

3- There are no statistically significant differences between the average scores of the experimental group students and the average scores of the control group students in the acquisition of technological concepts test.

4- There are no statistically significant differences between the average scores of the experimental group with low and high achievement and the average scores of their peers from the control group in the technological concepts acquisition test.

**Key words: E-learning, corona, awareness, education.**

[1] **Ministry of Youth and Sports** imissyou.m.@gmail.com .

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts101/391-404

# العجائبية الدرامية في عروض مسرح الطفل

ميادة مجيد امين اسماعيل الباجلان[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 101-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2021/7/5 , تاريخ قبول النشر 2021/8/24 , تاريخ النشر 2021/9/15

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

**ملخص البحث**

تتمثل أهمية الدراسة الحالية في عرض مفهوم مهم، من وجهة نظر المهتمين في مجال أدب ومسرح الطفل، ألا وهو (العجائبية) وذلك لكونه يمثل ميلا فطريا مغروسا في ذهنية الطفل، وبالتالي فمن السهولة استهوائه له عند القيام باستقطابه بنص وعرض موجه إليه, لتحقيق الرؤية الجمالية والفكرية, لذا شكلت مشكلة البحث في التساؤل التالي: (العجائبية الدرامية في عروض مسرح الطفل) وتكمن أهمية البحث في بيان أهمية دور العجائبية للخطاب الدرامي في عروض مسرح الطفل، كما تم تحديد حدود البحث مكانيا في العراق, وزمانيا عام(2018) وموضوعيا مسرحية(زيارة ارضية) هذا في الفصل الأول. أما الفصل الثاني(الاطار النظري) فقد اشتمل على مبحثين الأول منه تمحور في(مسرح الطفل والأطر الجمالية) أما المبحث الثاني فقد تمحور في( العجائبية واشتغالاتها في مسرح الطفل) ومن ثم الخروج بمؤشرات الاطار النظري, وضم الفصل الثالث(الاجراءات) اذ تمحور في مجتمع البحث الذي اختير على وفق المنهج القصدي فضلا عن عينة النص حيث استخدمت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي في التعامل مع مجتمع البحث في تحليل مسرحية للأطفال, واشتمل الفصل الرابع النتائج, فضلا عن التوصيات، والمقترحات، تليها قائمة للمصادر والمراجع المستخدمة في البحث وخلاصة البحث باللغة الإنكليزية.

**الكلمات المفتاحية: عجائبية، دراما، مسرح الطفل.**

**الفصل الأول \ الاطار المنهجي**

**اولا. مشكلة البحث:** يعد مسرح الطفل عنصرا أساسيا في بناء ثقافة وشخصية الانسان والمجتمع, نظرا لتمتعه بالحيوية المباشرة في عرض الخبرات المؤسسة للتجارب النامية والمعززة للقيم التربوية, والاخلاقية, والذوقية ضمن إطار جمالي متفرد، يتسم بالتشويق والاثارة والشعور بالمرح, كان لزاما على من يعمل في مسرح الطفل أن يكون مدركا في أن ينتقي مضامين العرض المسرحي ابتداء من نصوصه على وفق ميول الطفل المتلقي واهتمامه، وبحسب المرحلة العمرية التي ينتمي لها، مع مراعاة فروق البيئية والثقافية ليسهل التعرف على اهتماماته والتعامل معه, وهذا يطلب منهم امتلاك معارف

[1] وزارة التربية، مديرية تربية نينوى، معهد الفنون الجميلة , Mayadameme68@gmail.com .

(نفسية واجتماعية), ومن الملاحظ ميل الأطفال إلى التعامل مع العروض اللاواقعية المتسمة بالغرائبية السحرية والخيالية, الفانتازية في بعض الأحيان، والتي يسهم البعض بتوصيفها بالعجائبية، وقد يعود ذلك إلى عدم اشباع مثل هذه الرغبات لديهم وبحسب تنظيرات بعض العلماء والفلاسفة ومنهم العالم ( فرويد )، وإلى عدم اكتمال نضج مدركات الأطفال الحسية والعقلية، وضعف درايتهم والتزامهم بالأعراف والقوانين التي تحكم محيطهم الاجتماعي والقيمي, لذا كان لزاما على من يعمل في هذا المجال(مسرح الطفل) أن يوفر وسيلة جاذبة تشد انتباهه وتجذبه نحو ترسيخ تلك التعاليم، وتوفير مقومات الصورة العجائبية وضمن محاور (الحكاية / المعالجة) و ( الشخصية / المؤدية فنيا) و( الجو النفسي العام المتمثل بسينوغرافيا العرض )، وتحقيق الرؤية الجمالية والفكرية, لغرض التعرف على مقومات إنتاج الصورة الدرامية العجائبية في مسرح الطفل، لذا شكلت مشكلة البحث في التساؤل التالي: (العجائبية الدرامية في عروض مسرح الطفل).

**ثانيا. أهمية البحث والحاجة إليه:** تكمن أهمية البحث في بيان أهمية دور العجائبية للخطاب الدرامي في عروض مسرح الطفل, ذات ابعاد جمالية مؤثرة وجاذبة عن طريق فاعلية الشكل والمضمون، والبحث يفيد العاملين في المؤسسات التعليمية والتربوية والمؤسسات الثقافية لبناء قاعدة معرفية للجيل الجديد بقصد تعليمهم عن طريق الامتاع البصري والسمعي والحركي والذوق الجمالي.

**ثالثا. هدف البحث:** يهدف البحث إلى التعرف على مقومات / مكونات ( الصورة العجائبية ) في عروض مسرح الطفل.

**رابعا. حدود البحث:** أ. الحدود الزمانية: 2018.ب. الحدود المكانية: العراق. ج. الحدود الموضوعية: العجائبية في مسرحية (زيارة ارضية) للأطفال.

**خامسا. تحديد المصطلحات:** أ- تعريف**(العجائبية)**عرفها (علوش) هي" شكل من أشكال القصص تعرض فيه الشخصيات بقوانين جديدة تعارض قوانين الواقع التجريبي, وهي عملية تشكيل تخيلات لا تمتلك وجودها فعليا, تعمل على هدهدة اللاوعي ومكبوتات المتلقي من خلال اقتنانه للعمل الفني".(alloush,1985,P.180).

كما عرفها(حليفي) العجائبية هي: "مسارات متعددة تستقطب كل ما يثير ويخلق الادهاش والحيرة في المألوف واللامألوف".(Sayab ,2005,p.189).

وعرفها (عبد الهادي) العجائبية هي: "إذ تُعنى به عمليات الادراك الحسي، حيال ما يشاهده المتلقي من أفعال وأقوال لا معقولة، تقع خارج الادراك المنطقي له".(Abdul Hadi ,2003,p.97 ).

**التعريف الاجرائي:**

نصوص حكائية تصاغ بطريقة ابداعية تتجاوز الواقع واللامألوف احيانا يلجأ اليها العاملون في مسرح الطفل بطريقة محترفة أو هواة متخصصين بما يخدم العرض والمضمون, تعمل على تحقيق فعل الدهشة لدى المتلقي(الطفل) وجذبه وشده لمجريات العرض المسرحي.

ب- **(مسرح الطفل):**عرفه (ابو معال) مسرح الطفل هو: "جزء من مسرح الكبار ويتصف بصفاته في الغالب مع فارق في مستوى النص والتقنيات, وفي نوعية الممثلين, والأهداف والأفكار, فهي تعالج امورا تهم الاطفال وتعطي أهدافا وافكارا تتناسب مع مستوياتهم وعقلهم".(Abu Maal,1984 ,p.19 ).

وتعرفه (هالة حسن) بأنه: "عرض مسرحي موجه الى الأطفال, يوظف عناصر العرض المسرحي بغية تحقيق أهداف وغايات ترفيهية وتربوية وجمالية بما ينسجم والمراحل العمرية للأطفال, لإثارة مدركاتهم العقلية لغرض توجيهه توجيها تربويا صالحا". ( Hassan, Hala ,2013,p.9).

**التعريف الاجرائي.**

هو العرض المقدم للأطفال يراعي بتقديم أفكار شيقة ومثيرة تزكي فيهم روح البحث والدهشة, والاستغراب, والكشف, ويهدف الى تحقيق اهداف تربوية, وجمالية, وترفيهية بما ينسجم والمراحل العمرية للأطفال.

**الفصل الثاني : الاطار النظري**

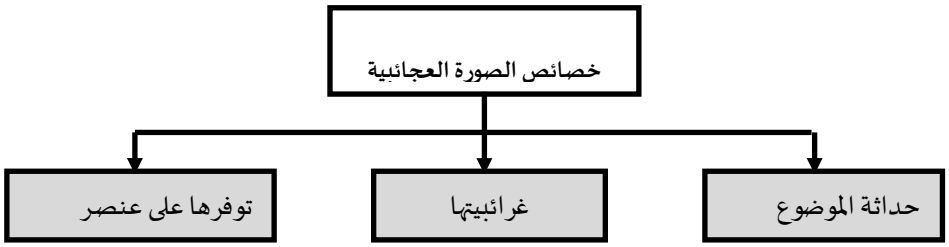
**المبحث الأول: مسرح الطفل والأطر الجمالية**

يعد الفن رسالة يستخدمها الإنسان للتعبير عن مشاعره وانفعالاته, فالفنون بأنواعها من العوامل المساعدة في تنمية الإبداع والجمال, هذا ما أكده الباحثون, فالإبداع الفني مرتبط بذهنية الإنسان الفنان في تفجير وتسخير طاقاته وقدراتها الكامنة في ذاته والقادرة على تحقيق المتعة والتواصل للمنجز الفني في تحويل المعرفة التجريبية التي يملكها الفنان المبدع الى موضوع في إنجاز الخطاب الفني والوصول الى الفاعلية البصرية العجائبية, وتتطلب ذلك الى ايجاد طرائق مؤثرة ومسار أبداعي للطاقة الكامنة في البناء المتحقق للجاذبية والإثارة والذي بدوره يتحول الى المتلقي (الطفل) عنصر فعال للمشاركة والإستنتاج في عملية إنتاج المعنى, والتي تبقى تأثيره واختزانه في من معلومات في ذهنه لعملية التذوق والإدراك للأعمال الفنية داخل أطر وقيم جمالية قد تحمل في أذهان ونفوس المتلقي وما يتلقى من مدركات التفاعل بين المتلقي(الطفل) والخطاب المسرحي". ( albaglan ,2020,p.14 ).

يعد مسرح الطفل منظومة قيمية تعليمية, أخلاقية تربوية, إذ ينمي شخصية الطفل وذوقه الجمالي, ويسعى التقنيات المسرحية في تعزيز المواقف الدرامية بفاعلية كبيرة من خلال الجذب والتواصل, فلا بد من التمييز بين كل من الغرائبية الذي يمكن أن تتوفر فيه هذه الموجهات والعجائبية, إذ يعد الأول الغرائبي أكثر قرباً من الواقع مقارنة بالثاني من خلال تعلقهما بقانون السببية المعقولة واللا معقول, ويمكن للغرائبية أمكانية في تحقيقه المنطقي على الرغم خروجه من منطقة الألفة المعهودة, بينما العجائبية يختلق ويؤسس عوالم جديدة تتعارض وقوانين الواقع التجريبي".( allous1985 ,p.146 ). والتي بدورها تؤسس هذه العناصر البصرية بتحقيق الجذب البصري واحتواء منظومة الطفل التخيلية والجمالية, في ديناميكية التقنيات البصرية ودورها في جذب المتلقي(الطفل) وإستجابته لرؤى العرض وإرتفاع مستوى الذائقة الجمالية لديه.

ان جماليات الصورة العجائبية في عروض مسرح الطفل من المبادئ المهمة في العملية التصميمية للعرض البصري تسهم في إيضاح الجوانب الفكرية والجمالية, في التشكيل البصري وفق تصورات المصممين

والمخرجين, وعناصر التكوين في بناء وحدات الحدث والموضوع للتشكيلات البصرية عبر الفضاء السينوغرافيا للصورة الجاذبة والمؤثرة للمتلقي(الطفل) إذ يمكن مخاطبة عقل الطفل ومخيلته عبر التشكيل الصوري, وتمتاز الصورة العجائبية بمجموعة من الموجهات كالخيال , والتداول, والاختلاف".(alloush ,1985,p.87).ويرى (عبد الهادي ) بأن الصورة العجائبية له ثلاث خصائص عامة يتميز بها هي: ( Abdul Hadi,2003,p.104 )




وللتعرف عليها وتمييزها، سنقوم باستعراضها، وعلى النحو التالي:

1 – حداثة الموضوع المطروح: من خلال انتاج موضوع ( مستحدث / خارج حدود مدارك المتلقي التقليدية )، يسهم في بناء الدهشة، والتفاعل الايجابي له، وضمن الأطر الفنية المعروفة للصورة الابداعية، ويشترط دمج الصورة المرسومة بما هو معروف لديه كي يتحقق فعل الاقناع، أي اقتران ما هو متعارف عليه ضمن البيئة الواقعية مع التشكيل البنائي الحداثوي المعروض، بالشكل الذي يحقق الاستجابة الأقوى والتفاعل معه, كما نرى في تأثيث الفضاء المسرحي بصور للأشجار والحيوانات وبقايا البنايات المهدمة ( الواقعية ) ودمجها بقضية قدوم الوافدين الجدد من الفضاء الخارج(المتخيل/المستحدث)

2- غرابة الموضوع المطروح: ويعدّ من المواضيع المهمة؛ كونها تسهم في اضفاء طابع التفرد والتميّز، وتمنحها أفقا واسعا للاستحواذ على المشاعر، لمفارقتها للتوصيف المألوف وابتعادها عنه، وتأسيسها لبنى غير منطقية وبعيدة كل البعد عن المباشرة السياقية المعهودة للصورة المعروضة، وبالشكل الذي يسهم في جذب الانتباه بالقضايا الغرائبية التي تحاول أن تشبع نهمه الخيالي الفطري. ويمكننا ملاحظة ذلك من خلال حركة الممثلين, وتغيير أزياؤهم, وألوانها، واستعراضاتهم كحركة الرجال الآليين وعمليات بحثهم وعرضهم، وطريقة تعاملاتهم ( الحركية/ السلوكية ) مع الحدث.

3 – توفرها على عنصر المفاجأة: إذ يعدُّ هذا العنصر من أهم العناصر، لفاعلياته الشديدة في احداث فعل الدهشة وشدّ الانتباه المتلقي( الطفل) ليشكّل لديه الصدمة والاستفزاز للمشاعر، والذي يمكن تقريب توصيفه بعملية ( استمطار الأفكار / العصف الذهني).

ويمكن تحقيق التكامل الفني بشكل أكثر فاعلية وجاذبية من خلال رسم الصورة السينوغرافية للوصول الى الغرض المرصود لها من اجل احتواء جذب الطفل ومتابعة العرض بتفاعلية مستمرة, وفق معطيات عناصر التشكيل البصري للعرض المسرحي للسيطرة على جذب وانتباه المتلقي(الطفل) لصياغة فضاءات جديدة وفقا لبناء منظومة بصرية, سمعية, حركية, تحمل معاني دلالات عديدة للمتلقي(الطفل) تنمي خياله بجانب المتعة والترفيه واكتساب مفاهيم فكرية وجمالية.

يبحث المتلقي (الطفل) عن كل ما هو جديد ومثير لعوالم ساحريه, ولذلك كان لزاما على المخرج والمصمم السينوغرفي أن ينتقي مضامين نصوصه المعروضة على وفق ميول الطفل المتلق، لإيصال فكرته, ولإشباع رغباته النفسية والعقلية والفنية بجانب المتعة والترفيه.

**المبحث الثاني**

**العجائبية واشتغالاها في مسرح الطفل- التوظيف الدرامي**

يعد مسرح الطفل اللسان الناطق والمعبر عن كل ما يحتويه المجتمع, فهي وسيلة لإيصال التجارب الحياتية والخبرات المتنوعة من خلال تقديم موضوعات يهدف الى معالجتها, ويعد أسلوبا ناجحا للتربية والتعليم تنمي قدراتهم التعليمية والفنية, وتنمي قدراتهم التخيلية, تلبي رغباتهم وحاجاتهم النفسية والاجتماعية, وهي أداة فاعلة في نشر روح المحبة والألفة والتعاون والتسامح.. وغيرها من الصفات الحميدة الجيدة والمحببة, تتخللها روح الفكاهة, والواقعية, والخيالية, والفانتازيا, ببساطة الفكرة واللغة بالإضافة الى الموسيقى, والأغاني, والمؤثرات البصرية والسمعية, وتنمي روح البحث والتساؤل, وتفريغ الشحنات الانفعالية المكبوتة(albaglan,2021,p.274). لذا وجب على كتاب ومخرجي, ومصممي, وممثلي مسرح الطفل أن يتعرفوا على الجوانب النفسية للطفولة, ينطوي العرض المسرحي للأطفال على مجموعة من الشخصيات التي تؤسس الحكاية, والتي غالبا ما تكون مأخوذة هذه الشخصيات من القصص العجائبية قد تشير الى حدث غير واقعي ولكن تشير الى ارتباطها بدلالة واقعية, لاستثارة مخيلة الطفل وتنمية مواهبهم وقدراتهم الابداعية, للعناصر السمعية والبصرية والحركية لعناصر العرض المسرحي, بما ان المتلقي الطفل تستهويه هذه الشخصيات والحكايات, والمغامرات البطولية, والمناظر العجائبية وفق مدركاته العقلية, ذات الطابع التعليمي على لسان الشخصيات(الحيوانية, النباتية, الجمادية, الخيالية,, وأدب الخيال العلمي, الجنيات, والاشباح... وغيرها فيتفاعل معها بكل صدق كما لو كانت حقيقية ماثل أمامه, فيبدي قناعته وتفاعله مع العرض العجائبي, وتتراوح غاية هذه العروض بين التعليم والامتاع, وهنا يتطلب كفاءة كل من الكتاب, والمخرجين, والتقنيين, والممثلين في معرفة الأساليب والكفاءة الذي يتفق مع عقلية المتلقي(الطفل) وحتى تكون المسرحيات مؤثره يجب أن تكون عروض الأطفال مناسبة مع أعمارهم, فلا بد من التعريف بأهم المراحل العمرية للطفل، للتعرف على مدى توافق النص والعرض والمرحلة العمرية المنتقاة, ومدى تقبلهم كمتلقين وتفاعلهم أو استمتاعهم معه وعليه يجب معرفة الشخصيات في مسرح الطفل بحسب مراحلها العمرية":( Habib,,2013,p.52 ).

**أولا. مرحلة الواقعية:** تتجسد الشخصيات بوساطة الدمى غالبا, وتكون متنوعة(بشرية, نباتية, حيوانية, فانتازية, جمادات).

**ثانيا. مرحلة الخيال المطلق:** شخصيات آدمية, أو دمى, أو يجتمع كلاهما في عرض واحد, ويكون الأبطال خياليين خارقين. وتتصف باتساع رقعة التقبل والتفاعل ومستوى الصور الخيالية غير المعقدة والحكايات الخيالية, والساحرات, ذات المضامين الهادفة.

**ثالثا. مرحلة البطولة:** شخصيات آدمية, أو دمى مع الميل لاستعمال الأقنعة لتجسيد الشخصيات الحيوانية, والنباتية أكثر من الدمى حين يقوم بأدائها ممثلون, وتتصف هذه الشخصيات بكونها تقوم

بأفعال شجاعة ومغامرات جريئة. وتتسم هذه المرحلة باتساع رقعة ادراكهم، واستمتاعهم بالنصوص والعروض ذات الجانب البطولي تمتزج فيها الخيال مع الواقع, والاحساس بالإثارة والمغامرة.

**رابعا. مرحلة المثل:** وتكون السيادة للشخصيات الآدمية التي تمثل القدوة والأنموذج المثالي, وتتصف أفعالها بالمغامرة العاطفية وإظهار المشاعر, وقد يستعان بشخصيات ذات وجود تأريخي أو ميثولوجي.

تأتي غالبا مكونات العجائبية في الأدب القديم بطرق وأشكال مختلفة, فنجدها ماثلة في الاسطورة الى الحكايات الشعبية, والخرافية, والتاريخية, والبطولية,.. وغيرها من الحكايات وبين كل هذه التصنيفات كان للعجائبية تفرد خاص بها, وغايات تختلف باختلاف كل عصر وجدت فيه, والعجائبية في كل ذلك تبدي مقدرة فكرية وابداعية في التفاعل مع الواقع والمشاكل السائدة فيها, وان الاسطورة تأتي في مقدمة هذه التصنيفات نظرا لتاريخها في القدم اولا, ولأنها تأتي مليئة بالحوادث العجائبية التي لا تتقيد بقوانين الكون".( Al-Hayali,2013 ,p.14 ). يقدم مفاهيم مطلقة كالخير والشر, والضمير, والحب, تدعم المواهب وتطلق العنان لقدرات الطفل المكبوتة.

يعد فن مسرح الطفل من أقوى وسائل الايضاح, ويغذي فيهم روح الشهامة وحب الخير والجمال, فهي من اقرب الفنون المحببة الى نفوس الاطفال لتعاطفهم المباشر مع كل ما يجري فوق خشبة المسرح, فالمسرحية نوع من اللعب التخيلي, وحب الأطفال لهذا النوع هو ظاهرة صحية, ونفسية, فهو علاج للتنفيس من عقد قد نشأت من الواقع".(Youssef ,2006,p.25) فالطفل ساحر فنان وان خياله لا تحده الحدود التي تحيط بخيال الكبير, لان عقله مفتوح لا تحده قوانين أو ضوابط, وهو جزء من حياة الطفل وتفكيره فكثيرا ما نراه مندمجا في فكرة خيالية فيتكلم بلسان الشخصيات المقدمة له ويتقمص شخصياتها لا سيما الشخصيات البطولية(الانسانية, والحيوانية, والنباتية, والجمادية, والفانتازية, والخيالية) لكل ما يمكن أن يثير مشاعر المتلقي(الطفل), فالطفل يجذبه الصورة الكلية الجاذبة والمثيرة للأحداث والمضامين الغريبة مما يدفعه إلى الاندهاش منه والتعجب.

تقدم الشخصيات العجائبية في مسرح الطفل قيمة تعليمية, تربوية, اخلاقية, جمالية, حيث تمد المتلقي(الطفل) بالمعلومات حول طبيعة الاشياء من حوله, الاشجار, الحيوانات. والظواهر الطبيعية.. وغيرها, فيتعرف على فوائدها واضرارها, ويتعلم صفاتها ووظائفها, ويتعرف على البيئة ومن حوله, ويدرك الطفل اهميتها والحفاظ عليها وحمايتها, والتفاعل معها على المستوى الذهني والعاطفي الى جانب عنصر المفاجأة والتشويق الناتج عن عناصر الفرجة المسرحية, التي تعمل على تجسيد هذه الشخصيات امام المتفرجون(الأطفال)".( Al-Hayali ,2013,p.89).

أن فن الإقناع يحتاج إلى أفق خيالي واسع وأساليب مبتكرة في تحقيق الغايات والوصول إليها, وقد يعمد الفنان الى ما هو متداول ومألوف لدى الطفل, الى ابداع اشكال جديدة في الخطاب الموجه للأطفال واللجوء إلى ما هو غير مألوف, ولتحقيق الغرائبية والعجائبية ولكن في سياق مقنع ومبرر, ليصل الى حالة الإبداع والرقي يجعل من المتلقي(الطفل) يستمتع ويتذوق بفطرته الجمال وفق مهاراته البسيطة ما هو مطروح في خارطة تقبله وثقافته ووعيه الإدراكي وبيئته وفق ما يصبوا إليه فكرة العرض المسرحي, وقد تكون الفكرة واسعة تحتاج إلى مداخلات كثيرة يصعب تحقيقها من خلال الأفق الإدراكي للطفل, ويمكن تحقيق

دلك من خلال الاستعانة ببعض الأمور غير المألوفة في الشخصيات حوارا, وأسلوبا, في سياق التقبل من عقلية الطفل ومقبولية معرفته, وتحقيقها بأسلوب مقنع ومقبول.

ان دور التقنيات البصرية الحديثة في عروض مسرح الطفل دور كبير ومهم في عملية إسناد النص والعملية الاخراجية ونجاح تقديمه وتقريبه كليا من عالم الطفولة, بل وتحببه كثيرا إليه, حيث تضاف مصممي الصوت والإضاءة والمنظر والمؤثرات وأداء الممثل للشخصيات(الإنسانية, والحيوانية المؤنسنة, والنباتية, والجمادية, والفانتازية) لسينوغرافيا العرض وصولا إلى عطاءات إخراجية مذهلة جاذبة ومشوقة لإبداع المخرج السينوغراف في تحقيق العجائبية والغرائبية, وتحقيق الصورة المتألقة الجاذبة والمثيرة بكل التقنيات الحديثة لتعزيز وإسناد الفكرة العامة وتحقيق العرض المسرحي بأجمل حلة وأكثر قربا وإقناعا من مخيلة المتلقي( الطفل) وعقله وخياله المعرفي.

ترى الباحثة أن تقديم مسرحيات الأطفال يحقق بجانب أهدافه التعليمية والتربوية الإثارة والمتعة, وقيمة الشكل الجوهر الأساسي في تعامل المصمم السينوغراف هو وحدة عناصر العرض البصرية واشتغاله في غلالة يشد انتباه المتلقي(الطفل) نحو بساطة العمل المقدم لهم والتشويق والإبهار والجذب للحركات الإيقاعية لتلوينات التقنيات البصرية...وغيرها دون الشعور بالملل والرتابة, فعناصر الصوت, والصورة, والحركة كلها مثيرات تساعد الأطفال على تحقيق هدف تظافر جهود المصمم الإبداعية الحقيقية, فطفل اليوم أكثر استجابة وتفاعل مع تطور وتداخل المنظومة البصرية للعرض المسرحي نتيجة لتطور الواقع الاجتماعي والبيئي والتطور التكنولوجي العالمي, تتطلب دقة في نقل رسائل ومفاهيم تخاطب المتلقي (الطفل) باختلاف توجهاتهم والتي تمنح بدورها حرية واسعة للتأمل والمتعة والفائدة, تعمل على ترسيخ مجموعة من القيم الإنسانية لبناء مجتمع حضاري جديد.

**مؤشرات الاطار النظري**

1. يقدم الشخصيات العجائبية في مسرح الطفل قيمة تعليمية واخلاقية وجمالية.
2. ينجذب الطفل الى الصورة الكلية الجاذبة والمثيرة للأحداث والمضامين الغريبة مما يدفعه إلى الاندهاش منه والتعجب.
3. يبحث المتلقي (الطفل) عن كل ما هو جديد ومثير لعوالم ساحريه جاذبة ومثيرة.
4. يتكلم المتلقي(الطفل) بلسان الشخصيات المقدمة له ويتقمص شخصياتها لا سيما الشخصيات البطولية ( الانسانية, والحيوانية, والنباتية, والجمادية, والفانتازية, والخيالية) فيثير مشاعره واحساسه.
5. تؤثر العناصر البصرية والسمعية والحركية في استدراج الذائقة الجمالية وتنميتها وتفعيل دور المخيلة لدى المتلقي(الطفل).
6. يعدُّ عنصر المفاجأة من أهم العناصر في عروض مسرح الطفل، لفاعلياته الشديدة في احداث فعل الدهشة وشدّ الانتباه المتلقي( الطفل).
7. ينتقي المخرج والمصمم السينوغراف مضامين نصوصه المعروضة على وفق ميول الطفل المتلق، لإيصال فكرته, بجانب المتعة والترفيه.

**الفصل الثالث**

**إجراءات البحث**

**اولا. مجتمع البحث:** العجائبية الدرامية في مسرحية (زيارة ارضية) للأطفال(مسرح النشاط المدرسي) بغداد 2018.

**ثانيا. عينة البحث:** اختارت (الباحثة)عينة بحثها بشكل قصدي لتوافر المؤشرات للعجائبية الدرامية فيها في تحليل عرض مسرحية ( زيارة أرضية ).

**ثالثا. منهج البحث:** اعتمدت(الباحثة)المنهج الوصفي في تحليل عينة بحثها كونها توافر العجائبية الدرامية للعرض المسرحي المقدم.

**رابعا. اداة البحث:** استخدمت (الباحثة) مؤشرات الاطار النظري, فضلا عن المقابلات, والاطلاع على ما كتب من مقالات للاستزادة, والمعرفة والاطلاع.

**رابعا. تحليل العينة:** مسرحية(زيارة ارضية) سينوغرافيا واخراج (مهند يحيى حسن).

**حكاية العرض ومعالجاته:**

مسرحية تعليمية ترفيهية قدمت بشكل غرائبي لتصل المعلومة الى المتلقي(الطفل) بسهولة ويسر وبلغة عربية فصحى, حكاية النص المعروض حكاية جديدة تناقش حقوق الانسان والذي لابد ان يعيش في مجتمع تسوده الحب والاحترام والمساواة ليعيش بكرامة, وتشكل إضافة لخبرة المتلقي(الطفل)، وتحمل أهدافا تربوية متنوعة تعمل على مناقشة المشكلات التي يتعرض لها الطفل في البيئة التي يعيش فيها وتقدم بشكل جاذب وممتع وشيق وتوضح الغرض المعدّة من أجله والتي ساعدت على جذب المتلقي(الطفل) وسرعة فهمه وإدراكه.

عبر المنظر بكوكب الأرض، حيث يتم وضع ديكور يمثل دمار لمعظم البنايات وفراغه من سكانه المنقرضين, يبدأ المشهد بعرض عن اقتراب مركبة فضائية من الجو الأرضي، وهبوطها على سطح الأرض، ثم يدخل الرجلان الآليان من الجهة اليسرى لخشبة المسرح ويبدأن بالتحرك والتقصي وكأنما قد أرسلا ليقوما بمهمة البحث عن هوية سكان هذا الكوكب، وبعد أن يتوغل الرجلان الآليان بالمشي باتجاه الجهة اليمنى من الخشبة، يدخل الجنود بحركة استعراضية تستمر لبرهة من الزمن، ثم يرفعون أيديهم إلى الأعلى بحيث تتقارب الأيدي لتكون شكلا مثلثا وكأنما يقومون بتحية شخص ما, ثم يدخل قائد المجموعة بزيه المميز ويقوم بالتحرك بحركات استكشافية لوهلة من الزمن ثم يتوقف ليبادر بمناداة أحد رجاله الآليين.

- آر ( ون ) ؛ أخبرني: هل وجدت شيئا يدل على هوية قاطني هذا الكوكب ؟!

الرجل الآلي بتوتر: لا.. لم أجد أي شيء يدل عليهم حتى هذه اللحظة يا سيدي.

يتحرك قائد المجموعة بغضب واضحة عدة خطوات, ويقترب منه الرجل الآلي الثاني وهو يحمل قطعة مكتوب عليها عبارة (حقوق الانسان )..

- سيدي.. لقد عثرت على هذه اللقية الوثائقية، التي قد تشفي غليلك في معرفة هوية سكان هذا الكوكب المهجور..

في هذا المشهد كما هو واضح عبرت عن الجو النفسي لسينوغرافيا العرض المسرحي الذي رافق العرض منذ الوهلة الأولى للإضاءة المصاحبة مع الموسيقى التصويرية لتصوير مدى حجم الدمار والخراب يرافقه ارتفاع وهبوط الستائر والأصوات, بالاستعانة بالمؤثرات الصوتية والبصرية والضوئية لإحاطة المتلقي( الطفل) بالجو النفسي العام للعرض.

اقترب فضاء العرض فضاءا قريبا الى واقع الطفل الذي يحاكي خياله, فضاء يحاكي عن بيئة افتراضية في اشتغال الشكل البصري مما أعطى عمقا حقيقيا للمنظر, ففي المشهد الثاني يظهر(قائد المجموعة) بلباس جديد للرجل الفضاء, وبطريقة معاصرة في محاولة منه للتقرب ما يخطط له, ولمعرفة الاشياء من حوله.

قائد المجموعة: هل تستطيع أن تفك شفرة ما موجود فيها عبارة( حقوق الانسان) ؟!

الرجل الآلي: سأحاول يا سيدي !

يخرج الرجل الآلي مصباحا ويقوم بتحريكه وكأنما يقوم بمسح بيانات هذه القطعة المكتشفة.

ثم يقوم باخبار قائده: سيدي.. سيدي، لقد استطعت أن أفك جزءاً من شفرة هذه الوثيقة المكتشفة

قائد المجموعة: وما هو تقريرك بشأنها أيها الباحث آر ( تو ) ؟!

الرجل الآلي: إنها تتحدث عن مخلوقات عاقلة تدعى البشر يا سيدي، وعن بنود لقوانين سنها أحد حكمائهم أو مجموعة منهم لتنظيم العلاقات بينهم، وانقاذ ما يمكن انقاذه من شرور همجيتهم المفرطة في التعامل مع بعضهم البعض.

قائد المجموعة: كن أكثر تحديدا يا آر ( تو ) ؟!

الرجل الآلي: سأحاول أن أحلل عمر النصف لنظير الكاربون 14، وأن أكسر بمسباري الجليد الزمني، فأعرض على حضرتك شريطا يوثق لفترة كتابتها التقريبية.

عبرت فكرة المسرحية عن حجم الدمار الذي حل بالكرة الأرضية وسنلاحظ في النص المنتقى, احتوائه على الظواهر / الخصائص وبرز أهم عناصره:كـ(اللامعقول / اللا منطقي، الإثارة والادهاش, السخريّة، الاستهجان، الصراع، التناقض، التمرد، غير المألوف, المتخيّل.. وغيرها مع الاستعانة بالصور الدرامية ذات النزعة العجائبية في عروض مسرح الطفل لإيصال فكرته بشغف الى المتلقي(الطفل) الجو النفسي العام الذي كان حافلا بالإثارة والترقب الناتجة من مراقبة الأحداث المتحولة على خشبة المسرح فضلا عن اتسامه بالمتعة والتسلية, اذ حققت المسرحية الاثارة من خلال ما عرضته الشخصيات من اللعب الدرامي والازياء وللإكسسوار, والأهمية الرئيسية القصوى لحركة الجسد الحي للممثل في الفضاء المسرحي ودورها في تحقيق البنية الدرامية ومضمونها. كما وحققت جمالية الديكورات المجسمة(الثلاثية الأبعاد) مقارنة بالديكورات المرسومة في وحدة تكاملية مع الوحدات الديكورية الاخرى وانسجامها مع الاضاءة والحدث.

انتقى المخرج والمصمم السينوغرافي مضامين العرض البصري على وفق ميول الطفل ورغباته، وفئة عمره لإيصال فكرته, ولإشباع رغباته النفسية والعقلية والفنية بجانب المتعة والترفيه

يدخل شخصية (القرد) من الزاوية اليمنى للمسرح ويقوم بحركات هيستيرية تستفز جنديان؛ فيقومان برفع سلاحيهما باتجاهه، ولكن قائد المجموعة ينهرهم ويقوم بأمر الرجل الآلي الأول آر ( ون ) بتسليط مصباحه باتجاهه، ثم يبادر إلى سؤاله: آر ( ون )، هل هذا المخلوق، هو الذي قام بنظم هذه الوثيقة المجهولة ؟

الرجل الآلي: وهو يستمر بتسليط مصباحه باتجاه القرد: لا أعتقد يا سيدي.. إنه يبدو أكثر بدائية وبساطة من أن يقوم بتنظيم هذا الجهد العقلي المنظم، كما أن عضلاته غير مهيئ لتقوم برسم مسار حضارة قد تقوم بتمثيل مثل هذه البيانات الرمزية وتركها للدارسين عن هويتهم فيما بعد.

يدير قائد المجموعة ظهره ثم يؤشر بيده إلى الرجل الآلي الثاني ويقول له: آر ( تو )، أخبرني.. هل انتهيت من اعداد شريطك الزمني بخصوص هذه الوثيقة المجهولة ؟

يبدأ الرجل الآلي بتسليط ضوء إلى شاشة العرض فيعرض فيلم يوضح بعض الكوارث الانسانية المتعلقة بالحروب وينتهي بصوت لقارئ تم اختياره لقراءة الآية التالية " و إذ قال ربك للملائكة إنى جاعل فى الأرض خليفة.. اتجعلون من يفسد فيه ويسفك الدماء.. "

يأمر قائد المجموعة بأمر فريقه الاستطلاعي بترك نفايات هذا الكوكب، كي لايقوموا بنقل فايروسه إلى كوكبهم فيصيب كوكبهم نفس العدوى التي قضت على سكان هذا الكوكب.

يتحرك الطاقم باتجاه الجهة اليسرى ويختفون

ثم تظهر صورة المركبة الفضائية وهي تغادر أجواء هذا الكوكب.

عبرت الصورة الدرامية العجائبية المفعمة بالصور الحية للشخصيات المجسدة بعناية، من خلال التمثيل بالفعل الآني الحي, وذلك بالتفاعل ما بين الشخصيات الدرامية, والتي أسهمت هذه الشخصيات بأدوار فعالة، والمتمثلة بشخصية القائد، والشخصيات المساندة والمتمثلة بشخصية (الرجال الآليين) وشخصية(القرد) الذين أسهموا في تحريك الفعل على الخشبة وتوضيح الفكرة الرئيسة، كما وتميزت الأزياء المنتقاة بعناية لكل شخصية بغرائبية تتعلق بفاعلية الجاذبية البصرية بالمدركات الحسية والذهنية جعلت من المتلقي (الطفل) الاندهاش والتعجب والجذب نحو مجريات العرض البصري بكل شغف.

عبرت العناصر البصرية والسمعية والحركية المثيرة للأشكال الجديدة خطابا مؤثرا في استدراج الذائقة الجمالية وتنميتها وتفعيل دور المخيلة لدى المتلقي(الطفل),من خلال التضاد في الالوان والديكور, والتشبيه, والاختلاف, والمغايرة, واعتماد المبالغة, والتكرار, والتركيز, والتكثيف, وخلق مساحة من الخيال الخصب للمتلقي والتي جميعها من وسائل الجذب لإثارة المتلقي(الطفل) واستدراج تفاعله الايجابي.

**الفصل الرابع**

**عرض النتائج والاستنتاجات:**

**أولا. النتائج ومناقشتها:**

1. حكاية النص المعروض تعتبر جديدة وتشكل إضافة لخبرة المتلقي(الطفل)، وتوضح الغرض المعدّة من أجله.
2. عبرت الصورة الدرامية العجائبية والمفعمة بالصور الحية للشخصيات المجسدة بعناية، من خلال التمثيل بالفعل الآني الحي ؛ وذلك بالتفاعل المباشر ما بين المؤدي(المرسل) الممثل, والمتلقي (المرسل اليه) الجالس على كرسي المشاهدة.
3. حققت المسرحية الاثارة من خلال ما عرضته الشخصيات من اللعب الدرامي والازياء وللإكسسوار, والأهمية الرئيسية القصوى لحركة الجسد الحي للممثل في الفضاء المسرحي ودورها في تحقيق البنية الدرامية ومضمونها.
4. حققت جمالية الديكورات المجسمة(الثلاثية الأبعاد) مقارنة بالديكورات المرسومة في وحدة تكاملية مع الوحدات الديكورية وانسجامها مع الاضاءة والحدث.
5. حققت عناصر العرض البصري والسمعي والحركي لا سيما الازياء والديكور بالغرائبية عامل جذب واثارة للمتلقي (الطفل).
6. حقق المخرج والمصمم السينوغرافي مضامين العرض المسرحي على وفق ميول الطفل، لإيصال فكرته, ولإشباع رغباته النفسية والعقلية والفنية بجانب الاثارة والمتعة والترفيه.

**ثانيا. الاستنتاجات:**

تستنتج (الباحثة) مجموعة من الاشتراطات تنسجم مع نتائج البحث ومخرجاته وهي على النحو الآتي:-

1. ضرورة الاستعانة بالصور الدرامية ذات النزعة العجائبية في عروض مسرح الطفل الجو النفسي العام كان حافلا بالإثارة والترقب, الناتجة من مراقبة الأحداث المتحولة على خشبة المسرح, فضلا عن اتسامه بالمتعة والتسلية. 2. تمثل أهمية حركة الممثل (الجسد الحي) وأزياؤه المغبرة في الفضاء المسرحي دالا في توضيح وايصال المعاني.3.ان تنوع العناصر البصرية, والسمعية, والحركية المختلفة بطريقة مبدعة ومثيرة للديكور والاضاءة للتنوع المشهدي لعالم الطفل تحقق عوامل الجذب والاثارة. 4.على المخرج والمصمم السينوغرافي أن ينتقي مضامين النص الدرامي المسرحي على وفق ميول الطفل المتلق، لإيصال فكرته, ولإشباع رغباته النفسية والعقلية والترفيهية والجمالية.

**ثالثا. التوصيات:**

توصي (الباحثة) بما يأتي: 1. اقامة ورش تؤطر مفهوم العجائبية الدرامية وأساليب تقديم العروض في مسرح الطفل.2. الافادة من مسرح الطفل لطلبة معاهد وكليات الفنون الجميلة, والعاملين في مجال حقل مسرح الطفل، والتعرف على مدى توافق النص والعرض والمرحلة العمرية.

**رابعا. المقترحات:**

تقترح (الباحثة) اجراء دراسة مجاورة في مسرح الطفل على النحو الآتي:.

(مسرح الطفل-بناء نظام مقترح لورشة مسرحية عجائبية تعليمية- لأطفال ذوي الاحتياجات الخاصة).

**References:**

1. Abdul, H. N, (2003): *The psychology of play and its impact on childrens learing*, i1, Safa Publishing House, Amman, Jordan.
2. Abu Maal, A. F, (1984) *at the Childrens Theatre*, I1, Al Shorouk Distribution and Publishing House, Amman. 4
3. Al Bajlan, M. M, (2020), *The Work of Visual Attraction Equations in Childrens Theatre Performances*, I1, Dar al-Majd Printing and Publishing, Amman.
4. Al Bajlan, M. M,(2021) *Visual attraction and excitement in childrens theatre performances,* first edition, Ain Shams University, Cairo.
5. Al-Hayali, A.M,(2013) *Miraculous Characters in Childrens Theatre Performances, Mastirs Theis*, Basra Universety, Basra
6. Alloush, S. (1985): *Dictionary on Contemporary Literary Terms*, I1, University Library Press Casablanca, Morocc.
7. Habib, H. Z, (2013) *Dramatic Values at The Children's Theatre*, i1, Al-Jawahiri Printing and Publishing House, Baghdad.
8. Halifi, Shuaib, (2005) *The Identity of Signs and the Construction of Interpretation,* Edition 1, House of Culture, Dar Al Bayda, Morocco.
9. Hassan, H,(2013), *Childrens Theatre Epic Theatrical Techniques*, Al Sayab Foundation Library, Baghdad. 8- Ally, Shoaib,(2005) Identity of signs and building interpretation, 1, Dar al-Culture, Casablanca, Morocco.
10. Youssef, F, (2006) *Children's Drama*, Drama Drama, Alexandria Books Center, Alexandria.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts101/391-404

# Dramatic wonder in children's theater performances

**Mayada mjeed amen al bajlan** [1]

**Al-Academy Journal …….…… Issue 101 - year 2021**
**Date of receipt: 5/7/2021…....Date of acceptance: 24/8/2021…....Date of publication: 15/9/2021**

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

**Abstract**

Dramatic wonders at children's theatre shows Search summary The importance of the current study is to present an important concept, from the point of view of those interested in the field of literature and the theater of the child, namely (miraculous) because it represents an innate tendency immersed in the child's mind, and therefore it is easy to impress him when attracting him with a text and a presentation addressed to him, to achieve the aesthetic and intellectual vision, so the problem of research was in the following question: (dramatic wonders in children's theater performances) and the importance of research lies in the importance of the importance of the role of wonder for dramatic discourse in children's theatre performances, and research benefits the workers In educational and cultural institutions to build a knowledge base for the new generation with the intention of educating them through visual, audio, critical and aesthetic taste. The researcher used the descriptive analytical approach in dealing with the research community in the analysis of a play with aesthetic and educational contents and values in the first chapter, and the second chapter is the framework of research from two researchers, the first research: the aesthetic of theatrical discourse: what is the aesthetics of the art of theater and its importance and objectives, and the second research: wonders and their work in the children's theater: based on the functioning of the senses of hearing and sight and their connotations in the visual presentation presented to children to the result of the theoretical framework He absorbed the research procedures and then followed this investigation a brief conclusion of the results related to the concept of wonder for the drama of the theatrical presentation presented to children with aesthetic dimensions influential and attractive through the effectiveness of form and content, as well as recommendations, and proposals, as the researcher recommended the

[1] Ministry of Education, Nineveh Education Directorate, Institute of Fine Arts,Mayadameme68@gmail.com.

مجلة الأكاديمي-العدد 101-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

need to enhance the status of the children's theater, provide a theatrical space, and employ it properly to achieve the desired goals in education, and instill educational values And intellectual, aesthetic. Followed by a list of sources and references used in the search and the search summary in English. Opening words: Wonderland, Drama, Children's Theatre.

**Key words: miraculous, dramatic, children's theater.**

| | | |
|---|---|---|
| Contemporary experimental currents and its impact on the structure of the contemporary Iraqi theatrical text | -Haitham Hamza Salman | **316** |
| The concept of stigma and its representations in the Arab theatrical text (The Sultan, Al-Ha'ir play, by choice) | -nazar shebeeb karim<br>-Alaa Hatem Mohsin | **336** |
| The effect of differentiated education strategy on the achievement of the students of the Institute of Fine Arts in the subject of aesthetics | -Wafaa Shukur Hassan | **352** |
| Poster design and its role in drug control | -Basim mohammad salih alkhalidy | **372** |
| The impact of e-learning on the cognitive level in the Corona crisis | -Asma Ghazi Abd | **390** |
| Dramatic wonder in children's theater performances | -Mayada mjeed amen al bajlan | **404** |

## Contents


| | | |
|---|---|---|
| Embossing technologies and their role in enhancing the aesthetic dimension of digital printing | -Riyadh Mohsen Habib Al-Rubaie | **20** |
| Design features of children's medicine packaging packages | -Mona Mahmoud Hussein | **38** |
| Characteristics of the folkloric shapes in the works of the potters Sajida al-Mashayikhi and Siham al-Saudi (acomparative study) | -Wafa Harb Abdul Latif | **54** |
| Geopolitical dimensions of the cinematic image in the films of the Palestinian cause | -Ibrahim Naama Mahmoud<br>-Fadel Mahmoud Khudair | **68** |
| Processes directing the scenographic space in the Iraqi theatrical show Shakespeare texts as a model | -Farhan Imran Musa<br>-Sama Mohi Attia Mohamed | **84** |
| The plastic structure in the lyrical introduction to pre-Islamic poetry | -Zainab Khalil Hussein | **98** |
| representations of body language in the contemporary Iraqi theatrical show "Imagine That as a model" | -Ammar Abdul Salman Muhammad | **110** |
| Design and implementation of a glove theater of cardboard materials for the students of the Kindergarten Department | -Qais Hashem Ahmed Alnuaeme | **130** |
| Representations of the body in the works of the artist Ali Al-Najjar (analytical study) | -Rehab Hussein Ali<br>-Salam Idwer Yaqoob Al-Loos | **144** |
| The Communicative Functions in The Speech of The UAE National Anthem in The Light of The Eloquence of The Audience | -Zainab Daryanavard (al-ghaisi)<br>-Rasoul Balavi<br>-Ahmed M. Bataineh | **156** |
| Designing Clothes that Meet the Functional and Aesthetic Needs of Children with Hip Dislocation | -Tahani Abdullah Al-Qudairi | **184** |
| Deconstruction in the abstract drawings of the artist Shaker Hassan Al Said | -Mawahib Abdul Hamid Khafaji | **202** |
| Utilization of Design Principles of Nature in Innovating Contemporary Metal Products | -Alia Abdulaziz Alfadda | **226** |
| Applying the substance-field model mechanism to problem solving in industrial product design | -Mohammed Ali Hussein Alqaisi | **242** |
| Iraqi short films (visions and ideas) | -Sabah Mahdi AlMoussawi | **260** |
| Exposure and its working mechanisms in theatrical multi-scene model "critical dramaturgy study" | -Yousuf Rashid Jebur Al saadi | **280** |
| Space Interpretation of the Installation Art | -Raid abdulameer monsour | **300** |

## 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 (150) word limit, and the keyword write after the abstract, The conclusions are translated and placed after the English 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.

**Important note:**

The average time period from the date of submitting the research to the journal to the date of informing the researcher for acceptance for publication or rejection is not specified, and according to the procedures of the journal, and the accepted research will take its place for publication according to the approved regulations.

Al-Academy
An international Scientific quarterly journal issued by the College of Fine Arts / University of Baghdad

15/9/2021

**Board of Editors**

**Editor-in-chief**

• Prof. Dr. Nsiyf Jassem Mohammed " dr.nsiyf@cofarts.uobaghdad.edu.iq"

**Managing editor**

•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