الأكاديمي

AL-ACADEMY

102

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

Al-Academy Journal مجلة الاكاديمي

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\12\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. لا تعاد البحوث الى اصحابها سواء نشرت ام لم تنشر.
12. يخضع ترتيب البحوث داخل المجلة لاعتبارات فنية.
13. تكون اجور النشر، 125,000 مائة ألف دينار عراقي.
14. 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 طريقه للنشر حسب الاصول والضوابط المعتمدة.

المحتويات

دور المضامين السيكولوجية في بناء الفيلم الروائي	-عبد الباسط سلمان صيهود -سعد شهيد سحور	5
الإشتغال الجمالي للبروفة المسرحية وتطبيقاتها الإخراجية مسرحية (تقاسيم على الحياة إنموذجاً)	-صميم حسب الله يحيى	25
تمثيل الاساطير في تصميم المنتجات الصناعية "تميمة السبع عيون انموذجاً"	-عصام نوري مجيد القره غولي	45
إعادة تدوير ألعاب الأطفال المهدرة إلى مكملات لزي مقترح يناسب الوحدات التعليمية لرياض الأطفال	-وفاء حسن شافعي -العنود عبد العزيز أبو عباة	63
استلهام التراث ورموز الهُوية المحلية في فن الجرافيك العُماني المعاصر	-ياسر إبراهيم منجي -سلمان عامر الحجري -نجلاء المرضوف السعدي	81
السمات الشكلية لأشكال الخيول في رسوم عامر العبيدي	-سرمد صبار عبد	105
دور الأعمال الفنية التفاعلية المعاصرة اقتصادياً وثقافياً (دراسة تحليلية)	-نوره ناصر النهاري	123
تقييم جودة المواقع الالكترونية للجامعات العراقية بإستخدام مؤشر WDQI	-أنتصار رسمي موسى	145
المختزل والمضمر في التصميم الكرافيكي	-بشرى محمود مصطفى	159
الواقعية في رسومات فناني كردستان العراق "دراسة في أساليب التعبير"	-صاحب جاسم حسن البياتي -وائل نجم عبد	145
توظيف المواد الصحية في الفضاءات الداخلية الادارية	-عدوية محمد حسين	159
المثاقفة التواصلية للفنون التشكيلية في ازمة COVID 19تمظهراتة في عصرنة اعمال الرسام العراقي"نبيل علي انموذجا"	-اسماء خالد طالب السامرائي	207
فنتازيا المحاكاة الساخرة في تصاميم الاعلانات	-علا فوزي غافل	223

OPEN ACCESS
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts102/5-24

دور المضامين السيكولوجية في بناء الفيلم الروائي

"دراسة تحليلية لعينة مختارة"

عبد الباسط سلمان صهود [1]
سعد شهيد سحور [2]

مجلة الأكاديمي-العدد 102-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229
تاريخ استلام البحث 2021/7/3 , تاريخ قبول النشر 2021/9/28 , تاريخ النشر 2021/12/15

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

ملخص البحث:

الجوانب النفسية عامل مؤثر ودافع أساسي في العديد من الأعمال السنيمائية والتلفزيونية مثل المسلسلات التلفزيونية. هناك العديد من الأفلام التي تناولت القضايا النفسية من خلال الشخصية المتأثرة بالإسقاطات والعقد النفسية التي تقود نحو السلوك والأفعال الشاذة في معظم الحالات، لذا اختار الباحثان العنوان وتم طرح مشكلة البحث من خلال السؤال التالي: ما الميكانزم الذي يحقق دورا سيكولوجيا في الفيلم الروائي؟ كانت أهداف البحث الكشف عن الآلية المتبعة لغرس المضامين النفسية في الفيلم الروائي؟ أما حدود البحث، فكانت عينة قصدية واعتمد الباحثان المنهج الوصفي التحليلي للمحتوى، واعتمد الباحثان في التحليل أداة الملاحظة، وكانت وحدة التحليل هي الموقف للحدث، وتوصل الباحثان إلى الاستنتاجات التالية، وهي أن الجانب النفسي لا يمكن عزله عن أي مشهد من الفيلم، وهذا ينطبق على جميع الأعمال السينيمائية والتلفزيونية وحتى الدرامية، كما اكتشف الباحثان أن الجانب النفسي لأي عمل درامي يتكرس في معظم عناصر الوسيط السينمائي، فهو يرتبط بعلاقة وطبيعة الشخصية وسلوكها وفق وضعها أو حالتها.

الكلمات المفتاحية: سيكولوجيا - بناء -الفيلم الروائي

مشكلة البحث: مثلت الجوانب النفسية عامل مؤثر ودافع أساس في الكثير من الأعمال السينيمائية والأعمال التلفزيونية كالمسلسلات التلفزيونية، فهناك الكثير من الأفلام التي عالجت قضايا سيكولوجية عبر الشخصية المتأثرة بالإسقاطات والعقد النفسية التي تقودها نحو السلوك والأفعال غير الطبيعية في اغلب الأحيان، ومن ثم تتطور الأحداث الدرامية على وفق تعقيد وتأزم لنفسية عنصر من شخصيات العمل، وكذلك وجد أن بعض صناع الأفلام وكتاب السيناريو تأثروا بأزمات نفسية مروا بها في حياتهم، انعكست على أعمالهم، لنجد الكثير من الإشارات والأحداث مقرنة وما تعرضوا من مواقف في حياتهم التي تمتد منذ ترعرعها في الطفولة حتى نضوجها، ولان الأعمال الفنية تهتم بهذا الجانب وجوانب تتعلق بسلوكيات غير نمطية، وجد

[1] جامعة بغداد - كلية الفنون الجميلة، abs@uobaghdad.edu.iq.
[2] معهد الفنون الجميلة- الرصافة.

الباحثان أن التوغل في هذا الموضوع يقود نحو فرضية بحثية صالحة للبحث والدراسة، كونها تشكل مرتكز هام لصناع الدراما السينيمائية والتلفزيونية بل وحتى الوثائقية التي هي الأخرى ترتبط في تبني أفلام السيرة الذاتية لشخصيات هامة عبر التاريخ وتتوغل بالجوانب السيكولوجية لذا الشخصية وما تعرضت من مواقف وأزمات وإسقاطات بمر حياتها وتاريخا أو مجدها، ويعرف أيضا بأنه استجابات ظاهره يقوم بها الإنسان يمكن ملاحظتها وتسجيلها سلوك خارجي (كل ما يمكن ملاحظته مباشرة من نشاط كالقفز والمشي وسلوك داخلي : الجانب غير الظاهر من شاط الفرد مثل التفكير والتخيل كل العمليات التي تحدث داخل الفرد لا يمكننا ملاحظتها مباشرة ولكن نستدل علي وجودها أو حدوثها عن طريق تتبع أو ملاحظه الآثار سلوكية مترتبة عليها من خلال تصرفات الفرد(p37 1996) لان السينيما تهتم بالموضوعات المؤثرة لإبهار المتلقين، فقد تناولت المفاهيم والأزمات والعقد السيكولوجية في العديد من رواياتها الفيلمية، والباحثان وجد إن المضامين السيكولوجية كثيرا ما تعزز الأفلام بواقعية أكثر وإبهار وإثارة، ولاسيما حين يكتشف المتلقي إن الظواهر السيكولوجية هي حقيقية وليس من الخيال أو أنها مفبركة، لذا وضعا الباحثان مشكلة البحث عبر التساؤل الأتي: ما الميكانزم الذي يحقق دورا سيكولوجيا في الفيلم الروائي؟

أهمية البحث:

لان البحث سيتناول جوانب تهم المجتمع وما يتعرض له من أزمات نفسية ومن ثم يجد الحلول لها، فان البحث سيكون مجدي للدارسين في السينيما وكذلك للدارسين في علوم النفس لتسليط الضوء على السينيما كعامل أساس في تحقيق الكثير من الثقافة السيكولوجية والتي بدورها ستحل الكثير من القضايا النفسية عبر طروحاتها الفيلمية أو الدرامية كالأعمال التلفزيونية، ومن ثم ستكون بذلك قد حققت أهمية للدارسين في علم النفس بان يهتموا بالسينيما كعلاج نفسي لبعض الحالات التي تستعرضها الأفلام السينيمائية ومن ثم تحقق ثقافة سيكولوجية يحتاجها المشاهد أو المجتمع عموما، وبذات الوقت فان البحث ستكون له أهمية للدارس في السينيما بان يسلط الضوء على قضايا تخدم المجتمع وتحقق له مزيد من الموضوعات الهامة في السينما، كان تكون رافد سينمائي مهم لكتابة سيناريوهات وصناعة أفلام أو أعمال درامية تلفزيونية أو وثائقيات لاسيما لموضوعات السيرة الذاتية في الأفلام والأعمال التسجيلية.

اهداف البحث: يهدف البحث الكشف عن الميكانزم الذي يحقق دورا سيكولوجيا في الفيلم الروائي.

حدود البحث: يتحدد البحث في عينة قصدية عمديه، وذلك في الفيلم "Keoma" كيوما، والذي تم إنتاجه عام 1976 وبذا تكون حدود البحث ضمن هذا الفيلم في الزمان والمكان له.

تحديد المصطلحات: علم النفس ، السيكولوجيا Psychology:

علم يعني بدراسة السلوك والعمليات العقلية، بدأ بمفهومه الحديث مع ولهلم فونت الذي آمن بأن الدراسات النفسية يجب أن تقوم على أساس من الاختبار والذي أنشأ في ليبتزيغ بألمانيا أول مختبر لعلم النفس التجريبي عام 1879، ومنذ ذلك الحين تطور علم النفس تطورا كبيرا وتكاثرت مدارسه; فظهرت المدرسة الاستبطانية, والمدرسة السلوكية, وسيكولوجيا الجشتالت, وغيرها، لقد كانت الكثير من الدراسات والعلوم النفسية المختصة قد جادت فهم السيكولوجي ودوره في المجتمع، كونه علم كثيرا ما اهتم بدراسة السلوك والحياة العقلية سواء كانت شعورية أو لا شعورية، واصل كلمة "**Psychology**"

تعود إلى الثقافة اليونانية، وهي كلمة مكونة من شقين: الشق الأول هو **Psyche** والذي يأتي بمعنى روح أو حياة، والشق الثاني هو **logos** والذي يأتي بمعنى علم، ويعد علم النفس أحد أهم العلوم الموجودة في العصر الحديث حيث أنه يهتم بدراسة أكثر الكائنات الحية تعقيدا ألا وهي النفس البشرية، وقد جاء تعريف علم النفس لدي فونت: العلم الذي يبحث في الحياة العقلية الداخلية تعريفه لدي مكدوجل: علم ايجابي يبحث في السلوك العقلي بمظاهره ووسائل عمله وهو العلم الذي يهتم بدراسة السلوك الإنساني وخبراته السوية أو المنحرفة باستخدام دراسة منهجية علمية تقصد الوصول للقوانين التي تمكنا من فهم السلوك ودوافعه والتبوء به وضبطه والتحكم في، بما يحقق استثمار لقدرات الفرد ومساعدته علي التكيف مع البيئة وتحسين صحته النفسية السلوك فالسينيما ومنذ طلائع نهجها الإنساني سعت إلى فهم الجوانب السيكولوجية عند المتلقي أو الإنسان عموما في تحقيق نوع من الفضيلة ونقل واقع إنساني يخدم البشرية (أول محاولة لفهم السينيما من منظور سيكولوجي كانت على يد العالم النفسي" هوجو منستربرج "Hugo Munsterberg"1916 وذلك من خلال كتابه "الصور المتحركة" الذي ينقسم إلى قسمين، جميلات السينيما وسيكولوجية السينما، محاولات إثبات التطابق بيت كلتا النظريتين من خلال التأكيد على أن الشيء الوحيد الذي يجعل للفيلم قيمة جمالية يكمن في تحويل الواقع (Ehab 2019)).

ينقسم علم النفس الحديث إلى فروع عديدة, منها علم النفس التجريبي وهو يعنى بدراسة الإحساس والإدراك والسلوك في المختبر، وعلم النفس الفيسيولوجي وهو يدرس وظائف الجهاز العصبي وغيره من الأجهزة الجسدية، وعلم نفس الشاذين وهو يدرس الانحرافات العقلية والسلوك غير السوي، وعلم نفس الطفل وهو يدرس سلوك الأطفال ومراحل نموهم العقلي، وعلم النفس التربوي وهو يدرس الحوافز وعمليات التعلم وغيرها من الموضوعات التي تعنى بها التربية، وعلم النفس الفردي وهو يعتبر حب السيطرة أقوى الدوافع البشرية على الإطلاق وعلم النفس السريري وهو يفيد من نتائج فروع علم النفس المختلفة في تشخيص الأمراض العقلية ومعالجتها، ومن فروع علم النفس أيضا علم النفس الاجتماعي, وعلم النفس المهني, وعلم النفس الصناعي, وعلم النفس الجنائي (Salman 2020)إلخ.

ما يهم الباحثان في دراسته هنا هو علم نفس الشخصية الدرامية التي نعمل جاهدين في الخوض بهذا الحيز الدراماتيكي ونستثمره لصالح الصناعة الفيلمية الناجعة، كوننا معنيين في الدراما السينيمائية والتلفزيونية، لكسب المشاهدين والمتلقين للأفلام التي نقوم بتصنيعها وذلك من خلال معرفة آليات صناعة التأثير بالمقابل وخلق التشويق.

الفصل الثاني - الإطار النظري

المبحث الأول: السيكولوجيا في السينيما والتلفزيون:

لان الدراما السيكولوجية قد حققت المزيد من المكاسب، في محاكاة كثير من الأحوال وخلقت حلول لفهم الحالة وعلاجها، أو كشف العقدة والإسقاط الذي يعاني منه المريض بحالته النفسية، فقد استعان علماء النفس بالسينيما كعلاج لكثير من الحالات النفسية وحل العقد أو الاسقاطات التي يتعرض لها الإنسان، حيث ان (السينما سلاح ذو حدين، أَما أن يرتقي بالفن والقضية التي يطرحها، وإِما يكون مبتذل، ويؤدي إلى عزوف الَناس على متابعته، فضًال عن هذا فهو وسيلة اتصال مهمة يمكن من خلال الفلم

السينمائي إرسال العديد من الرسائل(Ibrahim Al-Naama and Fadel Mahmoud 2021)) لذا اعتمدت السينما كحل للكثير من القضايا السيكولوجية، بل إن هناك علاج يسمى بالسايكودراما أو العلاج بالتمثل، كنا قد بادرنا بإقامته خلال تدريس مادة سايكولوجيا الشخصية، والتي سخر الجانب الدرامي والتمثيلي في توصيل المادة العلمية بل وتناول كثير من الجوانب النفسية لبعض الأشخاص ممن كان يهمهم بعض الحالات النفسية التي تم تناولها في القاعة الدراسية، والواقع إن هذا النوع من السايكودراما تكون على شكل أداء مسرحي تمثيلي، أما مجموعة من المشاهدين (السايكودراما أو العلاج بالتمثيل: هي عبارة عن تصوير مسرحي لقضية، أو مشكلة ذات مغزى لفظ حركي وجداني، وتنفيسي انشغالي، تلقائي واستبصار ذاتي في موقف جماعي (Nahawi 2010)).

للسايكودراما عناصر وهي المخرج والبطل "المريض" والمجموعة، أما الأساليب فهي ادوار، إذا كانت غاية السايكودراما لإيجاد العلاج للمريض وفق الدراما التي تحفز على استعراض وطرح كثير من الأمور التي تشكل وع من العلاقات والربط، فال(السايكودراما هي منهج لمساعدة المريض، للتطهير النفسي، عن طريق تمثيل أدوار مختلفة على خشبة المسرح، وتصميم فيها الأدوار، إذ تكشف معانٍ هامة، في بعض العلاقات الاجتماعية عند المريض(Al-Esawy 1997)) فهنا تكون الدراما عاملاً نوعياً وليس كمياً في إيجاد سبل جديدة للمشاركة، وذلك في محالة لإخراج الشخص من عزلته عبر المشاركة الجماعية وتمثيلها والاعتماد على الأشخاص بديلا عن لغة الجسد، فان السينما توظف الظل واللون للتعبير عن ظل المريض، وكذلك توظيف المرأة للتعبير بصورة أدق عن مكونات الشخص المريض ومن هنا يبرز تفوق تقنيات الفن السينمائي.

لقد شكل الأدب في كثير من الأحوال مادة دسمة للموضوعات السينيمائية، من خلال كثير من الأجناس التي يتمتع بها الأدب، حتى جاء هجين سينيمائي مميز تمكن من أن يطرح الأدب والفن سينيما ببراعة فائقة، وهذا الأمر كثيرا ما شغل بال كثير من المبدعين في السينيما لإيجاد نوع جديد في الطرح الموضوعي للمادة السينيمائية التي سيتلقاها المشاهد في صالة العرض السينيمائي، لذا كانت هناك معالجات سيكولوجية خاصة في طرح كثير من الأعمال السينيمائية، وبغية الخروج من المعالجات التقليدية فلقد تم المزج بين الفن والادب في علاج حالات مرضية، فال(الدراما النفسية التحليلية طورت " خاصة في الولايات المتحدة الأميركية وفرنسا " من أجل المرضى الذين يعانون من كبح كبير في حياتهم ويحتاجون إلى المساعدة في التعبير، التمثل، وصياغة الصعوبات التي يواجهونها من أجل هيكلة علمهم الداخلي، يشمل الإطار مسؤولا أو مديراً للعبة يساعد المريض في اقتراح مشهد، دخوله وتطويره " قد يكون المشهد تجربة ذكرى، شعور أو الوضع الفعلي الحالي (Al-Esawy 1997)) مثلما حصل مع الطبيب والناشط الأمريكي "فيتور بورديوس" الذي أدى مسرحية شكسبير) مع مجموعة من المرضى النفسيين لأنه يعتقد أن الأداء المسرحي أيا كان نوعه سواء كان غناءا أم صراخا أم أية طقوس أخرى فأنها تساهم في علاج أولئك بطريقة أفضل من استخدام العقاقير الطبية(BBC 2015) .

قد تكون الآراء منحازة أو مجاملة أو عمومية في كثير من المواضع، لذا فانه الموقف ومن خلال ما عرض وتطلعه للمزيد من المصادر فقد وجد بأنه ربما تكون وجهة نظر بعضهم ممن يزعمون التأثير والميول من

خلال شعبية النجوم فحسب، قد تكون وفق فترة أو مدة من الزمن، بحكم التكنولوجيا الترفيهية التي كانت قاصرة قبل دخول الديجيتال انرتيرمنت مثلا، بل وجد ان هناك ميول قد تنشب من خلال اختلاف الجنس البشري، أي ان هناك ثمة ميلات للنساء قد تكون مختلفة مع الرجال، وكذا هو الحال مع الشباب والكهلة أو الأطفال أو المراهقين والفتيات الخ، فالرجال أكثر من النساء مثلا تعلقا بقضية عدم المساواة بين الجنسين في أمريكا، وهذه القضية طرحها معهد الفيلم الأمريكي في دراسة أعدها خلال قرن من الزمن على العمل السينمائي (1910-2010) إذا كانت نسبة تمثيل الإناث منخفضة جدا مقارنة بالذكور، فهي مسألة عدم مساواة لا مسألة شعبية، وعن أثر البقية والعزلة في تكوين شخصية المخرج وانعكاسها على أفلامه، وبهذا الصدد (يتحدث سكيب داين عن مخرج السينما الأمريكي " مارتن سكورسيزي " والذي ولد عام 1942 في أحياء مدينة نيويورك وعاش داخل عزلة في مرحلة الطفولة بين الوحدة والعزلة، نتيجة لإصابته بمرض الربو، والذي انغمس في المذهب الكاثوليكي انغماساً عميقاً، قبل أن يلتحق بكلية السينما بجامعة نيويورك، والذي أصبح في حقبة السبعينيات من شباب المخرجين الطموحين إلى جانب "آرثر بن، وفرنسيس فورد كوبولا، وستيفن سبيلبرج وآخرين "الذين كانوا يحدثون ثورة في هوليوود آنذاك. أخرج فيلم"Taxi Driver "سائق التاكسي" الذي يدور حول سائق تاكسي مضطرب عاطفياً يدعي "ترافيس بيكل، يقع في شرك شوارع نيويورك سيتي المزعجة. وقد قام الممثل روبرت دي نيرو ببطولة الفيلم، فمنح صراعات ترافيس الداخلية واقعية رائعة، وكان فيلم "سائق التاكسي"إنجازاً رائعاً بين اللغة الفجة والصور المركبة، والتقنيات السينمائية المبتكرة، وحقق الفيلم نجاحاً جماهيراً، وان الفيلم يجسد رحلة تطهيرية من النفس المجروحة، ومضي اكثر من ثلاثين عاماً، لا يزال النقاد وأساتذة الجامعات يستشهدون كثيراً بفيلم "سائق التاكسي" (Skip Dine Young 2015)) فالفيلم تناول جوانب تطهيرية للمجتمع إثر حالات الفساد والبغاء والجريمة والدماء، حتى إن المخرج سكورسيزي قد عالج بعض الألوان في الفيلم لإخفاء بعض المشاهد البشعة، إذ ذكرت موسوعة الويكيبيديا معلومات عن الفيلم، تناولت فيه ما جرى بعد العرض الأول للفيلم، فقد عدَّ عدد من النقاد أن مشاهد العنف مبالغ فيها، وحتى يتفادى أن يصنف الفيلم بتصنيف (R)، قام المخرج سكورسيزي بإعادة تلوين مشاهد الدماء، إذ تظهر الدماء فيها بشكل باهت وغير واضح. وفي مقابلات صحفية لاحقة مع سكورسيزي، ذكر أنه مسرور بتغيير الألوان الذي جرى، وأن ذلك التغيير كان إيجابيا وأن المشاهد المعدلة أفضل من الأصلية، التي ضاعت ولم تعد موجودة.

كثيراً من الأفلام ترافقها مواقف تستحق الذكر أو التناول ومع ما جرى في كواليس الفيلم، وما حدث بعد عرض الفيلم "سائق التكسي" تداعيات كثيرة، كان فيها الجانب السيكولوجي حاضرا مع كثير من شخصيات الفيلم، (بعض النقاد علق على ظهور الممثلة جودي فوستر ذات ال12 عاما في مشاهد إطلاق النار. لكن فوستر تقول أنها كانت موجودة أثناء إعداد وتحضير الخدع البصرية للمشهد، وأنه قدم تم إيضاح وشرح العملية كاملة لها خطوة خطوة. بل إن فوستر تقول أنها كانت مستمتعة خلف الكواليس أثناء التحضيرات لذلك المشهد. زيادة على ذلك، قبل أن يتم إسناد الدور لفوستر، تم عرضها على طبيب نفسي للتأكد من عدم حدوث صدمة نفسية لها إذا أدت الدور(Foster 1992)).

مجلة الأكاديمي-العدد 102-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الفيلم ربما كان نوع من أنواع الدراما التعليمية السيكولوجية أيضا، بحكم انه قاد إلى تجليات لم تكن ملموسة قبل عرضه على صالات السينيما، فهناك آثار لم تكن بالحسبان مع هذا الفيلم فقد (أثر فيلم سائق التاكسي بشكل خيالي جدا على جون هينكلي جونيور، الشخص الذي حاول اغتيال الرئيس الأمريكي ريغان عام 1981 لم يجد القضاء جون هكلي مذنبا لأنه مجنون. صرح هكلي في حينها أنه قام بذلك العمل من أجل إثارة إعجاب الممثلة جودي فوستر، حتى أنه قام بقص شعره بطريقة موهوك، كما فعل "ترافس" تماما في الفيلم كذلك قام محاميه أثناء الدفاع بعرض الفيلم على هيئة المحلفين(Hinckley 2010)) والواقع ان الفيلم بات أنموذجاً لأغلب المختصين في السينيما وعلم النفس ومنهم سكيب يونج الذي كثيرا ما يستشهد بهذا الفيلم، إذ يذكر (أين علم النفس في قصة المخرج "مارتن سكورسيزي" من الواضح انه في كل مكان لقد امتزجت الخلفية الشخصية لسكورسيزي المتأصلة في بيئة اجتماعية قاسية مع مواهبه وهواجسه الفردية، فتيمات الخطيئة، والمعاناة، والعدوانية، والخلاص تتجلى في أفلام مثل "سائق التاكسي" ليس في القصة فحسب لكن أيضاً في اختيار زوايا الكاميرا ونظام الألوان (Skip Dine Young 2015)).

عمدت السينيما والتلفزيون أيضا إلى طرح كما كبيرا من الأفلام المؤثرة والناجعة في تحقيق معالجات نفسية للكثير من المتلقين بقصد أو دو قصد، (تطورت أفلام السرديات المركبة او المتحولة من تقديم عالم افتراض ي موإز للواقع الى ابتداع عوالم افتراضية متداخلة، ترتكز على مكنونات النفس البشرية: ألحالم والذكريات والذاكرة، بما هي مخازن غير مكتشف(Fadel 2020)) أو بهدف المعالجة النفسية أو سواها، محققة نجاح مؤثر واسع الانتشار، كما مع فيم "Split" أو فيلم صمت الحملان الخ من الأفلام المهمة، وقد شكلت جهات الإنتاج لجان مختصة فو فرق مراجعة وتدقيق في توصيف الحالات النفسية، مستعرضة مزيد من الأسرار أو التفاصيل الدقيقة والنادرة في الفيلم أو الدراما عموما.

لقد اقترن القرآن بالكثير من السلوكيات التي شغلت عقول المفكرين، حيث تناول كبار المفكرين وربما كان من أولهم الإمام علي أبن أبي طالب عليه السلام، الذي بين في مقولات كثيرة أهمية سلوك الإنسان ودوره الهام في أفعاله وتوجهاته ضمنيا، وبتأمل فيما وجه الإمام علي بن أبي طالب في عهده إلى القائد مالك الأشتر، عندما ولاه دولة مصر، ليكتب (وأشعر قلبك الرحمة للرعية، والمحبة لهم واللطف بهم، ولا تكون عليهم سبعا ضاريا يغتنم أكلهم، فإنهم صنفان إما أخ لك في الدين، وإما نظير لك في الخلق يفرط منهم الزلل وتعرض لهم العلل . . فأعطهم من عفوك وصفحك، مثل الذي تحب وترضى (El-Gendy 1987)) .

مضامين الأفلام السيكولوجية:

الكثير من المختصين يرون بأن الفلم إنما عبارة عن دراسة في الاثار النفسية لكثير من الشخصيات في الفيلم كي يكون موضوعيا يحاكي ويتناغم مشاعر المتفرجين ويثير فيهم الاستمالات أو التأثيرات الخاصة، لذا فان كثير من الأفلام كانت في الحقيقة وفق دراسة مستفيضة لتلك الحالات النفسية للشخصيات، وهناك كثير من الأفلام التي نرى فيها مثل هذه الجوانب، ولعل من بينها تلك الأفلام التي تناولت حرب فيتنام كفيلم "Apocalypse Now" لفرانسس فورد كوبولا مثلا، مستعرضة كثير من المواقف السيكولوجية، التي عاناها

الجنود الأمريكيين العائدين من حرب فيتنام ورؤيتهم لمدنهم وخيبة أملهم من الداخل، وهو في كل ذلك قراءة لنفسية الجمهور الامريكي الذي عانى تلك الاثار بوصفه عايش تلك التجربة،

يعد علم النفس من أهم العلوم و أرقاها في عصرنا الحالي، وهو أكثر علم يذخر بأبحر من المعلومات والأبحاث إذ لا يمكننا سرده في بضعة أسطر و يضاف إلى ذلك تعقيده و أهميته بالنسبة لـ" النفس " البشرية، ومن بين أهم الأبحاث التي طرأت في علم النفس تلك التي اهتمت بـ"الشخصية و دراستها، فمنذ القدم كان الاهتمام بالفرد قليلاً أي إن الاهتمام بدراسة الشخصية وسيكولوجيتها قليل لارتباطها الوثيق بالفردية، حتى أصبح و بالتدريج الاهتمام بـ الشخصية يزداد بسبب زيادة المشكلات النفسية والاجتماعية التي أثرت سلبًا على الفرد لوضع حلول مناسبة للمشكلات التي تكاثرت و أصبحت أكثر تعقيدًا.

بشكل مباشر أو غير مباشر، فإن "الشخصية" أصبحت تتحكم بالعلاقات الاجتماعية والمجتمعات كون هذه العلاقات تتأثر بطبيعة و "شخصية" الأفراد الذين يتحكمون سلبًا أو إيجابًا بالحياة الاجتماعية ونمطها، فبحسب طبيعة وسلوك الأفراد المتعلقة بـ"الشخصية" الغالبة تنمو وتتطور المجتمعات وترتقي.

يتنوع ويعدد السلوك ويكون متغيرا وفقا لمزاج ووضع وميول الإنسان، كونه ينشأ بالأساس من مجموعة أفعال لأي وعاء يحمل الروح، أي لأي دابة على الأرض، إلا إننا هنا سنكون قاصرين على سلوك الإنسان، أو المكون البشري، وبذا نكون معنيين بشريحة البشر دون الحيوانات والوحوش والحشرات والطيور والكائنات البحرية كالحيتان والكواسج والإخطبوط وما إلى ذلك، بمعنى لا توجد لدينا دراسة سيكولوجية مقارنة، على الرغم من أن هناك كثير من الكائنات البشرية تقترب كثير بسلوكها للحيتان بالتهام كل ما يصادفها أو كالثعبان أو كالإخطبوط، حتى أن هناك كثير من الأفلام السينمائية أطنبت باستخدام عناوين رنانة لأفلامها تيمنا بسلوك بعض الكائنات غير البشرية كأفلام مثل التمساح أو الوطواط أو الإخطبوط لجيمس بوند أو الذئب أو ذئاب الليل المسلسل العراقي للكاتب صباح عطوان وهكذا من أعمال كبيرة تحت مسميات كائنات غير بشرية (Salman 2020)) فهناك تأثير للشخصية على المجتمعات، والشخصية ممكن ان تستمد من البشر وغير البشر كما ذكرنا الحيوانات مثلا، لذا إن كانت غالبية الشخصيات في المجتمع متزنة و مبدعة وقوية تكوّن لدينا مجتمع راق ومتطور، كونها تؤثر على الأفراد المقربين و من ثم زملاء العمل والدراسة، كما أن هذه الغالبية تحسن من باقي الشخصيات و تقويها، من هنا كان هناك اهتمام بالغ في الجوانب النفسية ليس للإنسان فحسب بل لغيره من الشخصيات المتحركة أو للظواهر أيضا التي تؤثر في المجتمع، فهناك جملة من الحقول والمجالات وعناصر مؤثرة تم تناولها علمياً بغية السيطرة على السلوك الإنساني عموما وتوجيهه نحو الصواب، ومنها ما هي واعية أو غير واع (يعتبر التحليل النفسي، أن النفس الإنسانية تقسم على قسمين أساسيين: النفس الواعية وتسمى الوعي "الشعور" وهي مركز العمليات الذهنية العادية من تفكير وإدراك وإحساس وإرادة وتخطيط، وتفاعل مع العالم. والنفس اللاواعية وهى التي تضم كل القوى النزوية وكل الميول الطفيلية والبدائية ذات الطابع الحيواني التي لا تعرف المنطق ولا تراعى الزمان ولا المكان، هذه القوى تظل بعيدة عن إدراكنا ولكنها تؤثر فينا، توجه سلوكنا، وعلاقتنا، واختباراتنا، بدون أن ندري حتى أنها تقتنع باعتبارات عقلانية منطقية (Hijazi 2005)) أفعال البشر هي التي تحدد مصير الحياة عموما، وللفعل دور

كبير في اغلب معالم الحياة التي نعيش في خضم أنواع متعددة من الأفعال، والتي اهتمت بها السينيما كثيرا كونها، من صميم الحركة التي تبحث عنها ويبحث عنها المتلقي أيضا، لذا كانت الأفعال (تكمن أهمية الفعل في كونه يمتلك مستويات اشتغالية عديدة يستطيع المتتبع يعرف من خلالها أهمية هذا الفعل وخارطة البناء الدرامي، لذا فان من أهم المستويات الاشتغالية لوظيفة الفعل تبرز عبر أهمية تأجيج الصراع وهيمنة طرف على آخر (Malik 2019)) وكان الأجدر أن تكون الدراسات النفيسة أو الأفلام السينيمائية والتلفزيونية في خضم هذه الأفعال الشاذة منها وغير الشاذة (إن مجال علم النفس مجال رحب بلا شك، وأنا أتناوله بطريقة أكثر رحابة حتى من معظم علماء النفس، فأنا أنظر إليه ببساطة باعتباره دراسة للفكر والفعل، مع التركيز على البشر (Skip Dine Young 2015)) لما كانت السيكولوجيا من مجالات واسعة ورحبة في هذا العلم، فان الباحثان وجد أن العلوم والفنون قد اهتمت به كثيرا.

الوسيط السينماتوجرافي السيكولوجي

وجد سيكيب يونج إن السينيما بحد ذاتها مرتبطة بعلم النفس شكلا ومضمونا من حيث المعطيات التي تؤسس نحو مفاهيم في الإنارة والتصوير والصوت والديكور الخ من عناصر الوسيط السينماتوجرافي، لذا فهو يجد أن لا مكان للسينيما دون السيكولوجيا (جميع الأفلام مفعمة بالعناصر السيكولوجية، وزاخرة بالدراما الإنسانية التي تم تناولها من العديد من الزوايا المختلفة. ومما له دلالة في هذا الشأن أن كلاً من علم النفس المعملي والتحليل النفسي الإكلينيكي ظهر في اللحظة التاريخية نفسها تقريباً التي ظهرت فيها السينما، نهاية القرن التاسع عشر، ومن الواضح أن التأثير الثقافي لكلاً من علم النفس والسينيما على القرن التالي وما بعده كان هائلاً، فعلي امتداد هذا المسار التاريخي، كان هناك العديد من المناسبات التي شخص فيها علماء النفس بأبصارهم نحو السينما، مثلما كان هناك العديد من الأوقات التي شخصت فيها السينيما ببصرها نحو علماء النفس (Skip Dine Young 2015))، السينيما كوسيط اتصالي شكلت اهتمام بالغ لدى الصناع والمخرجين في السينيما، بل إن الكثير من جهات الأمن القومي تركز عليها لما تحمل من مضامين قادرة على قيادة الشعوب، ولأن السينيما جزء من الاتصال الجماهيري، فقد تطورت كل تقنياته بتطور وسائل الاتصال حيث (ولدت السينيما كوسيط اتصالي – على حد قول المنتج الفرنسي دانييل توسكان دوبلانتييه Daniel Tuscan Du Plantier – يوم قبض الأخوة لوميير من الناس على الرصيف رسماً لرؤيتهما فيلماً في قاعة مظلمة (Ball 2008)).

اللون في السينيما: ويعد من العناصر البنائية لصورة الفيلم والمشهد، فهو يؤدي دور سيكولوجي هام جدا كونه يشكل لدى الكثير (بنية أساس تتشكل من عدة محاور أو عناصر وتدخل في صناعة الصورة والمشاهد وارتباطها باللون والضوء وانعكاسهما كما في اللوحة تشكيلية، وعلى الرغم من الفرق بينهما إلا أن ثمة مشتركات في التكوين السينمائي وتكوين اللوحة، إذ تكون الكتلة والشكل والتوازن والخطوط والإيقاع واللون والضوء والعتمة فضلاً عن إطار الصورة وأبعادها، مع الإشارة إلى أن سمة التكوين في فن الرسم هي السكون، في حين أن سمة التكوين في السينيما هي الحركة(Al-Sahn 2019)) واللون يحقق جملة من التعبيرات لما له من تأثيرات وميلولات لدى المتلقين، إذ إن للون تأثيرات بالغة من حيث نوع اللون إن كان دافئا أو باردا، لنجد

ان كما من الأفلام تعتمد مسحات لونية تطغي على الفلم ضمن تعبيراته، أو أنها تعتمد أجزء من مشاهد الفيلم بألوان قصدية سلفا للتعبير كما هو الحال مع فيلم العراب الذي اعتمد اللون المائل إلى الصفار للتعبير البيئي عن مدينة صقلية القديمة، والأمر لم يقف عند المسحات الخاصة بل أن في ثنايا المشاهد هناك أيضا ألوان قصدية (ففي فيلم البرتقالة الميكانيكية للمخرج ستانلي كوبرك أستخدم فيه الألوان كمضامين سيكولوجية ورمزية فالنصف الأول من الفيلم إذ العنف والجريمة والمخدرات والاغتصاب إلى عملية القتل كانت الألوان الحارة وخاصة البرتقالية السائدة (Sliwa 2016)) ورغم أن الميولات تختلف من متلق إلى آخر إلا أنها تشغل باله وتثيره حتما التعبيري قاعدة التكوين أو التشكيل الصوري الذي يسعى له مخرج وصانع الفيلم (مصطلح " تشكيل" – ويعنى قابلية الشيء للتشكل بأشكال شتى- عندما يقترن بالفيلم يعنى صياغة الشكل أو القالب الذي تظهر عليه الصورة، بعد حسن الاختيار وتحديد الهدف أن كل ما يظهر في اللقطة – سواء أكان شخصا أم شيئاً أم حركة – يجب أن ينقل للمشاهد معنى محدد، ويؤكد المضمون الأيديولوجي في هذه اللقطة، أن الأدوات واللوازم التي تظهر في كل لقطة، يجب أن تختار بعناية، وتوضع بطريقة تحقق هذه الغاية هذه هي القاعدة الأساسية التي يجب مراعاتها في تكوين اللقطة(Joseph and Harry Feldman 1996)) إذ يعتمد مدراس التصوير طرق وأساليب عدة في استخدامهم للون الذي يحقق مواقف وأحداث بل حالات ذاتية تنشأ لدى المتلقي خلال عرض الفيلم.

الإنارة والسيكولوجي: ربما تتشكل الإنارة وفقا لمفهوم اللون أو الظل أو الرؤيا الخاصة للمخرج ومدير التصوير، كونها تعد عنصر من العناصر المهمة في السينما عموما وفي التعبيرات السيكولوجية لبيئة الشخصية، فالإضاءة أو الإنارة كما يراها الباحثان إنما تمثل حالات تعبير قد تكون مباشرة وميسورة لدى صناع الفيلم، كونها قادرة على خلق جملة من الحالات التي يمكن أن تنشب سيكولوجيا (فالتعبير عن الحالة النفسية ذاتياً أو موضوعياً: حيث يمكن بالإضاءة التعبير عن حالات الكآبة والفرحة والخوف والقلق والدفء والحب، ومثالاً على ذلك التعبير بالإضاءة عن القلق من خلال استخدام الإضاءة المتقطعة التي تسقط على الشخصيتين الرئيستين، وهما يختليان معاً تحت سفح هضبة الهرم في فيلم"الحب فوق هضبة الهرم "تصوير سعيد شيمي إخراج عاطف الطيب، كذلك يمكن استخدام الإضاءة المتقطعة في التعبير عن الجو العام للمشهد القلق المتوتر لتوضيح الحالة النفسية، كما في مشهد ارتكاب الجريمة في فيلم"ريا وسكينة" إخراج صلاح أبو سيف(El-Nahhas 2020)) فالعواطف كثيرة جدا قد تتجاوز أكثر من 27 حالة كما في نظرية الايقاعتوجرافي، وهي باي شكل تتطلب تميز وخصوصية كي يشعر بها المتلقي ويتجاوب أو يتفاعل معها وأحداث العمل الروائي عموما، والضوء بحد ذاته يخلق انواع متعددة من التعاطف وفق ما يملك من مقدرة تعبيرية بخلق حالة أو تصور وتخيل حيث ان وكما تشير المصادر عنصر في التشكيل البصري (الضوء عنصر هام في التصميم البصري وله تأثير عاطفي نتيجة استجابتنا العاطفية للظالم والضوء al-Moussawi) (2021) أي ان حالات تعاطف تنشب اثر ما يقدمه الضوء.

التصويرسيكولوجيا: كثير من المختصين يوعزون نجاح الفيلم إلى نجاح التصوير في التجسيد والتعبير، ولما كان التجسيد الذي نبحث عنه سيكولوجيا في الفيلم في بحثنا هذا، فان التصوير يكون البنية ذاتها للفيلم

على اغلب الأحيان بالتوافق مع باقي عناصر الوسيط، التصوير هو الهيكل الأساس للفيلم، لذا لا يمكن أن نبني فيلم دون تصوير، فهو قرين للفيلم وللسينيما (مطلقا لا يمكن عزل الصورة عن السينيما، وسبب فشل أي مخرج عدم وعيه وإدراكه للصورة، اغلب الفاشلين في الإخراج لم يكلفوا أنفسهم في امتطاء الكاميرا وفهمها، انها تعريهم وتكشف زيفهم، الكاميرا سر السينيما، دون التصوير لا توجد سينيما(A. Salman 2021)) والتصوير وفق بنائه الصحيح انما يكرس للمتلقي الحالة بكل تفاصيلها الدقيقة في الكادر السينيمائي وفق تبني دقيق في انواع العدسات والاحجام والزوايا ومستوياتها المثيرة والمعبرة (الكادر السينمائي الواحد، قد يحوي العشرات من التفاصيل، التي من خلالها يتم التعرف محتويات اللقطة، سواء على المستوي الإخباري، أو المستوي الدرامي، وتلعب هذه التفاصيل المرئية دورها بوصفها إشارات أو علاقات لغوية، تكون فيما بينها جميعاً أكواد ذات قرابة أو اتصال(Al-Aswad 1999))، من هنا نجد أن الكثير من التفسيرات أو التأويلات يمكن للتصوير أن يعكسها للواقع الفيلمي في جملة من التدابير والمعالجات التصويرية الخاصة، التي من شانها التعبير البالغ والدقيق لرواية الفيلم.

الفصل الثالث الإجراءات

سيعتمد الباحثان المنهج الوصفي التحليلي للمضمون، وسيقومان بتحليل عينة مختارة وهو فيلم "Keoma" كيوما، وذلك كون الفيلم قد تناول الموضوع عقدة سيكولوجية وهو فيلم قد حقق نجاح كبير من خلال عرضه بالعديد من دول العالم وبالعديد من القنوات الفضائية، كما انه يتماشى وطبيعة مضمون البحث، وقد اعتمد الباحثان أداة الملاحظة في التحليل، ووحدة التحليل كانت الموقف للمشاهد في التحليل، وسيتم التحليل وفقا لمعيار تم بناءه من المؤشرات التي خرج بها الباحثان من الإطار النظري والتي يمكن أن تختزل:-

1- إن "ميكانزم" آليات بناء الفيلم سيكولوجيا تتم من خلال المعالجات الإخراجية في عناصر الوسيط السينماتوجرافي.

2- 2- المعالجات الإخراجية تكون في النص الأدبي أو السيناريو، وأيضا في النص التنفيذي "الديكوباج".

الفصل الثالث التحليل والنتائج

"**Keoma**" هو فيلم إيطالي من Spaghetti Western أخرجه Enzo G. Castellari وبطولة فرانكو نيرو، إنتاج أورانوس سينماتوجرافيكا 1976 -إيطاليا، الموسيقى التصويرية التي كتبها غيدو وماوريتسيو دي انجيليس، مدة الفيلم 101 دقيقة.

ملخص الفيلم : كيوما بطل الفيلم وهو من أم هندية لإخوة ثلاثة غير أشقاء يكنون له العداء بعقدة "الإخوة" أو المحاكاة، يعود بعد الخدمة في الحرب الأهلية، إلى مسقط رأسه ومعه امرأة حامل أنقذها من بطش كادويل، ويجدها تحت سيطرة كالدويل وعصابته الشريرة معه إخوة كيوما الأعداء أن عودته غير مرحب به، يتحدى كيوما كدويل ليحرر المدينة يسلم نفسه كيوما لكادويل من اجل انقاذ ابيه بعد أن أسروه، إلا أن كادويل

يقتله، إخوته يثارون لأبيهم ويقتلوا كادويل ويتهمون كيوما باطلا محاولين قتله، إلا انه يقتلهم ويعود إلى المدينة.

تحليل الفيلم:

1- بالدقيقة 0.03 نسمع صوت ريح وأبواب مؤصدة تنفتح وتغلق بفعل الريح، في العمق نافذة يظهر شبح صغير ومع حركة الكاميرا يتضح انه بطل الفيلم كيوما يمتطي جوداه قادما نحو الكادر، بينما أيدي تنبش في الأرض وتخرج منها علبة معدنية صغيرة، نكتف أنها المرأة العجوز الهندية ترفع رأسها تنظر إلى كيوما من وسط عجلة بلقطة متوسطة بينما يدخل كيوما إلى المدينة التي يبدو عليها أثار الخراب جراء حرب ما، وتكلم العجوز كيوما قائلة "لما عدت" بعد ذلك يحدث فلاش باك مع حديث العجوز لينتقل المشهد المدينة وهي تحترق ليظهر طفل يتساءل ويبحث عن أمه وسط جثث متناثرة هنا وهناك للهنود الحمر، اثر مجزرة دموية، ويعيد المشهد إلى العجوز وهي تحاور كيوما حول مصيره الذي يتعرض للخطر مع عوده، فيرفض كيوما ويقرر دخول المدينة، وفي هذا المشهد الذي يسبق تايتل الفيلم نكتشف استعراض صريح حول جانب نفسي لهذه المرأة الهندية وتعاطف كيوما معها، والتي تتضح فيما بعد أنها أكثر من مجرد عجوز عابرة في أحداث الفيلم، والمشهد يحمل جملة من عناصر الوسيط السينماتوجرافي

أهمها التصوير الذي كشف عن جوانب نفسية عززت التفرقة العنصرية في المجتمع الذي يتحدث الفيلم عنه، وكذلك المناظر والديكور كان لها دور في خلق الجو النفسي العام للمشهد حيث الفضاءات وطبيعة الديكور وخلو المكان من البشر إلا الشخصيتين كيوما والعجوز، وهذا الأمر تناسق مع طبيعة الصمت والمؤثرات الصوتية، فضلا عن الموسيقى التصويرية التي عبر عن معادل مكمل وصريح للعمل.

2- بالدقيقة 18.04 بينما جماعة كادويل يقتلون مجموعة من الأبرياء يخرج كيوما ليوجههم وكانت اللقطة عامة ومن تحولت مع دخول أقدام كيوما الكادر والتي كانت بمستوى منخفض من أسفل كيوما وبذات الوقت مرتفعة إلى الأعلى مع المجاميع على وفق تكوين مدروس يستعرض كيوما وجماعة كادويل في ان واحد، حيث ينظر كيوما للجميع بنظرة تحدي، والمجموعة تستغرب وتكتشف انه من المحاربين الخطرين، بعدها كيوما يكلم قائد المجموعة بأنه رمياته جيدة فيضحك الجميع ويبلغهم بالرحيل، وبينما يهم كيوما نحو فرسه يسمع صوت غريب فيوجه سلاحه نحو مكان الصوت فتسقط آلة موسيقية "كمنجة" فيعرف كيوما بان الشخص ليس خطير ليؤمن منه بعده يتضح انه جورج صديق العائلة القديم، فيحدثه عن بعض تفاصيل حياته وما وقع بالمدينة بعد الحرب، وتظهر المرأة العجوز الهندية وهي تسحب عربتها، ليرمقها كيوما بنظرة وتأمل وتعاطف معها، هنا في هذا الموقف نرى جملة من الزوايا التي تعبر عن وجهات النظر وويبدو انها مدروسة جيدا من حيث التنظيم والتعبير، إلا أنها بإبعاد سيكولوجية خالصة كونها تنتمي إلى واقع الحال والموقف العمومي للمشهد، أيضا الإنارة لعبت تدور في تعزيز الموقف سيكولوجيا من خلق، كونها غير مستقرة

ومتذبذبة بمصدرها شعلات الفوانيس والمصابيح القديمة التي تعمل على الزيت وليس الكهرباء، فنرى أنها بحالة توهج غير مستقر، فضلا أن الجو النفسي العام مرتبك بفعل الريح والخوف أو الرعب الذي يسود المشهد عموما، وهنا أيضا استخدم عنصر الصمت لخلق القلق والإرباك، لشحن الجو النفسي.

3- بالدقيقة 23.12 كيوما يصل إلى بيت أبيه، وبينما يحاول ربط حصانه تبادر مخيلته موقف يرتبط بالمكان الذي وصل اليه بحديقة منزل أبيه، في مشهد فلاش باك عندما كان صغير هاربا من اخوته الذين يحاولن الإمساك به لضربه بينما يصل أخيه الأكبر الذي يتوعد كيوما الطف ويقول له "طفل هندي قذر" ثم ينظر كيوما إلى إسطبل الخيول ويقترب منهم وإذا إخوته يحاصرون كيوما الطفل بمشهد فلاش باك ويضربوه ويشتموه حتى ينادي الأب فيهربون منه، بينما كيوما يعاني من كدمات وضربات اخوته الموجعة، بينما الدماء تسيل من انف كيوما الطفل، ينادي أبوه كيوما لتناول الطعام، ويرتبط المشهد الفلاش من خلال الصوت بمشهد الأب وهو طاعن في السن لينادي كيوما تعال يا كيوما، وهنا انتهى مشهد كيوما الطفل وتحول نحو مشهد كيوما المحارب العائد من الحرب، وفي المشهد هذا نكتشف إن بنية المشهد قد اعتمدت على المكان والزمان من خلال معالجة المخرج في اعتماد نهج غير تقليدي، في تصوير الذاكرة للمشاهد بان كيوما الطفل يعاني من تفرقة عنصرية مقيتة، فإخوته يعاملونه بقسوة بالغة الشدة كونه أخوهم ليس من أمهم، بل من الأم الهندية، ولعب التصوير عامل أساس في تنظيم المشهد وشحن الجو النفسي، بل انه عمل سرد الحالة سيكولوجيا، من كيوما الكبير بنظراته الحزينة، التي تتذكر قسوة التعامل، ومع التعاطف الناشب مع كيوما الطفل البهي بملابسه وشعره الطويل ونظراته البريئة، وتآمر إخوته عليه لضربه ومعاداته، مع أن يظهر الأب وهو عجوز نكتشف الماكياج قد حقق مضمون سيكولوجي في نفس المتلقي بعد أن ظهر ذات الأب قبل ثوان في هيئة رجل في عز شبابه وحيوته، بحركة Pan من كيوما الى خلفه، وتتكرر ذات الحركة مع كيوما وهو يتقدم عندما ينادي والده عليه وهو طاعن في السن.

4- بالدقيقة 45.58 بينما جورج المربي لإخوة كيوما "باتج وسام وليني" يحاول ان يثيرهم ليتذكروه وهم يمتطون الخيل قادمون ليدخلوا وسط المدينة، يعزف لهم بآلته الموسيقية، عسى ان يكون لهم حنين للأيام الخوالي، إلا انهم لا يبالوا لذلك ويبادروا بتوجيه سؤال له حول مكان اختباء كيوما، فتحبط معنويات جورج إزاء السؤال مستغربا عن عدم مبالاتهم لصلة الرحم، وهو الأمر الذي لم يكن يروق لهم فيبادر الاخ الوسط الى أن يركله بقدمه، ومن ثم يضربه أخوه الآخر بيده، ليكشفوا عن حالة الحقد الدفين لهم إزاء مربيهم، وهو الأمر الذي يبين حالة نفسية سايكوباثية، كرست مفهوم الشخصية العدوانية، التي يؤكدها علم النفس، والواقع أن المشهد قد تم تناوله بجملة من اللقطات المتنوعة، أهما إن مستوى الكاميرا كان مرتفعا أمام جورج ولكنه مواز لإخوة كيوما، حيث ينم الكادر عن تحقير لشخصية جورج الزنجية، وبواقع الحال إن إخوة كيوما كثيرا ما ينظرون لجورج وفق هذه النظرة العنصرية كونه زنجي، وما أن يمضوا بخيولهم وسط المدينة.

5- بالدقيقة 33.58 العجوز الهندية تجلس قرب شجرة بجانب عربتها في مكان مرتفع على احد الهضاب بينما يأتي كيوما مسرعا يمتطي جواده وحاملا سلاحه بيده للبحث عن زوجة فارو التي اختطفوها جماعة كادويل ورموها بمعتق المرضى، فتقول العجوزة لكيوما " انه ليس للاستعمال، لا تسطيع ان تكون منقذا" فيرمقها كيوما بنظرة ويتجه نحو مكان المعتقل ليجد ان اخوته يهددون زوجة فارو ويرعبونها برمي اطلاقات نار بجانبها لتعترف عن اسم من انقذها "كيوما" وهي ترد عليهم بالنفي وعدم معرفتها، ونرى ان كيوما يصوب اطلاقة يضرب بها يد اخوه ليسقط سلاحه ارضا ومن ثم يتقدم نحوهم، وفي هذه الاثناء وهو يرون كيوما ينزل من اعلى الجبل متقدما نحوهم، يتبادر مشهد فلاش باك الى مخليتهم فينتقل المشهد الى والد كيوما "شانون" يتقدم نحو منزله وهو يمتطي الجواد وبحضنه ابنه كيوما، وتم تصوير المشهد بطريقة الـ "Slow Motion" وهو يبدو مسرور فرحان بكيوما، كي تعمق الجانب النفسي للمتلقي بالتعاطف مع الموقف والمشهد سيكولوجيا، لينظر شانون الى جورج الزنجي الذي يظهر معين للعائلة ويحظر وجبة طعام لاخوة كيوما على طاولة قائلا "هذا هو ولدي" وبالعودة للمشهد نرى اخوة كيوما قد عرفوه فيمقونه نظرات مقيتة "لا تنم على صلة الرحم" وكانها "عقدة الاخوة" فيتقدم كيوما اكثر نحوهم ويقول "اخوتي الاعزاء: باتج سام ليني ثلاثة اسماء بمموعة واحد، لا فائدة لاخفاء وجوهمكم، اريد تغيير الطريقة التي تتصرفون بها" "لقد مضى وقت طويل ولكنكم لم تتغيروا ولو حتى قليلا" مذكرهم بسلوكهم السايكوباثي، مذكرهم بكلامه اساليبهم الوحشية في التعامل العنصري، والذي لا يروق لهم كلامه، حتى يأتي كادويل يعرض على كيوما الانضمام الى جماعته مقابل اجر يعطيه، ليرد كيما عليه" ستدفع لا تقلق، وسعري غالي" فيمضي ماكدويل ويلحقه اخوة كيوما، فيتقدم احد المعتقلين يطلب من كيوما الكف عن التدخل لانقاذهم، فيرد كيوما ان الاشرار سوف لايرحموكم طالما بقيت انت امثالك في هذا الجبن والخنوع، بعدها يذهب كيوما وينقذ زوجة فارو، وهنا هنا نكتشف ان مستوى زوايا التصوير قد تمت وفق رؤيا تعبيرية، وكذلك ان المناظر وموقع التصوير يخلق ايحاءات بالجو النفسي الذي يبحث عن الفيلم للتاثير سيكيولوجيا بالمتلقي، وكذا هو الحال مع الازياء وطبيعة ماميع الكومبارس، بل حتى تنظيم الاشخاص بتكوينات تستعرض جماليات المكان وحركة الخيول والمجاميع والهارموني الذي رافق مشهدية الفيلم عموما.

6- بالدقيقة 40.54 اخوة كيوما يناقشون ابيهم الذي ينزل من طاحونة مزرعته ويطالبونه بالاهتمام بهم والكف عن رعاية كيوما ويعترضون على قدومه للمدينة، متهمين اباهم بالمودة لكيوما اكثر من بقية اخوته، بينما يرفض الأب ذلك ويقول كلكم اولادي، ولكنكم ابتعدتم عني، ولا تحترموني ولا المنزل الذي ترعرعتم فيه، والمشهد في بدايته صور بلقطات محسوبة، وهي ان الأب في الاعلى وفي الاسفل الاخوة وهم خائبين خوفا من كيوما، حيث مستوى زاوية الكاميرا قد عبر عن المضمون، وكذلك ان رواية الفيلم هنا اكدت ان هناك "عقد الاخوة" بالتمييز

والتفرقة، فضلا عن ان المناظر التي لحقت كانت معبرة سيكولوجيا عن الحنين، والموسيقى المرافقة هي ذات الموسيقى التي رافقت مشهد الفلاش باك وهم يتذكرون اباهم قادما على الخيل مع كيوما.

7- بالدقيقة 46.41 إخوة كيوما يمضون للبحث عنه في المدينة وهم يمتطون الخيل، وبينما يتقدمون الى مكان ماكينة المياه نرى ان كيوما بجانبها في لقطة تخفيه عنهم وهو يراهم جيدا ويتابع ما فعلو بجورج، حسث يبادر كيوما وينادي عليهم قائلا "هل تبحثون عني" فتفاجئوا بذلك متقدمين نحوه، وفي هذا المشهد نجد أن الجو النفسي العام يسود المشهد بلازمة من صوت الريح، ودفق الماء من أنبوب قرب كيوما الذي يعكس أجواء المدينة، ليكون شعور لدى المتلقي بجو مدينة الهنود الحمر الخربة التي احترقت اثر الحرب في بداية الفيلم وما بين مدينة يتحكم بها ماكدويل، ونلاحظ إن هناك جملة من اللقطات العامة ومنا اللقطة من بزاوية مرتفعة تفصح ن جغرافية المكان الذي سيتحول بعد قليل إلى ساحة مواجهة واقتتال ما بين الإخوة، حيث يقوم الإخوة بالدوران وهم يمتطون الخيول حول كيوما بينما وينعتونه بالحثالة والهجين والقذر وكيوما يتذكر ذات الموقف في فلاش عندما كانوا أطفال وكيف كانوا يلفوا حوله وهم يحاولون طرده ويقولوا له اذهب من هنا هجين هندي وغد، حيوان قذر، وبالعودة من مشهد من الفلاش باك يتوعدونه بمشاجرة تطيح به،

فتحدث المشاجرة ويغلب كيوما بتأديب إخوته، بينما شقيقه الصغير وهو ممرغ في التراب والطين يمسك مسدسه بمحاولة قتله بعد أن خسر الرهان ينادي بصورة مفاجئة أبوهم عليهم ويحذرهم من قتل كيوما، ونجد أن الصوت والتصوير والمونتاج قد أدت ادوار مهمة في تجسيد الحدث.

8- بالدقيقة 59.50بينما جماعة كادويل تدخل المدينة بحثا عن كيوما لقتله، يحارب كيوما جماعة كادويل ويطيح ببعض افراده لانقاذ زوجة فارو، وفي هذه الاثناء بينما كيوما ينقض على تصفية احد من جماعة كادويل وبصورة مفاجئة تفتح الباب المراءة الهندية العجوز وكأنها تذكرة لكيوما باصله "الهندي" لتشكل عقدة نفسية لدى كيوما في التعامل الانساني مع الاخرين، والواقع ان الانارة قد لعبت دورا هاما في تجسيد المشهد، وذلك من خلال اعتماد التباين السريع بفتح الباي ودخول الانارة بعد ان كان كيوما منقضا على عدوه، يتحول الى اسير من قبل سلاح رجل اخر من افراد كادويل، فالانارة التي كشفت عن الموقف غير ماكن عليها وهي خافتة قبل دخول المرأة الهندية، ومع مغادرة المرأة يفكر ويتامل كيوما الرسالة التي ارادتها المرأة، تخفت الانرة مرة أخرى، لنجد ان مسدس يطوق كيوما.

9- بالدقيقة 1.14.37 بعد أن قتل ماكدويل أبو كيوما وأسرت عصابته كيوما ومن ثم تعليقه على عجلة ماكينة ماء كبيرة وفق رمزية لصلبه، لخلق التعاطف معه كي يبدو وكأنه السيد المسيح عليه السلام الذي دعا لإنقاذ الأمة من الظلم والجور، إخوة كيوما ثأروا لأبيهم بقتل ماكدويل، ويتقدموا نحو كيوما المصلوب وهم يحملون جثة أبيهم، يبادر الأخ الصغير بان يبصق بوجه كيوما المقيد، وهن في هذا المشهد نجد أن هناك لقطات استعرضت الموقف والحالة في صلة الرحم والدم، في كشف العلاقة ما بين عائلة كيوما الأخ والأب الجثة

والإخوة الأعداء، حيث تستعرض اللقطة لنا في زاوية مرتفعة كافة أفراد الأسرة، بتعبير مجازي سيكولوجي يعبر عن واقع الحال للعائلة بتقييد كيوما وتهور الإخوة ورعونتهم وبطشهم، وفقدان الأب القدرة على خلق ود عائلي بينهم، بسبب التفرقة التي نشبت اثر وجود أخ غير شقيق من أم هندية أو بالأحرى كما ينظرون لها عبد ليس طليقة حرة، ونكتشف أن المكان والديكور والتصوير والمونتاج المتوالي حقق نوع من التعبير السايكولوجي في المشهد.

10-بالدقيقة 1.30.54 يصل كيوما مع زوجة فارو الحامل وهم يمتطون الخيل إلى المدينة المهجورة القديمة، وبينما العجوز تجلس وسط الكادر نكتشف حركة كاميرا شاريو تعزز من جغرافية المكان وعناصره في المشهد وفق بانوروما مستعرضة مكامن المكان وخلوه، وهنا نجد أن المعادل الصوتي قد استثمر لازمة مؤثر صوت الريح كي تكون مرافقة لأغلب شاهد العجوز أو بالأحرى الجوانب النفسية التي تخيم على المتلقي وتذكيره بالجانب العنصري والتمييز ما بين الأبيض والأسود وما بين الهندي والأشقر، ويحمل كيوما المرأة الحامل ويضعها في باحة مبنى قديم وهي في مخاض، لاتمام عملية الولادة، وفي هذا المشهد نج ان هناك لازمة لمؤثر صوت الريح الذي يتعامل سيكولوجيا مع المتلقي التي اعتاد ان يسمعه مع مشاهد كيوما، بينما نجد ان التصوير قد عزز التجسيد بتوع من اللقطات والحركات التي ترافقه لخلق الجو النفسي العام للمشهد، وكما نكتشف ان الانارة المعتمد في المشهد المهجنة ما بين السيلويت والكورسكور قد حفزت المتلقي على الاسترسال في متابعة المشهد بل والتعاطف سيكولوجيا معه.

11-بالدقيقة 1.33.05 تحاول العجوز إجراء عملية الولادة، ونسمع هنا أنين وصراخ المخاض الذي تمر به قبل الولادة، وفي هذه نرى أن حركة الكاميرا تستعرض لنا العجوز وهي تنظر لكيوما ومن ثم تتحسس خلال هذا الأثناء وجود إخوة كيوما الثلاثة في محاولة لقتل كيوما بعد أن هرب منهم ليلة أمس، وفي كل التفاتة يظهر واحدة من الأخوة يمتطي حصانه في الخلف وفق تنسيق منتظم وهارموني يشاطر طبيعة المشهد، والواقع لعب الكاتدراج السينيمائي دوره التعبيري في المشهد، فتحدث المعركة بين الإخوة، ويقتل كيوما "باتج وسام وليبي" وهنا أدى المونتاج دورا هاما في تجسيد المشهد بأسلوب غير تقليدي يعبر عن حالة نفسية في ولادة إنسان وموت إخوة ليس أشقاء، حيث طبيعة المونتاج المتوازي باعتماد المؤثرات دون الموسيقى لشحن الجو نفسيا، دون أن نسمع صوت أطلاقات النار فقط مخاض المرأة، بعد ذلك تلد زوجة فارو ومن ثم تموت اثر الولادة، لنسمع صراخ المولود قادما للدنيا مع مغادرة إخوة كيوما الدنيا، وبينما يتقدم كيوما من بين أشلاء المكان نرى العجوز تبادله بلقطة عامة مناظرة وهي تحمل المولود، ومن ثم زوم نحوها من بين حطام جدار متناثر في المكان، وكذا الحال مع لقطة كيوما يبدو من بين تراكم كتل وخطوط وأشكال، يركب حصانه متجها نحو المدينة، تناديه العجوز وتقول "أنا لا استطيع يا كيوما سوف يموت الطفل" ويرد عليها كيوما "لا يمكنه ان يموت لأنه حر، وأي رجل حر لا يمكن ان يموت"، وهذا المشهد جاءت المناظر متممة لأول مشهد من الفيلم، حيث نلاحظ ان كيوما قدم نحو المدينة الخربة وفي المشهد الأخير قبل التايتل، غادر المدينة الخربة، وكأنه يدعو نحو التحرر ضد العبودية والهيمنة الامبريالية بصورة مبطنة.

نتائج التحليل: شملت المعالجات الإخراجية كافة عناصر الوسيط السينماتوجرافي، وأيضا أظهرت النتائج إن المعالجات الإخراجية لم تكن قاصرة على المعادل الصوري أو السمعي فحسب، بل في بنية النص "السيناريو" وهو ما يدل على وجود معالجات في النص وفي الإخراج للمخرج والسيناريست بغية خلق عمل متكامل، وكذلك أظهرت النتائج إن عنصري الإضاءة والتصوير ولمونتاج هما الأكثر استخداما في تحقيق المعالجات السيكولوجية في الفيلم.

الاستنتاجات: موضوع الفيلم تناول عقدة الإخوة النفسية، بالمقاربة من حيث المضمون لقصة إخوة النبي يوسف عليه السلام وما يكيدون له من دسائس ومؤامرات، والجانب العنصري في التعامل السايكوباثي قد طغى وفق سلوكيات شخصيات الفيلم العدوانية غير العادلة، فعقدة الإخوة هي الأساس لفيلم كيوما، إذ تكون الرواية مقترنة بالنبي يوسف "ع" وهو من امرأة أخرى، (يشاركانه ألأب ال الأم، ويرونه منافسا مستحوذا على أبيهم بالضبط، وبهذا الشكل تكون الرغبة التي تميز عقدة الإخوة هي ما يسميه رونية جيرار "الرغبة المحاكاتية Le désir mimétique" فهم يحاكون يوسف ويقلدونه ويريدون أن يحلوا محله (Al-Moden (2014)، كذلك استنتج أن الجانب السايكولوجي لا يمكن عزله عن أي مشهد من مشاهد الفيلم، وذا الأمر ربما ينطبق على كل الأفلام أو الأعمال السينيمائية والتلفزيونية بل وحتى المسرحية الدرامية، كون أن الدراما بالأساس تتناول الجوانب الشخصية على وفق خصوصيات، وهذه الخصوصيات إنما تبحث في الجانب السيكولوجي، كذلك اكتشف الباحثان من أن الجانب السيكولوجي لأي عمل درامي يكن حاضرا بأغلب العناصر السينيمائية أو الوسيط السينماتوجرافي، ذلك أن الوسيط يرتبط هو الآخر بعلاقة من طبيعة الشخصية وسلوكها الذي لابد أن يكون مقترن بالسيكولوجي.

التوصيات:

1- تبني الدراسات السيكولوجية في تصميم وتنفيذ الأعمال السينماتوجرافية،

2- دراسة أبعاد كافة العناصر السينماتوجرافية على وفق النهج السايكولوجي،

المقترحات

1- وكما يقترح تأسيس مركز سينمائي سيكولوجي يعني بدراسة أبعاد الجوانب السيكولوجية للمتلقي والتغذية الراجعة،

2- دراسة الأنماط والأبعاد السيكولوجية للشخصيات قبل المباشرة بتنفيذ عمل سينيماتوجرافي، كي يحقق النجاح، ليكون المركز مرحلة من مراحل الترشيح بغية التدقيق والمراجعة لتحسين النص والسيناريو.

References

Al-Aswad, Fadel. 1999. *Film Narrative,p. 114.* Cairo: The Egyptian General Book Organization.

Al-Esawy, Abdul Rahman. 1997. *Psychotherapy p. 111.* Lebanon: Dar Al-Ratb University.

Al-Moden, Hassan. 2014. "Psychological Reading in the Story of the Prophet Yusuf: The Brotherly Complex is Better Than the Oedipus Complex." *Tabeen Magazine, Issue 10, Volume Three,* 45.

al-Moussawi, Sabah Mahdi. 2021. "Iraqi short films "Visions and Ideas" ." *Academic Journal, Issue 101* 248.

Al-Sahn, Saleh. 2019. "reading in the book "Studies in the Structure of the Cinematic Intermediate" by Qais Al-Zubaidi,." *Kalamoon, Issue Ten, December* (Kalamoon Magazin) p. 271.

Ball, Francis. 2008. *Media Translated by Fouad Chahine, p. 21.* Beirut: United New Book House.

BBC, Looking. 2015. *A doctor treats his psychiatric patients using Shakespeare's plays.* 4 12. Accessed 4 12, 2015. www.bbc.com.

Ehab, Nadine. 2019. *Psychodrama and Parapsychological films p53.* Egypt: The General Authority for Cultural Palaces.

El-Gendy, Abdel Halim. 1987. *in the Biography of the Prophet,p. 169.* Cairo : Dar Al-Maaref .

El-Nahhas, Hashem. 2020. *The Cinematic Language: Preliminary Principles in Theory and Application, p. 43.* Cairo: The Egyptian General Book Organization, .

Fadel, Abbas. 2020. *Diversity of temporal occupations in the narrative of the narrative film, p.155.* Baghdad: Al-Academy Journal, No. 98 2020,.

Foster, Jodie, interview by Wayback Machine website. 1992 . *An interview with Publication Archived* (September 16).

Hijazi, Mustafa. 2005. *Social Underdevelopment, an introduction to the psychology of the oppressed person,p. 237.* Casablanca, Morocco: Arab Cultural Center, ninth edition.

Hinckley, John. 2010. "Taxi Driver, Its Influence on, Archived from the original." *Law.umkc.edu.* November 6. Accessed April 3, 2012. Law.umkc.edu.

Ibrahim Al-Naama and Fadel Mahmoud, p. 59. 2021. *The Geopolitical Dimensions of the Cinematic Image in the Films of the Palestinian Issue, .* Al-Academy Journal, Issue 101.

Joseph and Harry Feldman. 1996. *The Dynamics of the Film, translated by Mohamed Abdel-Fattah Kenawy, p. 93.* Cairo: The Egyptian General Book Organization.

Malik, Maher Majid and Shorouq. 2019. *Mechanisms of Employing the Secondary Event in the Cinematographic Discours, p. 241.* Baghdad: Al-Academy Journal, No. 94 in ,.

Nahawi, Aisha. 2010. *Psychotherapy through Neuro-Linguistic Programming, Research Working Paper, p. 84.* Algeria: Al Ikhwa Menthuri University, Faculty of Humanities and Social Sciences, Constantine Algeria.

p37, Kame M Awydha. 1996. *Introdaction of Psychology.* Bayrut: Dar Alkotb Alelmya.

Salman, Abdulbassit. 2020. *Psychology of Cinematographic Personality, Compulsory Curriculum of Personality Psychology, p. 10.* Baghdad: College of Fine Arts, University of Baghdad.

Salman, AbdulBassit, interview by issue 7080, p.9. Al-Zaman newspaper - Iraq. 2021. *Salman tells his love for cinema and television* (9 28).

Skip Dine Young. 2015. *Cinema and Psychology, translated by Sameh Samir Farag, p15.* Egypt: Hendawy Foundation for Education and Culture.

Sliwa, Najeeb. 2016. " The Aesthetic Employment of Digital Technology for Color in the Narrative Film." *Academic Magazine, Issue 72,* p.113.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts102/5-24

The role of psychological content in building the fiction film

an analytical study of a selected sample,

Abdulbassit Salman [1]
Sad Shaheed Suhoor[2]

Al-Academy Journal …….…… Issue 102 - year 2021
Date of receipt: 3/7/2021…....Date of acceptance: 28/9/2021…....Date of publication: 15/12/2021

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

Abstract:

Psychological aspects are a major influence and motivation factor in many cinematic and television works such as television series. There are many films that dealt with psychological issues through the personality affected by psychological projections and complexes that lead towards abnormal behavior and actions in most cases, so the researchers chose the title and the research problem was raised through the following question: What is the mechanism that fulfills a psychological role in the narrative film? The objectives of the research were to reveal the mechanism used to instill psychological contents in the feature film? As for the limits of the research, it was an intentional sample, and the researchers adopted the descriptive analytical approach to the content. All cinematic, television and even dramatic works, as the researchers discovered that the psychological aspect of any dramatic work is enshrined in most of the elements of the cinematic medium.

Keywords: psychology, construction, feature film

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

[2] **Institute of Fine Arts - Rusafa**

مجلة الأكاديمي-العدد 102-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

Conclusions:

The subject of the film dealt with the psychological brotherhood complex, approaching in content to the story of the brothers of the Prophet Joseph, peace be upon him, and the intrigues and conspiracies they plot against him. The novel is associated with the Prophet Yusuf "peace be upon him" and he is from another woman, (they share with him the father, the mother, and they see him as a competitor and possessing their father exactly, and in this way, the desire that distinguishes the brotherhood complex is what Ronya Girard calls "Le désir mimétique" as they imitate Joseph and imitate him and want to replace it (Al-Moden 2014), as well as conclude that the psychological aspect cannot be isolated from any scene of the movie, and this may apply to all films, cinematic and television works, and even dramatic plays, since drama mainly deals with personal aspects according to Peculiarities, and these idiosyncrasies are examined in the psychological aspect, as well as the researchers discovered that the psychological aspect of any dramatic work is present in most of the cinematic elements or the cinematographic mediator, because the mediator is associated with The other is related to the nature of the personality and its behavior, which must be associated with the psychology.

OPEN ACCESS
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts102/25-44

الإشتغال الجمالي للبروفة المسرحية وتطبيقاتها الإخراجية مسرحية (تقاسيم على الحياة إنموذجاً)

صميم حسب الله يحيى [1]

مجلة الأكاديمي-العدد 102-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229
تاريخ استلام البحث 2021/10/12 , تاريخ قبول النشر 2021/11/15 , تاريخ النشر 2021/12/15

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

ملخص البحث:

يستعرض هذا البحث المتغيرات الجمالية التي تأسست على وفقها (البروفة المسرحية) بوصفها أحد أهم الركائز التي تقوم العملية المسرحية عليها، لما لها من ضرورة في تطوير الفن المسرحي على مستويات عدة ساعدت المخرج المسرحي في تنظيم عمله، وقد اتضح ذلك عبر فصول البحث متمثلة بالفصل الأول (الإطار المنهجي) والفصل الثاني والذي تكون من المبحث الأول (ثنائية الفرجة/البروفة) والمبحث الثاني (تطبيقات البروفة المسرحية في التجارب المسرحية)،وصولا إلى الفصل الثالث (إجراءات البحث) والذي تضمن تحليل بروفات مسرحية (تقاسم على الحياة)، والفصل الرابع (النتائج والاستنتاجات) ونذكر بعضها:

1- للزمن حضور فاعل في البروفة المسرحية، إذ عمل المخرج على تقسيم البروفات إلى مراحل ترتبط كل منها بمدة زمنية محددة.
2- كشف اشتغال المخرجين في البروفة عن مستويات مختلفة من الأهداف التي يسعى المخرج إلى تحقيقها، فذهب بعضهم إلى تفسير البروفة المسرحية بوصفها المكان الذي يتم فيه تنفيذ أفكاره ومخططاته، واعتبرها البعض الآخر مختبر للبحث والاكتشاف.

الكلمات المفتاحية: الاشتغال، الجمالي، البروفة المسرحية.

الفصل الأول: الإطار المنهجي

مشكلة البحث:

ارتبط حضور البروفة بالممارسات والشعائر التي تحولت إلى طقوس يعاد تقديمها في الأعياد والمناسبات التي كانت ذات بعد ديني دفع بالقائمين عليها إلى إضفاء القدسية على جميع الأفعال والحركات والرقصات التي تحولت بمرور الزمن إلى نظام احتفالي، تعد خاصية التكرار من أبرز ملامحه التي أسهمت في تناقل تلك الطقوس عبر الزمن ، وصولاً إلى تحولها إلى احتفالات اجتماعية وكرنفالات شعبية أفادت من تقنيات تنظيم الطقوس ، بالاعتماد على خاصية التكرار نفسها ، الأمر الذي أسهم في بلورة البروفة بمعناها

[1] جامعة بغداد - كلية الفنون الجميلة، sameem.yahia@cofarts.uobaghdad.edu.iq.

المسرحي والتي ارتبطت على نحو أساس بصناعة العرض المسرحي الذي كان المؤلف مسؤولاً عن تنظيمه وتدريب الممثلين وصناعة الأقنعة والازياء المناسبة لكل ما يقع على المسرح من احداث.

وقد تغير مفهوم البروفة المسرحية مع ظهور المخرج المسرحي الذي تنوعت أساليب عمله إذ بدأ المخرج بالاهتمام في تطوير البروفة المسرحية على وفق ضوابط ونظم صارمة مكنته من نقل أفكاره الإخراجية الى فريق العمل المسرحي، الأمر الذي أسهم في تعدد اشكال البروفة المسرحية ، فبعد ان كانت تقتصر على تدريب الممثلين (الشخصيات الرئيسية فقط) صار المخرج مهتماً بإجراء البروفات المسرحية مع جميع الممثلين، وهو ما اكده المخرج (ستانسلافسكي) في رفضه لفكرة وجود (دور كبير او دور صغير) داعياً إلى وجود(ممثل كبير وآخر صغير) وهو ما تم إثباته في البروفات المسرحية ،فضلا عن ذلك فقد بدأ المخرج المسرحي بالعمل على بروفات خاصة مع (مصممي الإضاءة ، ومصممي الديكور ، والموسيقيين ، ومصممي الأزياء) من اجل الوصول إلى صورة مكتملة للعرض المسرحي، ويعود السبب في ذلك إلى ان تطور قدرات الممثلين في البروفات دفع بالمخرج إلى تكوين صورة مسرحية تنسجم مع تلك القدرات الادائية، وقد شهدت البروفة المسرحية تحولاً جديداً ينسجم مع التطورات التقنية التي أفاد المخرج المسرحي منها والتي دفعت به الى التخلي عن التفكير الأحادي والذهاب بإتجاه التفكير التشاركي مع فريق العمل ، وهو ما أسهم في خلق منظومة جديدة للبروفة المسرحية يكون المخرج مسؤولاً فيها عن تنظيم الشراكة مع جميع العاملين في العرض المسرحي، الأمر الذي ساعد في تطوير مفهوم الفرقة المسرحية التي تتوزع فيها المهام على جميع العاملين ، الأمر الذي دفع الباحث إلى دراسة البروفة المسرحية والعمل على كشف أسرار عمل المخرج المسرحي فيها ، لذلك إختار الباحث صياغة عنوان بحثه على النحو التالي: (الإشتغال الجمالي للبروفة المسرحية وتطبيقاتها الإخراجية – مسرحية تقاسيم على الحياة إنموذجاً)

أهمية البحث:

تعود أهمية البحث إلى المخرج المسرحي والممثلين والعاملين في المسرح، ويمكن أن يمثل البحث إغناءه نظرية تسهم في تطوير التجربة المسرحية العملية.

هدف البحث:

يهدف البحث إلى:

التعرف على آليات عمل المخرج المسرحي الجمالية في (البروفة المسرحية).

حدود البحث:

ويتحدد البحث في دراسة (البروفة المسرحية)، وقد اختار الباحث بروفات مسرحية (تقاسيم على الحياة) بوصفها إنموذج ينسجم مع طروحات البحث.

تعريف المصطلحات:

1- الاشتغال: (Function)

- ألية عمل وتفعيل لبنية الشكل الدال على المضمون. (Hassan Fahmi Hussien;Rajaa Saadi Lafta;2018,p.158)

- هو الفلسفة الوظيفية المتمثلة في العمل الفكري والحرفة التي يراد منها إنجاز مهمة معينة او إنتاج منجز فكري معين عبر إشغال ذهن صانع العمل الفني. (Mohammad ,Thair ,Adnan, Al-Bayati;2020,p.232 ،)
- التعريف الاجرائي: يتفق الباحث مع تعريف الباحثان (حسين فهيم، رجاء سعدي) لتوافقه مع مضمون البحث

2- الجمالية: (Aestheticism)

- صفة الجمال التي تبرز الحالة الإبداعية والفنية الخاصة بالشكل والمضمون للمادة الفنية بكل أنواعها. (Mohammad ,Thair ,Adnan, Al-Bayati;2020,p333)
- وحدة العلاقات الشكلية بين الأشياء التي تدركها حواسنا(Barrak Anas Al-Mudarris;2019,p.150)
- **التعريف الاجرائي:**

ويتفق الباحث مع التعريف الذي ذهب إليه (براق انس) لكونه يتلاءم مع طروحات البحث.

3- البروفة المسرحية: (Theatrical rehearsal)

-التدرب على حفظ النص وتمثيله، تقوم به مجموعة من الممثلين بإدارة المخرج، ويشمل العمل تحضير العرض من قبل أعضاء الفرقة المسرحية، وهو يأخذ أشكالاً مختلفة. (Pavis,Patrice, 2015, p. 459)

-تعني حرفياً التكرار بصوت مرتفع؛ وهي عملية إعداد للعرض المسرحي ((John, Mary;2006,p.523)

-البروفة، التمرين، التدريب، التحضير، الإعداد، كلها أسماء تحيل على الإعداد للعرض المسرحي، وتتضمن كل ما يتعلق من تدريبات بدنية ، وتوزيع الأدوار، وقراءة الطاولة، وحفظ النص المسرحي، والعمل على الشخصيات، وإنجاز الديكور، وتصميم الملابس، وصولاً إلى الصيغة النهائية للعرض المسرحي. (Daif, (Bouselham,2019,p.59)

التعريف الإجرائي:

(مختبر جمالي يتم فيه الكشف عن أسرار اللعبة المسرحية، من اجل إنتاج شراكه معرفية وجمالية يقودها المخرج المسرحي، ويساعده في صياغة تكوينها وتشكيلها فريق العمل المسرحي من (الممثلين، المساعدين، الدراماتورج، المصممين)، عن طريق إعادة إكتشاف النص والأفكار التي يتضمنها، وصولاً إلى الصيغة النهائية للعرض المسرحي، ويعتمد المخرج في تحقيق البروفة المسرحية على تقنيات مختلفة منها (الإرتجال، التكرار، الهدم والبناء، الاكتشاف).

الفصل الثاني: الإطار النظري

المبحث الأول: ثنائية الفرجة /البروفة

تنتمي (البروفة) إلى مرجعيات معرفية وجمالية سابقة على ملفوظها المعاصر، تشكلت عبر تنوع وتداخل أشكال الفرجة وطقوسها الدينية منها والاجتماعية التي إتخذت بمرور الزمن صيغاً متباينة إرتبط بعضها بمسميات عدة منها (الكرنفال) ، إلا ان العلاقة الرئيسة التي تتشارك فيها كل تلك الفعاليات الفرجوية تأسست على وفق مبدأ إرتجالي عفوي يعتمد على نحو أساس على تجسيد تلك الممارسات الاجتماعية لتلك الطقوس، بوصفها شكلاً إجتماعياً لا يمكن للجماعات التخلي عنه ، وبالرغم من هيمنة

الحركات والتعبيرات الجسدية العفوية على تلك الممارسات الإحتفالية ، إلا ان فكرة ممارستها على نحو مستمر دفع بالمشاركين فيها إلى إكسابها بعض التنظيم عن طريق إعادة ترتيب الحركات والأفعال التي تعبر عن حالة الطقس الفرجوي من دون ان تتداخل الفعاليات المجتمعية والطقوس الدينية فيما بينها ، الأمر الذي دفع القائمين على تنظيمها إلى إيجاد تسميات وتوصيفات لها، بحسب الصياغات الحركية وافعال المجموعات المشاركة فيها ، كما ان حضور مفردات الطقس أو الإحتفال من (أزياء ، وأكسسوارات ، وأقنعة.. وغيرها) أسهم على نحو واضح في التعبير عن شكل المشاركة ومتبنياتها الحركية والتعبيرية.

وقد ارتبطت (البروفة) إبتداءاً بالفعل الرياضي وما ينتج عنه من قدرات حركية وتدريبات جسمانية يراد بها التعبير عن القدرة الجسدية في ممارسة الطقوس المختلفة ، وفي مراحل لاحقة إكتسبت معها الطقوس الفرجوية صيغاً تنظيمية أكثر إلتزاماً وتحول معها الفعل الفرجوي الإرتجالي إلى سياق منظم بعيد عن العشوائية ، وبدا أن الطقوس إتخذت أشكالها التي إتسمت بالوضوح ، إذ تحولت معها فكرة (البروفة) من شكلها الرياضي المتمثل بالتدريب العضلي إلى صيغة أكثر إتقاناً تعتمد على التنظيم وإعادة تقديم الفرجة بالشكل نفسه الذي تم فيه تقديمها في الممارسة الإحتفالية السابقة ، ومن هنا يجد الباحث أن التحول من (التدريب) بمعناه الرياضي إلى (التمرين) بمعناه الإستعادي الذي يراد به إستذكار الطقوس الفرجوية كل بحسب خصوصيته ، وبحسب الأفعال والممارسات الفرجوية التي يحتاج إليها ، يمكن ان يعد مرحلة تشكل جديدة في صياغة (البروفة) ، ذلك ان الإعتماد على صيغة (التمرين) التي تعتمد على نحو أساس على التأكيد والتكرار في الممارسات الفرجوية التي يتم تقديمها في مناسبات عدة وعلى مدار السنة ، اكسب المشاركين فيها الحرفة والمهارة، وبدأت خاصية الإرتجال تكتسب شكلاً مغايراً ومنظماً يرتبط بمخرجات الأفعال الرئيسة التي تم تحديدها ضمن اشتراطات الفرجة ، ونرى ان وجود الرسومات على القطع الأثرية دليل على إتخاذ الاشكال الفرجوية صيغ منتظمة ودالة للتعبير عن شكل ونوع الطقوس او الاحتفالات ، ومن الممكن التمييز بينها عن طريق الأشكال والحركات المنظمة التي اعتمدها المشاركين في هذه المناسبات الفرجوية المختلفة فضلا عن تنوع أشكال الأزياء والأقنعة التي يتضح عن طريقها تنوع الأشكال الفرجوية.

وقد أفرزت خاصية التكرار وإعادة إنتاج الفعل الإحتفالي بمعناه (الطقوسي/ الديني ، والكرنفالي/ المدني) ثنائية ضدية تأتلف تحت مظلة الفرجة وتختلف تحت مظلة (التمرين / البروفة) ، إذ إختلفت سياقات تطبيق تلك الأشكال الفرجوية ، حيث إتخذ الشكل الطقوسي الديني ابعاداً مغايرة إتسمت بالإنضباط والتنظيم في التجسيد عن طريق هيمنة الطقس الديني متمثلا بشخصية (الكاهن) الذي إستطاع بسط السيطرة على الشكل الفرجوي، وراح يتحكم في طريقة تجسيد الطقوس عن طريق إضفاء صورة القداسة على جميع الأفعال والتعبيرات التي لم تعد الحركات فيها تقدم على نحو عشوائي ، بل أن ارتباطها بمرجعيات دينية دفع بالمشاركين في تقديمها إلى الإيمان بأن ما يقومون به من أفعال حركية ورقصات إنما هي تعبير عن رغباتهم في تمجيد وتقديس الألهة ، وبذلك إستطاع (الكاهن) تنظيم (التمرين/البروفة) بما ينسجم والشكل الديني المراد منه ضبط البنية الاجتماعية والخلاص من الممارسات التي تخالف تعاليم (الطقس/الديني) ، ويعود ذلك على نحو أساس إلى أن " الكاهن هو المؤتمن على أسرار الجماعة أو العشيرة، والمؤتمن على كل

الأنشطة التي لها صلة بالأصل والإستمرار، أي البقاء، فكان يجمع في شخصه كل هذه الأنشطة ويعد مسؤولاً عن ضبط مواعيدها الدورية وتنظيم طقوسها، ففيه كان يتجسد الطبيب والمؤرخ والحاكي والمغني والمقلد لما حوله، لان كل شيء كان يقام على أسرار لا أحد يتقن التعامل معها إلا هو، وكان التجمع حول الكاهن والخضوع لمشيئته يحدث في شكل احتفالات؛ فالاحتفالات هي الأصل في الفرجة" (Jiran, Abdul Rahim;2016,p.140)، وبالرغم من أن الطقوس ذات الطابع الديني لم تكن تخلوا من الأفعال الماجنة التي تتضمنها طقوس الاحتفال بالإله (ديونيسيوس) ولكنها كانت تخضع للتنظيم الذي فرضه (الكاهن) على المشاركين، وقد احتفظ المسرح الإغريقي بصورة الكاهن الذي تحول في العروض المسرحية إلى قائد الجوقة والمسؤول عن جميع الأفعال التي تقدم على المسرح ، قبل ان تبدأ مرحلة هيمنة (الشاعر/ المؤلف) على عملية تنظيم العرض المسرحي والإشراف على جميع عناصر العرض وتنظيم حركة الممثلين، وصولاً إلى تضمين النصوص المسرحية للعديد من الإرشادات الدالة على الحركة والأفعال التي يجب على الممثل الالتزام بها ، كما في مسرحية (اوديب ملكاً) التي ضمّن (سوفوكليس) فيها حوارات دالة على حركة الممثلين وأصواتهم للتعبير عن مأساتهم ، ووصف لشكل الفضاء المسرحي الذي يعبر عن حال المدينة المفجع ، كما يقول (أوديب) "ما بالكم تجثون على هذا النحو ومعكم هذه الأغصان تتوجها هذه الشرائط؟ على حين قد ملأ المدينة دخان البخور وارتفعت فيها الأصوات وشاع بين أهلها الانين" (Sophocles; 2017,p.116)، الامر الذي إتخذت معه (البروفة) صيغة مغايره عن (التمرين) الذي اعتمد التكرار في تقديم الشكل الفرجوي الطقوسي ، إذ إرتبط تشكل (البروفة) في هذه المرحلة بما يضّمنه المؤلف من إرشادات وتعليمات داخل النص وجب على الممثل تنفيذها، سيما وان المؤلف كان في بادئ الأمر هو الممثل نفسه ، إلا ان هذه الخاصية ظلت حاضرة حتى بعد أن تخلى المؤلف عن التمثيل وظل يحتفظ بقدرته على تنظيم العرض المسرحي الذي تغير معه شكل الفرجة التي كانت في السابق تنتمي إلى الفعل الجماعي التشاركي الذي يكون فيه المؤدي هو المتلقي نفسه، وإن كان (الكاهن) مسؤولاً عن تنظيم ذلك الإحتفال، بينما نجده في العرض المسرحي قد تحول إلى فعل احادي يسيطر فيه المؤلف على التمثيل و التمرين، من جهة ويكون المتلقي طرفاً ثانياً لا يشارك في صناعة الفرجة، بل يقتصر حضوره على متابعة احداثها ، وبذلك تكون الفرجة قد فقدت عنصراً أصيلاً في تكوينها ألا وهو التشاركية، الامر الذي يجده الباحث سبباً رئيساً في غيابها عن المسرح الإغريقي وانحسارها في الكوميديا التي اعادت إنتاج الفرجة بصيغة تنتمي إلى الفعل الاجتماعي أكثر من انتماءها إلى الشكل النهائي الذي صار عليه العرض المسرحي الإغريقي ، والذي بدأت معه المدينة تتخذ شكلها الأحادي الذي يفرض على أفراد المجتمع تقسيمات الإنضباط الذي بدا واضحاً في الشكل الديموقراطي للمدينة.

وقد إختلفت طبيعة (البروفة) في نماذج الاحتفالات التي تشكلت على وفق مبدأ التعارض مع بنية الطقوس الدينية واحتفالاتها الرسمية وما افرزته من شكل مسرحي ، وأسهمت في التأكيد على إنتاج الثنائية الضدية المتعارضة مع النسق الذي أفرزته (التمارين/ البروفة) بشكلها الفرجوي الديني ، إذ بدا ان المجتمع الإغريقي لا يميل إلى الانضباط بمعناه المقدس، بل راح يجترح تقاليد فرجوية تنتمي إلى الاحتفال الجماعي في مناسبات مغايرة عن تلك التي تنسب إلى الطقوس الدينية، وارتبطت بالحياة الاجتماعية مثل احتفالات "

الصيد ومواسم الزراعة والحصاد ، والاحتفالات القربانية التي ترتبط بحماية الجماعة من القوى الغاضبة سواء كانت مسندة إلى الطبيعة أم إلى الأرواح أم إلى الألهة" (Jiran, Abdul Rahim;2016,p.140)، وقد بدأت هذه الأشكال الاحتفالية تتبلور تحت مسميات مختلفة وصولا إلى(الكرنفال) بوصفه الشكل الأكثر تعبيراً وتحرراً عن تقاليد المجتمعات القديمة ، الأمر الذي بدا متسقاً ومنسجماً مع متبنيات الحضارة الرومانية التي أفادت من (الكرنفال) في إعادة إحياء الطقوس والاحتفالات التي عملت الديموقراطية الاغريقية على إزاحتها على نحو تدريجي من المجتمع ، إذ يعد الكرنفال " المجموع الكلي لمختلف الأحتفالات والطقوس والأشكال التي من النوع الكرنفالي ، والتي أستنبط منها لغة كاملة من الاشكال الرمزية والحسية الملموسة بدءاً بالأفعال الجماهيرية الواسعة والمعقدة إلى الإيماءات الكرنفالية الفردية" (Storey; Bakhtin;2017,p.49)، وقد انتج (الكرنفال) أشكاله التعبيرية التي إنسجمت مع طبيعة المجتمع الإحتفالي الذي إتسمت به الحضارة الرومانية التي قامت على فكرة (البطل/ المنتصر) ، الأمر الذي أعيد فيه بناء العلاقة مع المتلقي لتكون خالية من التقسيمات التي أفرزتها تجربة المسرح الإغريقي، ذلك أن الفعل الكرنفالي " يخلو من الإنقسام مؤدين ونظارة؛ ويكون الفرد فيه مشاركاً فاعلاً، وله الحرية في أن يفعل ما يحلو له" (Storey,Bakhtin;2017,p.50)، ولا يعني ذلك عدم وجود تنظيم لتلك الفعاليات التي قد تبدو عشوائية للوهلة الأولى ، إلا أنها على العكس من ذلك إكتسبت تنظيماً أسهم في إستمرارها وتطورها ، فقد عمل منظمو الكرنفال على وضع قوانين خاصة بفعالياته إرتبطت على نحو أساس بتجاوز جميع القوانين والضوابط التي تقف على الضد منها، فضلا عن إحياء مبدأ الثنائيات الضدية التي بدت حاضرة في طقوس الكرنفال ومحاولة الجمع بينها في صيغ "يعمل الكرنفال فيها على الجمع بين المقدس والمدنس، الرفيع والوضيع، العظيم بالحقير، الحكيم بالغبي، وتوحيدها ومزاوجتها" (Storey; Bakhtin;2017, p.51)، الأمر الذي نتج عنه هدم كل التراتبيات القيمية كانت تفرض على الكرنفاليين وتقيد حريتهم وهو ما أسهم بإعادة إنتاج الفرجة الإرتجالية التي كانت حاضرة في طقوس الاحتفالات القديمة قبل أن تهيمن سلطة (الكاهن)، وعلى الرغم من توافر الكرنفال على فضاء ارتجالي يبدو للوهلة الأولى غير محدود وخارج عن السيطرة التنظيمية، إلا ان تنوع فقرات الكرنفال وتكرارها عبر الزمن الإحتفالي يكشف عن الطبيعة التنظيمية لتلك الممارسات الشعبية التي إعتمدت على نحو أساس على تنظيم تلك الثنائيات الضدية المتعاكسة، سواء على مستوى الشخصيات واشكالها واحجامها ووظائفها الاجتماعية ، او حتى على مستوى الملابس المتناقضة التي ترافق ارتداءها على نحو مقلوب ومثير للسخرية في محاولة " لإنتهاك المعتاد والمقبول عموماً " (Storey; Bakhtin;2017, p.56) .

إن فكرة تجسيد المتناقضات وإحلالها بديلاً عن السائد والمألوف تظل بحاجة إلى أشخاص قادرين على تنظيمها ضمن سياق (الفرجة/البروفة) وبعكس ذلك فإن الباحث يجد ان ثمة معوقات تحول دون استمرار الفعل الكرنفالي وتطوره عبر الزمن وتغير فقراته التي إكتسبت في مراحل لاحقة صيغاً اكثر تطرفاً في التعبير عن مسار الثقافة الشعبية التي بدا إحتجاجها واضحاً عبر الكرنفال الذي بدء القائمون عليه بتغيير مساره سعياً منهم إلى الإطاحة بالهيمنة التي فرضتها الكنيسة على المجتمع الروماني ، وقد أسهم التنوع في الشكل الكرنفالي في إنتاج الملامح الأولى للكوميديا المرتجلة (الكوميديا ديلارته) والتي أخذت فيها (البروفة) صيغه

مغايره عن ما كانت عليه في الكرنفال وإن ظلت تتمسك ببعض المضامين التي تبناها الكرنفال، كما في (التناقضات، الثنائيات، الارتجال) إلا انها شهدت العديد من التحولات التي صارت معها (البروفة) تتخذ شكلاً ينسجم مع طبيعة (الكوميديا ديلارته) ، ودفعت بالقائمين عليها إلى رسم الخطوط الأساسية للممثلين على مستوى تحديد الخطوط الرئيسية للفكرة ومسارات الحركة التي غالباً ما كان الممثلين يغادرونها في مشاهدهم الارتجالية ،إلا انهم سرعان ما يعودوا إليها بعد الاطلاع على (السيناريو الحركي) الذي يتم فيه تدوين الملاحظات ، ويعود ذلك إلى ان التمثيل في عروض الكوميديا ديلارته " لم يكن يخلوا من التدريبات التي يثبت فيها الممثل بعض خصائص الشخصية التي يمثلها، فقد كان على الممثل الذي يؤدي شخصية الدكتور أن يؤلف في فترات راحته ويتعلم كلاماً طويلاً مليئاً بالحوارات اللاتينية، وكذلك كان على الممثل الذي يؤدي شخصية الكابيتانو أن يتدرب على الشتائم والأيمان المغلظة والدقة الصارمة"((Nicoll,Allardyce;1986,p.291)،الامر الذي يراه الباحث ضرورياً في تشكيل النواة الرئيسة لتطور شكل (البروفة المسرحية) التي اتخذت بعد ظهور المخرج المسرحي أبعاداً مغايره عن تلك التي تشكلت عبر الطقوس والكرنفالات الفرجوية .

المبحث الثاني: تطبيقات (البروفة المسرحية) في التجربة الإخراجية

أسهم ظهور المخرج المسرحي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر في إزاحة الكثير من المسميات التي كانت تقع تحت مسمى (البروفة المسرحية) على الرغم من انها لم تكن متقاطعة مع فكرة البروفة بوصفها فعلاً إستعادياً يقوم المخرج بالتأكيد عليه ضمن فرضيات الاخراج المسرحي ، إذ إرتبطت عملية الإزاحة بإستحداث مصطلح (البروفة المسرحية) بوصفه اكثر شمولية عن مسميات أخرى مثل (التدريب أو التمرين)،إذ ارتبط التدريب على نحو أساس بعملية تجهيز الممثل من الناحية الجسدية والصوتية ليكون قادراً على تجسيد الشخصيات المسرحية ، وهو فعل ضروري سابق على (البروفة) ويسهم في تطويرها وإن على نحو جزئي ، بوصفه يقتصر على إعداد الممثل على مستويات عدة يتم فيها تطوير القدرات الجسدية والصوتية والذهنية والإرتجالية لكي يكون قادراً على الدخول في جسد (البروفة المسرحية) وينسجم مع عناصرها المختلفة، اما (التمرين) فيراه الباحث خاصية ترتبط على نحو أساس في قدرة الممثل على إجراء التمرينات المستمرة من اجل تجسيد دور مسرحي محدد ، ويمتاز التمرين عن غيره من المسميات بخصوصية إرتباطه في علاقة بين الممثل والدور المسرحي ، ويأتي فعل التمرين بوصفه نتاجا للعلاقة التي إكتسب الممثل فيها خبرات ومهارات متنوعة أسهمت في صقل موهبته وتطوير قدراته الأدائية التي تشكلت في مرحلة التدريبات السابقة على فعل البروفة .

أن أهمية (التدريب / التمرين) تقتصر على تطوير أداء الممثل قبل واثناء البروفة فحسب، ويراه الباحث فعلا مجتزءاً من مساحة (البروفة المسرحية) التي يعمل المخرج المسرحي على تأسيسها بما يتوافق مع أسلوبه الإخراجي، الأمر الذي اكتسبت معه (البروفة) خاصية شمولية أكثر، وإرتبطت على نحو أساس بتطور عمل المخرج.

وقد تنوعت تجارب المخرجين في التعاطي مع (البروفة المسرحية) ، بوصفها المختبر الجمالي والفكري للعرض المسرحي، وثمة الكثير من الخصوصية في عمل المخرج داخل البروفة أو مراحل التحضير لها ، إذ

يعد المخرج اول المشتغلين في البروفة في المرحلة التي تتشكل فيها العلاقة بين المخرج والنص المسرحي ، وتمتلك البروفة فيها خاصية (الاكتشاف النصي) ووضع تصورات الرؤية الاخراجية ويمكن ان نسميها (البروفة السرية) التي يعمل المخرج فيها على كشف أسرار النص والاستدلال على أبرز أفكاره ، وفي مرحلة لاحقة يبدأ المخرج فيها بإختيار فريق العمل إبتداءاً من المساعدين والدراماتورج والممثلين والمصممين ، والبدء بالتحضير معهم للبروفة المسرحية الأولى ، وقد تختلف هذه الصيغة من مخرج إلى آخر كل بحسب وجهة نظره وفلسفته في التعاطي مع البروفة المسرحية ، إلا انهم يتشاركون جميعا في الخطوات الأولى التي تتأسس على بناء العلاقة مع النص والتفكير في تأسيس فضاء العرض ، وقد تبدأ البروفة المسرحية بعديد الإجراءات التي يختارها المخرج كأن يدفع بالممثلين إلى "قراءة المسرحية والجلوس حول الطاولة يناقشون المعنى والغايات والاهداف القائمة ، وقد ينحّون النص المسرحي جانباً وينبرون لإكتشاف الحكاية عن طريق الارتجال، وقد ينقبون في حياتهم الشخصية بحثاً عن الصلات التي تربطهم بالشخصيات، وقد يمارسون عملهم من خلال الحركة والأداء الصامت" ((Berry,Cicely;2008,p.14)، وقد يصل المخرج المسرحي إلى البروفة وهو محمل بعديد التصورات الاخراجية حول شكل الفضاء أو طبيعة الأداء التمثيلي ، وبذلك تتحول البروفة إلى منصة لتجسيد وتنفيذ أفكار المخرج كما في تجارب المخرج الألماني (ساكس ماينغن) الذي كان مسؤولاً عن وضع جميع التصورات الخاصة بطريقة التمثيل وشكل الأزياء والمفردات الديكورية اللازمة للعرض المسرحي، وقد تغير مفهوم (البروفة المسرحية) مع تجارب المخرج (قسطنطين ستانسلافسكي) الذي صارت معه البروفة مختبراً حقيقياً في تدريب الممثلين على أسلوبه الذي عرف بـ (الطريقة) وهي عبارة عن بروفات تساعد الممثلين على بناء الفعل من الداخل إلى الخارج عن طريق بناء نظام صارم داخل البروفات ،إبتداءاً من ضبط مواعيد الحضور إلى البروفات ، إذ كان " يوقع أشد العقاب واعنفه بمن يتأخر عن الميعاد المحدد للبروفات، ومن لا يحفظ دوره جيداً، ومن يثرثر في أثناء العمل، ومن يخرج من قاعة التمرين دون ان يستأذن، وحرم على الممثلين والممثلات بخاصة، حضور البروفات بثياب خارجة ، شديدة البهرج" ((Stanislavsky,Konstantin;1959,p.388)،ويجد الباحث ان الضوابط التي عمل (ستانسلافسكي) على تأسيسها في البروفة المسرحية إكتسبت أهميتها في تجارب العديد من المخرجين وصارت اشبه بالتقليد المسرحي الذي إتبعه عدد غير قليل من المخرجين ، حتى مع إختلاف المخرجين مع أسلوب (ستانسلافسكي) الاخراجي إلا انهم لم يغادروا النظام الذي وضعه للبروفات المسرحية التي بدا فيها البعد الأخلاقي غير منفصل عن الفني، كما ان المخرج(مايرهولد) كان قد وضع عددا من القواعد والتقسيمات الخاصة بالبروفة المسرحية الأولى والتي تضمنت " نقاشات وإختبار الأدوار والقراءة ، والاتفاق مع الممثلين ، الرسومات والماكيتات ،(...) وعندما يكون كل شيء مُعد ويظهر انه قد تحدد شكله بالنسبة للممثل ، يقول المخرج : الآن سنبدأ البروفة الأولى! وهنا سيبدأ بعمل التشذيب والتلميح وتدقيق أداء الممثلين" ((Meyerhold,Wesvold;2011,p.139) ، فضلا عن ذلك فإن (مايرهولد) كان يؤكد على ان (البروفة) لا يمكن ان تقتصر على عمل الممثلين فحسب ، بل يجب ان تشمل جميع العاملين في المسرحية ، كل بحسب وظيفته ، إذ يحتاج المخرج إلى عمل بروفات مع مصممي الأزياء ونقل تصوراته إليهم و تبادل الأراء والأفكار معهم ، فضلا عن بروفات عديدة مع مصمم الديكور والاستماع إلى مقترحاته، كما يجد (مايرهولد)

ضرورة في أن يتعرف الممثلين على أزياء الشخصيات التي سيقومون بتجسيدها أثناء البروفات من اجل يكون الممثل على دراية بطبيعة الأزياء والوانها ، فضلا عن حاجة المخرج لرؤيتها في فضاء العرض ومراقبة انسجام او تضاد ألوانها ((Meyerhold,Wesvold;2011,p.110).

وقد عمل (مايرهولد) على استبدال بروفات الإرتجال التي كان يتبعها بعض المخرجين من اجل تحفيز قدرات الممثلين بنظام (الإيتود) الذي أراد فيه بناء الممثل للسلوك المنضبط من أجل الوصول إلى الشخصية ، مؤكداً على ان الإرتجال يعتمد على "وضع مخططات خاصة وخدع خاصة، المرتجل الرائع هنا في مجال المسرح هو ذلك الذي يعرف عدداً من التراكيب لهذه المخططات والخدع الخاصة" ((Meyerhold,Wesvold;2011,p.50) بمعنى ان (مايرهولد) ينظر إلى الارتجال بوصفه آلية خاصة يعمل المخرج على تطويرها في البروفة المسرحية لتبدو بشكل إرتجالي أمام المتلقي، إلا ان الممثل يدرك أسرار تلك الآلية التي تعتمد على نحو أساس على تقنية (الإيتود) التي يراد بها تطوير قدرات الممثلين قبل الدخول إلى البروفات وأثناء البروفات وهي "عبارة عن 12 حلقة متتابعة، وظف مايرهولد هذه الإيتودات كمنظومة لإعداد الممثل بحيث تتجاوب ومتطلبات الخشبة المسرحية التي أسسها، (...) ومن المهم أن نلاحظ ان (الإيتودات) كانت تستخدم كتقنيات للتدريب وليس مصدر رئيس للعرض، التمارين الصارمة للإيتودات والمواظبة على تكرارها مثل(القوس والنشاب، رمي الحجارة، الصفعة على الوجه) أعطت لممثلي مايرهولد مرونة مميزة وتوازن ومكنتهم من التحكم بكافة وسائلهم الفيزيقية" ((Moayyd,Hamza;2017,p.137) ، ويجد الباحث أن العمل على توظيف تقنيات (الإيتود) قد أسهم على نحو واضح في بناء سلوك الممثل ومنحه القدرة على تجسيد الشخصيات المسرحية ، وهو أسلوب يتشكل داخل البروفة المسرحية، ويمكن ان يعد بداية يتمكن (مايرهولد)عن طريقها من تطبيق فرضيات (البايوميكانيك) التي أسهمت في إنتاج ما يعرف بـ(الضبط الادائي)، إذ يتم فيه إجبار الممثل على تطبيق تدريبات (الإيتود) التي تؤدي إلى إنتاج سلوك ادائي " سيبقى راسخاً إلى العرض الأول، فبانتهاج طريقة الإيتود يصبح الفعل هو الجذع والكلمات هي الأوراق" ((Evros,Anatoly;1988,p.40) ، فضلا عن ذلك فإن تقنية (الإيتود) تمنح المخرج فرصة في تأسيس معادل حركي وجمالي ينسجم مع الملفوظ النصي بما يتوافق مع مقترحات المخرج في تأسيس فضاء العرض من دون ان يضع المخرج ممثليه في قوالب جاهزة وسابقة على ما يمكن ان يتم إنتاجه داخل البروفة المسرحية ، الأمر الذي يرفض فيه (مايرهولد) كتابة (الميزانسين) على نحو نهائي تاركاً الحرية للبروفة وما يقدم فيها من مقترحات ((Meyerhold,Wesvold;2011,p.107) ، ويرى الباحث ان علاقة (مايرهولد) بالبروفة قد اتخذت مسارين أساسيين يرتبط الأول بتطبيق (الضبط الادائي) الذي هو نتاج الشراكة بين (البايوميكانيك) وتقنية (الإيتود) والثاني يرتبط بالفعل الإبداعي الذي يتم إنتاجه في البروفة المسرحية، بمعنى أن (مايرهولد) يعمل على المزاوجة بين مفهوم الإختزال الحركي المستمد من عمل الألة ودقتها في تنفيذ الأوامر الموكلة إليها ، والفعل الإكتشافي الذي توفره البروفة بالشراكة مع

الممثلين وقدراتهم الأدائية، أما المخرج (غوردن كريغ) فقد إختلف عن غيره من المخرجين في وضع تصوراته الإخراجية كاملة قبل الدخول إلى البروفة ذلك إنه لم يكن يؤمن بالممثل بوصفه مبدع العرض المسرحي ، وهو الأمر الذي دفع به إلى السعي إلى إستبداله (بالدمية السوبر) التي تحولت البروفة المسرحية معها إلى فعل احادي يقوم بإنتاجه المخرج من دون ان ينتظر مقترحات منها ، وهو الامر الذي أشار (ستانسلافسكي) إليه ملاحظاته عن البروفة عند (غوردن كريغ) ، إذ " كان يجلس عند منضدة ويأخذ في شرح رسم الحركة (الميزانسين) الذي أعده لهاملت ثم يحرك الدمى فوق المنصة بعصا طويلة ويرينا حركات الممثلين" ((Stanislavsky,Konstantin;1959,p.421)، ويرى الباحث ان طبيعة البروفة عند (غوردن كريغ) قد أسهمت على نحو غير قصدي في إنتاج شكل آخر للبروفة بدأت ملامحه تتكشف مع تجارب المخرج (بيتر بروك) الذي بدا أنه يجنح نحو إعادة الإعتبار إلى الارتجال داخل البروفة المسرحية ، رافضاً على نحو قطعي الاحكام المسبقة التي يعمل المخرج على تبنيها قبل الدخول إلى البروفات والانطلاق مع الممثلين في رحلة الاكتشاف نفسها، واصفاً "المخرج الذي يأتي إلى التمارين الأولى ومعه نسخة النص المهيأة التي تحتوي على مؤشرات الحركة والشغل المسرحي..الخ ، إنما هو رجل مسرح ميت" ((Brook,Peter;1983,p.115)،إلا أن(بيتر بروك) لا يرفض فكرة التحضير للبروفات المسرحية بشكل كلي ، بل على العكس فإنه يعمل بروفات خاصة يحاول فيها التعرف على شكل الفضاء وملامح تشكيل الرؤية الإخراجية ، فضلا عن بروفات لدراسة الشخصيات وأسلوب تدريب الممثلين عليها ؛ وهي مراحل التحضير التي تسبق التشارك مع الممثلين ، إذ يقول: " غالباً ما أقوم بوضع تصاميم الأزياء والمناظر بنفسي، وفي هذا الإجراء فوائد خاصة. وعندما يعمل المخرج بهذه الطريقة فإن مفاهيمه النظرية ومعلوماته عن المسرحية ومتعلقاتها، فيما يخص الألوان والأشكال تتطور بنفس السرعة" ((Brook,Peter;1983,p.108)، وفي السياق نفسه فإن (بروك) منح البروفة المسرحية اهتماما خاصاً رافضاً في الوقت نفسه ان يكون الهدف من البروفة المسرحية هو إنجاز العرض المسرحي عن طريق (التكرار أو الإعادة) كما في مفهوم الفرجة وطقوسها الدينية والكرنفالية ، بل على العكس من ذلك فإن (بروك) ينظر إلى البروفة بوصفها فعل إنتاج واكتشاف يقوم على فكرة الهدم والبناء المشهدي مستفيداً من توظيف تقنيات الإرتجال من اجل الوصول إلى "المراحل الأخيرة من التدريبات بالغة الأهمية، هذه هي اللحظات التي يتحتم على المخرج فيها ان يحث الممثل ويحرضه على إستبعاد كل ما هو سطحي، وعلى ان يصوغ وأن يكشف ويلخص" ((Brook,Peter;1991,p.15) وأن يزيح كل الزوائد في الشكل والأداء من دون ان يخادع نفسه ويحاول أن يجد ذريعة لإبقائها ، لأنها في النهاية ستكون سبباً في إضعاف حلقة كبيرة من الاكتشافات .

وقد اكتسبت البروفة المسرحية عند (بيتر بروك) خصوصية يرفض معها ان يكتشفها غير العاملين فيها ،إلا بعد إنجازها في صورة عرض مسرحي فالبروفة معمل الأفكار والاشكال، وهي مختبر للتجارب، لذلك يقول (بيتر بروك): " انا لا احب ان يحضر التمارين المسرحية التي اجريها أي من الناس ممن لا علاقة لهم بالعمل،

واعتقد بأن للعمل حرمته وهو خاص بأصحابه، ويجب ان لانفسح المجال للآخرين ليراقبوا حماقاتنا واخطاءنا، فالتمارين تدلك على عدم نضوج العمل وعدم إكتمال الطبخة، فهناك أمور زائدة قد تهمل وقد يحتفظ بها لأغراض المتعة حتى يحين وقت بلورة العمل وصقله عند ذاك قد تهمل وقد تؤكد" ((Brook,Peter;1983,p.139)، ويرى الباحث أن الكثير من المخرجين يتفقون على أهمية البروفة المسرحية ، إلا انهم يختلفون في طبيعة تعاملهم مع البروفة سواء ما يتعلق منها بالتعامل مع الممثلين أو الفنيين ، حتى ان بعضهم ذهب بإتجاه وضع إشتراطات خاصة تتحول بموجبها البروفة المسرحية إلى طقس دائم يفرض على العاملين في المسرحية إتباعه على نحو مستمر من اجل الوصول إلى المستوى الروحي الذي يريد المخرج الوصول إليه ، الامر الذي بدا واضحاً في طقوس (غروتوفسكي) الذي كان قبل المباشرة " بالتمرين الأول في أية مسرحية يطلب ان تكنس الأرض وتنظف من كل ما عليها، ويطلب أن تخرج كل الملابس والعوائد الشخصية للممثلين خارج الغرفة، ثم يجلس إلى المنضدة ويتحدث إلى الممثلين من مسافة، كما انه يمنع التدخين والمحادثات الجانبية ويهيئ ذلك الجو المتوتر إمكانية تحقيق تجربته" ((Brook,Peter;1983,p.138) ، وبهذه الطريقة فإن (غروتوفسكي) يرتبط على نحو ما بالضوابط التي سبق لـ (ستانسلافسكي) اعتمدها داخل البروفة المسرحية .

وقد اتسعت حدود البروفة المسرحية لتشمل جميع العاملين في الحقل المسرحي، وأن لا يقتصر فعل البروفة على الحركة والتمثيل والضوء وغيرها من عناصر العرض المسرحي ، بل إن المخرج المسرحي ذهب بإتجاه تأسيس البروفة المسرحية بوصفها فضاءاً ثقافياً وتشاركياً يراد به ان يمتلك العاملين في الفرقة المسرحية وجهات نظر بالثقافة والسياسة والمعرفة بالقضايا الاجتماعية ، وهي تجربة قد تبدو مغايرة لطبيعة البروفة بمعناها الإشتغالي المرتبط بتنظيم عرض مسرحي ، وهي طريقة إتخذها المخرج الألماني (روبرتو تشوللي) في تحويل البروفة من فضاءها الخاص والمرتبط بخشبة المسرح إلى فضاء عام يتشارك عبره جميع العاملين في فرقة (مسرح الرور) ، حيث كان المخرج (روبرتو تشوللي) والدراماتورج (هليموت شيفر) يقومان " بإنتقاء مقالات وأبحاث متميزة تسهم في تطوير وعي وثقافة العاملين في الفرقة، وليس شرطاً ان تكون تلك المقالات والأبحاث تتحدث عن عروض الفرقة أو عن المسرح (...) ويتم تعميم تلك المقالات على العاملين لوضعهم في صورة ما يحدث حولهم ولتعميق وعيهم بالأحداث وتوسيع مداركهم الثقافية" ((Karoumi,Auni;2002,p.40) ويرى الباحث أن هذه الطريقة في بناء البروفة خارج حدود تشكلها على خشبة المسرح يمكن أن تسهم في تطوير القدرات المعرفية عند العاملين في الحقل المسرحي ، فضلا عن ذلك فإنها تساعد في تنمية المخيلة وتطوير الإرتجال الذي يدخل في صميم تجربة (روبرتو تشوللي) الإخراجية ، مستفيدا من أخطاء الممثل والعمل على تحويلها إلى اهداف يتم تحقيقها في البروفة ، إذ يعد " ارتجال ممثل لحالة ما او خطأ عفوي أو موقف محرج أو عجز عن إنتاج الفعل كاملاً يجد فيه (روبرتو تشوللي) موقفاً مناسباً وفكرة جديدة لبناء حدث المسرحية وإثرائه" ((Karoumi,Auni;2002,p.75) ، وهو يؤكد بذلك على ان البروفة هي مختبر حقيقي يسهم جميع العاملين في تقديم تجاربهم والتفاعل مع تجارب الآخرين ، البروفة المسرحية عند (روبرتو تشوللي) هي منظومة تشاركية متكاملة من المعرفة والتجربة الإنسانية التي يعاد دمجها وتشكيلها عن طريق تبادل الخبرات والارتجالات بما ينسجم مع فكرة العرض

المسرحي ، ويمكن ان تقسم البروفة عند (روبرتو تشوللي) إلى مستويات عدة منها ما هو قبل البروفة ويكون خاصاً بالمخرج والدراماتورج ، ومنها ما يتشارك فيه فريق العمل أثناء البروفة " ففي البداية أقترح ما سنفعله ، وأضع إقتراحات عما يجب ان يتغير ويتبدل، نحاول إعادة الصياغة والتأليف لكي يتلاءم مع العصر(...) وعادة تبدأ مراحل العمل بالأسئلة الذكية الاعتيادية في اختيار النص، والاسئلة الإبداعية والجمالية والحرفية في اختيار الفضاء،(...) كما اننا نتناقش ونتبادل الرأي حول من سيؤدي الدور، وماهي المقترحات الجماعية التي يتم اختيار الممثلين لأدوارهم على أساسها" ((Karoumi,Auni;2002,p.65)، ويرى الباحث أن التنوع في الأساليب الإخراجية أسهم في خلق اشكال متنوعة من البروفات المسرحية ، لاسيما وان المسرح المعاصر بات يزدحم بالعديد من الاشكال المسرحية التي يحتاج كل منها الى تقنيات خاصة تدخل في البروفة المسرحية ، كما في (المسرح الراقص /Drama Dance) الذي ترتبط فيه البروفة بقدرة (الكوريوغراف) على ضبط الحركة وإيقاعها معاً على اعتبار ان (الكوريوغرافيا) هي فن تدوين الحركة وإعادة تقديمها مستفيداً من تقنية التكرار الذي يمنح الرقصين في البروفات القدرة على ضبطها، وغيرها من فنون العرض التي تنتمي إلى مسرح ما بعد الحداثة أو عروض (Performance Art) أو عروض (مسرح ما بعد الدراما) الذي تتوافر فيه عناصر الفرجة الاحتفالية والذي لا تقتصر البروفة فيه على الملفوظ النصي ، بل إنتاج أشكال فرجوية تمتاز بالتنوع التعبيري والحركي تكون بها حاجة إلى بروفات مسرحية مغايرة عن تلك التي فرضها المخرج المسرحي، تعتمد على نحو أساس على مفاهيم التشاركية ليس على مستوى الإخراج أو التمثيل او الكتابة الدرامية فحسب ، بل شملت التشاركية مع المتفرج الذي بات يمتلك القدرة على تغيير نظام العرض مع حضور مقاربات المسرح التفاعلي وهيمنة التكنولوجيا الرقمية التي تحولت معها البروفة المسرحية إلى فضاء غير خاضع لسلطة المخرج المسرحي على نحو كلي.

مؤشرات الإطار النظري:

1- أفادت الفرجة بأشكالها (الدينية/ والكرنفالية) من تقنية التكرار التي أسهمت في الكشف عن ملامح البروفة المسرحية.
2- عمل المخرج المسرحي على توظيف خاصية الإرتجال في عروض (الكوميديا ديلارته)، وتحويله إلى تقنيات أسهمت في تطوير البروفة المسرحية.
3- أسهمت الضوابط الصارمة التي وضعها المخرج (ستانسلافسكي) داخل البروفة المسرحية في تطور قدرات الممثلين، وقد تحولت تلك الضوابط إلى قواعد، أفاد منها عدد غير قليل من المخرجين.
4- تتنوع أساليب المخرجين في التعامل مع البروفة، منهم من يأتي إلى البروفة لغرض تنفيذ مخططاته التي سبق ان وضعها، ومنهم من يحضر إلى البروفة للكشف عن الأسرار بمساعدة الممثلين وفريق العرض.
5- بدأ المخرج المسرحي بتطوير مفهوم البروفة المسرحية ليشتمل على مناطق اشتغال واسعة تتعدى زمان ومكان إقامتها، وصار ما يعرف بـ (البروفة الثقافية) وهي شراكه عمل المخرج (روبرتو تشوللي) على تكوينها مع فرقة مسرح الرور تتضمن إطلاع الفريق على البحوث والدراسات والمقالات التي

تعنى بالثقافة والسياسة والمجالات الأخرى من اجل تتسع مدركات فريق العمل ويأخذ النقاش داخل البروفة ابعاداً جديدة

الفصل الثالث: اجراءات البحث

منهج البحث: اعتمد الباحث المنهج الوصفي

عينة البحث: إختار الباحث عينة قصدية تمثلت في مسرحية (تقاسيم على الحياة) بوصفها إنموذج يتوافق مع متطلبات البحث.

عينة البحث:

مسرحية: تقاسيم على الحياة

عن (قصة العنبر رقم 6) للكاتب الروسي (أنطوان تشيخوف) اعداد وسينوغرافيا وإخراج: (جواد الأسدي) تمثيل: (مناضل داود، حيدر جمعة، أياد الطائي، أمير احسان، أمين مقداد، جاسم محمد، ومجموعة من طلبة الفنون) الإضاءة (علي محمود السوداني) الموسيقى (أمين مقداد) الإدارة المسرحية (بهاء خيون) انتاج (وزارة الثقافة – دائرة السينما والمسرح – قسم المسارح) مكان العرض: بغداد / منتدى المسرح 2018

التحليل:

بدأ المخرج في إستنطاق المدونة النصية والعمل على مسرحتها وإزاحة المتن القصصي الذي تنتمي إليه عن طريق تحويلها إلى نص مسرحي يمتلك جاهزية المشاركة مع فريق العرض في داخل البروفة ، بمعنى أن الخطوات الأولى للبروفة جاءت على شكل إشتغالات بين المخرج والمدونة القصصية المتمثلة بقصة (العنبر رقم 6) وهي بادرة أولى إختار المخرج التأسيس عبرها لرؤيته الإخراجية وصولاً إلى فضاء البروفة المسرحية والتي لم يركن المخرج فيها إلى تنفيذ المكتشفات التي تبدت امامه في رحلة البروفة الأولى مع النص ، بل نراه قد عمل على تحويلها إلى قاعدة أولى للإنطلاق والإكتشاف ، إذ بدأت البروفة تكشف عن أسرارها، وقد إتخذت البروفة المسرحية في مرحلة الإشتغال مع الممثلين على النص مستويات عدة جاء بعضها على شكل متغيرات فرضتها إشتراطات الظروف المحيطة بالبروفة منها ما تمثل في عدم إيجاد ممثلة تتلاءم مع الشخصية النسائية الوحيدة في المسرحية، الأمر الذي دفع بالمخرج إلى إعادة إنتاج البروفة النصية الأولى وتحويل الشخصية النسائية إلى شخصية رجالية وإن كان ذلك خارج طموح المخرج إلا أن ذلك التغيير أسهم في فتح مغاليق الشخصيات الأخرى، الأمر الذي دفع بالمخرج إلى إجراء بروفات مسرحية متوازية يكون بعضها بالشراكة مع الممثلين وبعضها الآخر يعود فيه إلى مدونته النصية في بروفات بدت معملية اكثر ومغايره عن تلك التي بدأ التأسيس لها قبل الشروع في مشاركة الممثلين ، وقد بدا المخرج في هذه المرحلة من البروفة في إعادة كتابة مدونته الأولى عن طريق حذف بعض المشاهد وإضافة مشاهد أخرى تنسجم مع مسار البروفة ، الأمر الذي بدأ معه المخرج بخلق بنية مشهدية تتلاءم مع الممثلين وما يمتلك كل منهم من قدرات ادائية، وصولاً إلى شكل نهائي للمدونة النصية التي إختار لها المخرج عنوان (تقاسيم على الحياة) في إشارة إلى تحويل المتن القصصي التشيخوفي إلى عالم مسرحي يتسع للحياة ، ولا يقف عند جدران (العنبر رقم6) الكونكريتية.

بدأ المخرج العمل مع الممثلين في بروفات الطاولة التي تكشفت معها ملامح النص والشخصيات امام الممثلين، وبينما يتلمس المخرج خطواتهم الأولى ويدفع بهم للحفر في الشخصيات والبحث عن طريقة لكشف أسرارها ، كان يعمل هو على إعادة تفكيك وتركيب الشخصيات مع الممثلين حتى ان الامر بدا وكأن المخرج يريد من الممثلين ان يكتشفوا أساليب متنوعة لأداء أكثر من شخصية ، وهو ما حصل مع الممثل (اياد الطائي) الذي اشتغل المخرج معه في بروفات خاصة على تجسيد شخصيات مختلفة منها شخصيات (الجنرال، والحوذي) للوصول إلى تركيبة متنوعة للشخصية الرئيسة التي جسدها (الطائي) وهي شخصية (الممثل ميخايلوف)، كذلك هو الحال مع الممثل (امير إحسان)، الذي إختاره المخرج لتجسيد شخصية (الحوذي) ، إلا ان المخرج إكتشف قدراته الادائية في تجسيد شخصية أخرى فعمل على استبدالها ، ومنحه شخصية (البروفيسور) ، وأضاف له في مراحل لاحقة من البروفة، وبعد ان تمكن من الشخصية ، أضاف إليه شخصية(الجنرال) لتتكون شخصيته من خليط مركب ومتجانس من شخصيات(الحارس نيكيتا، البروفيسور، والجنرال)، وقد لعبت هذه التراكيب دوراً فاعلاً، لاسيما وإنها قد تشكلت داخل البروفة المسرحية ولم تكن سابقة عليها في التحضيرات الأولية التي كان المخرج يعمل فيها على النص، فضلا عن ذلك فإن إشتغال المخرج مع الممثل (حيدر جمعة) وإصراره على الخروج من النمطية في الأداء والدفع بالممثل إلى الحفر عميقاً في شخصية (ايفان) مكنته من الحصول على مستويات متنوعة من الأداء عمل المخرج بعدها على المزاوجة بين تلك المستويات للوصول إلى الأداء المناسب للشخصية، وعلى الرغم من الخبرة المهنية العالية التي يمتلكها الممثل (مناضل داود) والتي عمل المخرج على الإفادة منها لاسيما ما يمتلكه (داود) من تجربة ومعرفة باللغة الروسية التي عمل المخرج على توظيفها لتكتسب الشخصية حضورها الجمالي، إذ بدأ المخرج التأسيس داخل البروفة لنوع خاص من الأداء للوصول إلى جوهر شخصية(الدكتور اندريه) .

وقد كانت بروفات الطاولة تتسم بالصرامة والمراقبة الدقيقة لكل كلمة يتفوه بها الممثل وهي خاصية يمتلكها المخرج ويؤكد عليها ،وقد بدأ الممثلين يعتادون عليها وهم يقرأون النص ، كما ان المخرج لم يختصر بروفات الطاولة للقراءة فحسب ، بل بدأ في الكشف عن مفهومه حول طريقة أداء كل شخصية من اجل ان يدفع بالممثل الى قراءة فاعلة وهو بدأ يتكشف يوماً بعد يوم ، فالممثلين بدأوا فعلياً بالتفاعل مع أسلوب المخرج وصارت الضوابط التي فرضت عليهم في بروفات الطاولة تضفي المتعة عندهم حتى ان الكثير منهم كان يحضر إلى البروفات قبل موعدها المحدد من اجل إكتشاف أسرار تلك الطاولة ، وقد بدأ المخرج في مرحلة لاحقة من بروفات الطاولة العمل مع الممثلين على نحو جماعي في البروفات المسائية والعمل مع بعضهم على نحو فردي في البروفات الصباحية من اجل تطوير مشاهدهم الادائية والتعرف على الشخصيات وطبيعة أدائها، ومن ثم العمل على مشاركة المقترحات التي يتم إنتاجها في البروفات الفردية مع البروفات الجماعية من اجل مراقبة حركة التطور المشهدي ضمن سياق البروفة الكلي، وقد بدا واضحاً ان المخرج يقود البروفات على وفق مخطط احترافي يتعامل فيه مع فكرة الزمن واهميتها داخل البروفة ، بمعنى ان كل جزء في البروفة خاضع لزمن محدد لا يمكن التجاوز عليه ، الامر الذي بدأ المخرج معه العمل على تأسيس بروفات متوازية مع البروفة الرئيسة منها البروفات مع الموسيقى ، والتي تأسست بالعلاقة مع الموسيقي والممثل (امين مقداد) الذي وصل إلى البروفات بعد أن كانت قد بدأت فعلياً ، إذ كان المخرج يبحث

عن عازف موسيقي من نوع خاص يمكن ان يعزف على اكثر من آلة موسيقية ، ويمكن ان يكون حاضراً على خشبة المسرح ، فقد رفض المخرج ان تكون موسيقى العرض مسجلة على (قرص مدمج) وارادها حاضرة في العرض، وقد تأسست علاقة المخرج مع الموسيقي منذ اللحظة الأولى التي عزف فيها (امين مقداد) إحدى مقطوعاته الموسيقية التي بدت للمخرج ولفريق العرض ساحرة ودخلت إلى أعماق البروفة وأضفت عليها لمسة جمالية متفردة، وقد بدأ المخرج مع (امين مقداد) في بروفات التعرف على طبيعة الموسيقى التي يحتاج العرض إلى وجودها ، وبدأت معها الإكتشافات الموسيقية تتوالى بالتزامن مع إكتشافات الممثلين وتطور قدراتهم حتى صارت الموسيقى التي تم الاتفاق عليها عنصراً أصيلاً في جسد البروفة المسرحية ، وفي بروفة مجاورة أخرى بدأها المخرج في رحلة البحث عن الأزياء التي أراد أن تكون بعيدة عن الزخرف الجمالي والرفاهية ، بل أرادها ان تشبه الشخصيات ومعاناتها في بيئة (العنبر) التشيخوفي، فإبتعد المخرج عن تصميم الأزياء وراح يبحث في (الملابس المستعملة) حتى وجد ما يتلاءم مع بيئة العرض ، لتبدأ بروفات الأزياء التي وزعها على الممثلين وهو يترقب وقع كل قطعة منها على أجساد الممثلين بطريقة فاحصة ، وما ان يجد الممثل معجباً بقطعة أزياء حتى يندفع نحوه مستبدلاً تلك القطعة بقطعة أخرى تكون ملائمة للشخصية أكثر من ملائمتها لجسد الممثل ، وقد استغرقت هذه البروفات بعضاً من الوقت حتى بدأ الممثلين يدركون أن المخرج لا يبحث عن أزياء تزيينيه بقد ما كان يبحث عن أزياء تشخيصية تتلاءم مع كل شخصية .

بدا المخرج مراحل جديدة في البروفات بعد ان تشكلت ملامح الأداء عند الممثلين وتبنى كل منهم طريقة أدائية تتوافق مع الشخصية ومع أزياءها، إذ كشف المخرج عن فضاء العرض وبدأ مرحلة البروفات في تأسيس الفضاء بالتعاون مع مساعد المخرج من جهة، ومصمم الإضاءة (على السوداني) من جهة اخرى، إذ إختار المخرج بناية (منتدى المسرح) لتقديم العرض فيها ، وقد كانت فرضية العرض تقوم على تحويل (منتدى المسرح) إلى مكان يكون فيه السجن حاضراً أكثر مما يكون في صورة مشفى كما يشار له في المتن النصي/القصصي، وقد بدا واضحاً ان الرؤية الإخراجية لفضاء العرض كان مكتملة عند المخرج ، وقد إختار المخرج عمل البروفات مع مصمم الإضاءة الذي بدأ يضع التصورات الملائمة للإضاءة التي يطمح المخرج إلى وجودها في العرض لتظل البروفات مع المصمم مفتوحة وصولا إلى مرحلة إنتهاء بروفات الطاولة والتي كان فيها جميع الممثلين قد وصلوا إلى أداء شخصياتهم على نحو منضبط ، ولم يكن ينقصهم سوى البروفات على الحركة ، وبالفعل بدأت بروفات الحركة في فضاء (المشفى/السجن) ، وقد بدا واضحاً ان المخرج قد رسم الحركة على نحو مكتمل في مخيلته حتى ان بروفات تأسيس الحركة أنتهت في يوم واحد لجميع مشاهد العرض، لتبدأ بعدها بروفات ضبط الإيقاع الحركي والسمعي بالتشارك مع بروفات الإضاءة التي عمل المصمم على تأسيسها بعد ان انتهى المخرج من ضبط بروفات الحركة، وقد إختار مصمم الإضاءة العمل بطريقة إحترافية في تصميم الإضاءة وذلك بإعتماده طريقة (تصوير البروفة المسرحية بكاميرا فيديو) ووضع تصوراته على مشاهد العرض بعد الاتفاق مع المخرج وصولاً إلى عمل بروفة مشتركة بين الممثلين والإضاءة من اجل وضع المخرج في الصورة النهائية وإنتظار الملاحظات على مقترحات مصمم الإضاءة سواء على مستوى اللون أو الدرجة او الزاوية او الانتقال من مشهد إلى آخر، وقد بدا أن المخرج والمصمم قد وصلا إلى درجة عالية من التوافق لتكون معها الإضاءة حاضرة في البروفات النهائية للعرض المسرحي الذي

لم يتبق للمخرج في إنجازه سوى تجهيز مجموعة (الممثلين) الذين جسدوا شخصيات (مجانين العنبر ومساجينه) وهم من الممثلين الشباب ، إذ كان لإنضباطهم في البروفات دور كبير في إختزال الزمن للوصول إلى الموعد المحدد للعرض المسرحي .

الفصل الرابع: النتائج والاستنتاجات

أولا: النتائج:

1-عمل المخرج على تأسيس البروفة المسرحية (الفردية) التي اتاحت له فرصة الإشتغال على إعادة إنتاج النص القصصي ليكون امام الممثلين.

2-لم يكن المخرج يتعامل مع النص داخل البروفة على انه مقدس، بل سرعان ما بدأ مرحلة جديدة من العمل على النص مع الممثلين في عمليات تفكيك وإعادة تركيب بما يتوافق مع الطروحات التي تتكشف في البروفة المسرحية.

3-قام المخرج بعمل العديد من البروفات المسرحية مع مصمم الإضاءة، ومصمم الموسيقى، للوصول إلى تصورات متقاربه تفيد العرض المسرحي.

4-أسس المخرج شراكه خاصة مع الممثلين داخل البروفة المسرحية، وذلك عبر أليات تركيب الشخصيات وهدمها وإعادة بناءها بما يتناسب مع قدرات الممثل الادائية.

5-للزمن حضور فاعل في البروفة المسرحية، إذ عمل المخرج على تقسيم البروفات إلى مراحل ترتبط كل منها بمدة زمنية محددة، إبتداءاً من بروفات الطاولة ووصولاً على العرض الأول.

ثانياً: الاستنتاجات:

1-إتخذت البروفة مسارات مختلفة منذ تأسيسها على وفق نظام التكرار الذي كان ضامناً لفكرة إعادة تقديم الفرجة بأشكالها المختلفة.

2-يعد الزمن عاملاً رئيساً في ضبط نظام البروفة المسرحية ومحدداً لمسارات الإشتغال فيها.

3-أسهم المخرج المسرحي في الكشف عن عديد البروفات المسرحية، فبعد ان كانت البروفة تعنى بالممثل فقط، تحولت مع ظهور المخرج وتطور عمله إلى بروفات عدة منها ما هو (احادي) بين المخرج والنص، ومنها ما هو متعدد بين المخرج والممثلين، او المخرج والمصممين، او المخرج والدراماتورج، وصولاً إلى شكل جديد للبروفة المسرحية يسهم فيه المتلقي عن طريق ملاحظاته التي تحول معها العرض المسرحي إلى بروفة مسرحية تشاركية تدخل ضمن مقتربات المسرح التفاعلي، وغيره من الأشكال المسرحية المعاصرة.

4-كشف اشتغال المخرجين في البروفة عن مستويات مختلفة من الأهداف التي يسعى المخرج إلى تحقيقها، فذهب بعضهم إلى تفسير البروفة المسرحية بوصفها المكان الذي يتم فيه تنفيذ أفكاره ومخططاته، واعتبرها البعض الآخر مختبر للبحث والاكتشاف.

References

1-Barrak Anas Al-Mudarris;(2019) (n.d.). Synergy of Modern Technology and Artistic Aesthetics in the Cinema and Television Achievement. *Al-academy Journal*,https://doi.org/10.35560/jcofarts93/149-164

2- Berry,Cicely;(2008) (n.d.). *From Word to Play A handbook for directors* (Vol. first edition). (M. H. Ibrahim, Trans.) Cairo: Ministry of Culture-Cairo International Festival for Experimental Theater22.

3- Brook,Peter;(1983) (n.d.). *The Empty Space* (Vol. first edition). (H. Sami Abd, Trans.) Baghdad, Iraq: University of Baghdad - Academy of Fine Arts - Department of Dramatic Arts - University of Baghdad Press.

4- Brook,Peter;(1991) (n.d.). *The Turning Point(forty yearsof Exploring Theatre)* (Vol. first edition). (A. Q. Farouk, Trans.) Kuwait, Kuwait: The National Council for Culture, Arts and Literature - World of Knowledge Series -154.

5- Daif, Bouselham ;(2019) *The highlights of the theatrical rehearsal and its problems* (first edition) Essam Abu al-Qasim، (Sharjah: Department of Culture and Arts.

6- Evros,Anatoly;(1988)(n.d.). *Rehearsal My Love.* (d. a. muradi, Trans.) Damascus, Syrian Arab Republic: Publications of the Ministry of Culture - Higher Institute of Dramatic Arts - Damascus.

7-Hassan Fahmi Hussien;Rajaa Saadi Lafta;(2018)(n.d.). The preoccupation of mental image in the designs of internal spaces (cinema) is a model. *Al-Academy Journal*, https://doi.org/10.35560/jcofarts87/157-172

8- Jiran, Abdul Rahim;(2016)(n.d.). Alfurja. *The Arab Journal of Performance Studies, first edition*(3), pp. 139-144. Retrieved Novembre 2016

9- John, Mary;(2006)(n.d.). *The Drama Handbook A Guide to Reading Plays* (1004 ed., Vol. first edition). (M. R. Younes, Trans.) cairo, Egypt: The Supreme Council of Culture - The National Project for Translation. Retrieved 2006

10- Karoumi,Auni;(2002) (n.d.). *Roberto Ciulli and twenty years of theater on the Ruhr* (Vol. first edition). Cairo, The Egyptian Arabic Republic: Stars Maker Computer and Publishing Services.

11- Meyerhold,Wesvold;(2011)(n.d.). *Meyerhold lectures directing(1918-1919)* (Vol. first edition). (h. muayid, Trans.) Sharjah, The United Arab Emirates: Arab Theater Authority.

12- Moayyd,Hamza;(2017) (n.d.). *Conditional Theater(Theatrical game secret)* (Vol. first edition). Amman, Jordan: Dramaturgy Lab 21.

13- Mohammad ,Thair ,Adnan, Al-Bayati;(2020) Aesthetics of Hybrid Digital Image Technologies in TV Drama. *Al-academy Journal*(University of Baghdad - College of Fine Arts),https://doi.org/10.35560/jcofarts95/331-352

14- Nicoll,Allardyce;(1986) (n.d.). *World Drama* (ed., Vol. first edition). (O. Nuwayh, Trans.) Baghdad, Iraq: Ministry of Higher Education and Scientific Research - Al-Mustansiriya University - Al-Asriyah Printing Press.

15- Pavis,Patrice. (2015). *Dictionnaire du theatre* (Vol. first edition). (M. .F.khtaanr, Trans.) Beirut, Lebanon: Arab Organization for Translation.

16- Sophocles; (2017) (n.d.). *Plays of Greek Theatrical Art* (Vol. first edition). (T. Hussien, Trans.) London, United kingdom, : Hindawi.

17- Stanislavsky,Konstantin;(1959)(n.d.). *My Life in Art* (ed.). (d. khashaba, Trans.) Sharjah, The United Arab Emirates: Sharjah Center for Intellectual Creativity.

18- Stanislavsky,Konstantin;(1959) (n.d.). *My Life in Art* (The second ed.). (d. khashaba, Trans.) Sharjah, The United Arab Emirates: Sharjah Center for Intellectual Creativity.

19- Storey,Bakhtin;(2017)(n.d.). *Carnival in popular Culture* (Vol. first edition). (H. khalida, Trans.) Milan: Medium Publications.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts102/25-44

The aesthetic work of theatrical rehearsal and its directing applications "Taqasim on Al-Hayat Play as a model"

Samem Hassab Alla Yahya [1]

Al-Academy Journal ……..…… Issue 102 - year 2021
Date of receipt: 12/10/2021…...Date of acceptance: 15/11/2021…...Date of publication: 15/12/2021

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

Abstract:

This research reviews the aesthetic variables that were founded according to (theatrical rehearsal) as one of the most important pillars on which the theatrical process is based, because of its necessity in developing theatrical art on several levels that helped the theatrical director in organizing his work, and this became clear through the research chapters represented in the first chapter (methodological framework) and the second chapter, which consisted of the first topic (the duality of watching / rehearsal) and the second topic (the applications of theatrical rehearsal in theatrical experiences), all the way to the third chapter (research procedures), which included the analysis of theatrical rehearsals (sharing on life), and the fourth chapter (results and conclusions), and we mention some of them:

1- Time has an active presence in the theatrical rehearsal, as the director worked on dividing the rehearsals into stages, each associated with a specific time period.

2- The directors' work in the rehearsal revealed different levels of the goals that the director seeks to achieve, so some of them went to the interpretation of the theatrical rehearsal as the place where his ideas and plans are implemented, and others considered it a laboratory for research and discovery.

Keywords: Function، Aestheticism، theatrical rehearsal .

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

Conclusions:

1- The rehearsal has taken different paths since its establishment, according to the repetition system, which was a guarantor of the idea of re-presenting the rehearsal in its various forms.

2- Time is a major factor in controlling the theatrical rehearsal system and determining the paths to work in it.

3-The theatrical director contributed to revealing many theatrical rehearsals. After the rehearsal was concerned with the actor only, it turned with the emergence of the director and the development of his work into several rehearsals, including what is (singular) between the director and the script, and what is multiple between the director and actors, or the director and designers , or the director and dramaturg, leading to a new form of theatrical rehearsal in which the recipient contributes through his observations, with which the theatrical performance is transformed into a participatory theatrical rehearsal that falls within the approaches of interactive theater, and other contemporary theatrical forms.

4- The directors' work in rehearsal revealed different levels of goals that the director seeks to achieve.

OPEN ACCESS
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts102/45-62

تمثيل الاساطير في تصميم المنتجات الصناعية "تميمة السبع عيون انموذجاً"

عصام نوري مجيد القره غولي[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 102-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229
تاريخ استلام البحث 2021/9/6 , تاريخ قبول النشر 2021/10/13 , تاريخ النشر 2021/12/15

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

ملخص البحث:

إن الغرض من البحث التعرف على أسطورة تميمة السبع عيون البابلية الأصل وما حملته من تمثيلات الرابطة ما بين الماضي البابلي والحاضر الاسلامي المقدمة في الاعمال التصميمية للمنتجات المروج عنها, محتفظة بوقعها في النفوس كوسيلة لتلافي فعل الحسد, ومنها كانت مشكلة البحث التي اريد الحصول على إجابات لها والتي مفادها (كيف تم تمثيل أسطورة تميمة السبع عيون في تصميم المنتجات الصناعية؟), جاعلا هدفه في التعرف على الكيفية التي تم تمثيل تلك الأسطورة ضمن الاعمال التصميمة للمنتجات الصناعية المسوقة, ولأجل الوصول إلى الاجابة تعرض البحث إلى مفاهيم عديدة مبتدءا بالأسطورة بأشكالها المختلفة في المنتجات الصناعية, و التعرف إلى معنى التمثيل او المحاكاة في التصميم. ومنها إستطاع الباحث أن يصل إلى محاور تحليلية للحصول على الاجابة من خلال العينات الثلاث المنتخبة بشكل قصدي, وصولا إلى النتائج. واهم ما جاء فيها هو ان جميع العينات كان الوضوح بالتعبير و التركيز على موضوع التميمة ظاهر بالعينات اما التمثيل فالوسائل كانت حاضرة بشكل واضح والمواضيع مثلت بشكل نسبي اما طريقة التمثيل فكان متحققة بشكل كامل. وأهم الاستنتاجات كان عراقية اصل أسطورة التميمة, والتي كانت محور التركيز الحاصل في البناء الكلي للتصميم, اما التمثيلات فكان الأساس فيها تاكيد أصالة نشأتها العراقية ومحاولة الدمج ما بين مفهوم الحسد البابلي و ما قابله في الموضوع ضمن التعاليم الإسلامية.

الكلمات المفتاحية : الأسطورة؛التمثيل؛التصميم؛ تميمة السبع عيون؛المنتجات الصناعية

1-المقدمة

1-1 مشكلة البحث: من المعروف إن الأشكال التصميمية تبنى لتلاقي المقبولية والتعاطف من قبل المستخدمين كل حسب بيئته التي ينتمي إليها , والذي يستحصل من خلال دراسة ثقافات تلك البيئة المصمم اليها, وهو ما جعل الباحث يخوض في هذا الموضوع كون ان البيئة العراقية تحمل من الثقافات الاجتماعية ما هو كثير, تلك الثقافات تتنوع مصادرها التي سببت ظهورها ما بين الدين والعادات والتقاليد والأساطير ,

[1] الجامعة التقنية الوسطى- كلية الفنون التطبيقية، esamnouri@mtu.edu.iq .

الاصول فيها مختلفة فمنها ما هو تأرخي ومنها ما ارتبط بتعاليم الدين وتشريعاته. لكن موضع التساؤل في هذا البحث يدور حول الأسطورة وتحديدا أسطورة (تميمة السبع عيون), فقد وجد الباحث ان هناك توظيفات مختلفة لتلك التميمة في تصاميم مختلفة للمنتجات الصناعية وهو الذي يراد الوصول إليه في هذا البحث المبني على المشكلة الاتية: (كيف تم تمثيل أسطورة تميمة السبع عيون في تصميم المنتجات الصناعية ؟)

1-2أهمية البحث: تأتي أهمية البحث من اهمية الأسطورة وما لها من تمثيلات في المنتجات الصناعية , وهو ما يجعل المنتج الصناعي وسيلة للنشر والاعلام عن تفاصيل حضارة امتدت واتسعت في محوريها الزماني والمكاني فكانت محطة انطلقت منها ما تلاها من الحضارات وموضوع بحث ودراسة لسنين طويلة.

هذا الحضارة التي تنوعت واختلفت على مدى التاريخ العراقي كانت زاخرة بكثير من الشواهد والتمثيلات التي سردت تفاصيل لمجتمع سبق اقرانه في كثير من الحقول . وفي الوقت نفسه كان هناك الكثير من الاساطير التي حاولت التفسير والتبرير لما عجز عن وصفه وتبريره العقل والتجربة حين اريد له تفسيرا, ومنها جاءت الاساطير , إحدى تلك الاساطير هو تميمة السبع عيون والتي تناسختها الأجيال على مدى القرون لتصل الينا في الوقت الحاضر وتكون جزءا من ثقافة المجتمع العراقي, فهي تمثل علاجاً لما عجز عن تفسيره ماديا من الظواهر, فالحسد امر مرتبط بقوى لا يمكن الجزم بها أو تصويرها بشكل مادي يمكن برهنته من خلال التجربة, وهو ما جعل هذا الباب مفتوحاً, هذه التميمة إنما مثل أسطورة رافدينية قديمة مرتبطة بالفكر السائد في تلك الازمنة. والباحث حاول الوقوف على تلك الأسطورة وما حملته من رمز لا يزال الناس يعتقدون به حتى الوقت الحاضر, مما جعله موضوع أنشاء في بناء الأشكال التصميمية المسوقة في العراق, وعليه فان تصميم تلك المنتجات انما كان مبني على غرض يراد الوصول اليه, فضلا عن ان تلك المنتجات انما هي وسائط لنقل ثقافة حول تاريخ غني جدا بالتمثيلات والتصويرات يمكن اعتمادها في التصاميم بشكل معاصر.

1-3 هدف البحث: يهدف البحث إلى دراسة التصاميم الخاصة بالمنتجات المسوقة في العراق والتي تحمل تمثيلات لأسطورة تميمة السبع عيون في بناء الهيئة الخاصة بالمنتج, وهو ما يجعل الباحث امام محاولات لمعرفة أصل تلك التميمة وما تحمله من معانٍ ودلالات وكيف تم تمثيلها وتوظيفها في تصميم المنتجات الصناعية لتلاقي ما هو معاصر من توجهات التصميم المرتبطة بالذائقة العامة للمجتمع.

حدود البحث: يتحدد البحث بدراسة موضوع تميمة السبع عيون وتمثيلاتها في المنتجات الصناعية المقدمة في السوق المحلية العراقية مما هو منشور ضمن المواقع الألكترونية الخاصة بالترويج وعرض المنتجات الصناعية في الشبكة العنكبوتية.

2- الاطار النظري

2-1 ماهية الأسطورة:

لا يزال عدد من الكتاب والمفكرين يتبعون التعريف المختصر الذي قدمه جونكل الأساطير قصص عن الآلهة وهي تتميز عن الحكايات البطولية بأن شخصيات الأخيرة من البشر". تبنى باحثون آخرون ما سمي بالتعريف الواسع للأسطورة، التعريف الذي تمت صياغته كالتالي "الأسطورة شكل حتمي وكوني من أشكال التعبير في الطور الباكر من التطور العقلي للإنسان. يتميز هذا الشكل بأن الأحداث العصية على التفسير

تعزى إلى تدخل الآلهة المباشـــر" .كما أرجع بعض المفكرون الأســـطورة إلى الظواهر الطبيعية والبحث عن سبب هذه الظواهر كما أشير بذلك بانها "لا علاقة للأسطورة الحقيقية، وفقاً لأحدث تصور لها، بالدين. إنها تفسير لشيء ما في الطبيعة مثلا ، كيف انبثق إلى الوجود كل شيء وأي شيء في هذا الكون" . (Surra, 2008, p. 14)

واخرون عرفوها بانها "القســم الناطق من الشــعائر اوالطقوس وبمعناه الواســع اي قصــة مجهولة المؤلف تتحدث عن المنشأ والمصير ويفسر بها المجتمع ظواهر الكون والانسان في صورة تربوية." اي انها وجدت لفهم الكون بظواهره لغرض ,فهي نتاج وليد الخيال يحمل منطق معين نابع من فلسفة أولية.

ومن ذلك فإن الأســـطورة الاصـــل فيها هو التأمل في ظواهر الكون المتعددة, ومنه كان التعجب ومنه كان التســـاؤل, ومنه كانت الدواعي للحصـــول على الاجابة التي تكون تلبية لذلك التســـاؤل عن الظاهرة التي استثارته. وعليه فان الأسطورة ترتبط ببدائية انسانية. او بداية البشرية إذ كانو يمارسون السحر , وطقوس دينية سعيا إلى تفسير الظواهر الطبيعية. (Harizi, 2017, p. 6) فالأسطورة عبارة عن روايات خرافية تطورية من أجل تفسير طبيعة الكون ومصير الإنسانية واصول العادات والعقائد. فهي ذخائر من روافع ذات طابع بدائي تثير العقل الباطني الجماعي, فهي تحكي عن احداثاً خارقة يستحيل اثباتها . (Surra, 2008, p. 15)

فهي دراســة تشــبه إلى حد كبير دراســة الحياة البشــرية وعلى الرغم من انها نتاج داخل الانســان , فهي تمثل تداخلا بين ظواهر الوجود الخارجي من كون وطبيعة و ظواهر وموجودات والوجود الداخلي للانســـان من هواجس و افكار وعواطف وتناقضـــات, فهي محاولات لكشـــف الواقع النفســـي والروحي للانســـان, وايجاد التفسيرات لكل ما يحيط به. (Al marayat, 2014, p. 11)

2-2 اعتماد الأسطورة في المنتجات:

تعد كلمة أسـطورة هي الترجمة العربية للمصـطلح اللاتيني Myth المشـتق من المصـطلح الإغريقي ، أي أصـل الحكاية Historia ، كما يقال إنها اشـتقت من كلمة لاتينية أخرى هي أسـطوريا Mythos ترتبط الأسـطورة في الأذهان بالخرافة فيتم التعامل معها بوصـــفها شـــيئاً واحداً ولكنهما يختلفان، فالخرافة وليدة الخيال غير المعتمد على أي مرجع واقعي، تفقد الأســطورة مصــداقيتها إذا لم تعتمد على الواقع الفعلي، ثم تلجأ للخيال في صـياغة ذلك الواقع. تعتبر الأسـاطير حكايات مقدسـة لشـعب أو قبيلة بدائية أو مجتمع من الأمم وإرثاً مرتبطاً بعقائد دينية، تدخل ضـــمن التاريخ الشـــفاهي غير المدون خلال روايات الأســـلاف عن حروبهم وارتحالاتهم والسـير الشـعبية لملاحمهم ، كما يمكن صـياغة تعريف الأسـطورة كما يلي " الأسـطورة هي أحد أركان الحضـارة الإنسـانية تمثل تراثاً أبدياً مقدسـاً يفسـر الأشـياء في صـورة قصـصـية من خلال بناء يدور أحداثه حول مظاهر الكون وتفسـير أسـرار الخلق وتشـمل موضـوعاتها العلاقة التي تربط بين آلهة العالم القديم وتأثيرها على مقدرات البشر". (Surra, 2008, pp. 14-16)

ومن خلال ذلك نجد ان الأســـطورة تعتمد على الواقع في صـــياغة مفرداتها بما يتوافق مع ثقافات البشـــر مرتبطة بعقائد تلك الفئات من المجتمعات, في محاولة لتفســـير ما عجز عنه العقل والمنطق من الاتيان باسبابه, فيتم ارجاعه إلى ما هو فوق حدود الانسان من الهة او قوى خارقة غير معروفة.

تمثيل تلك الرموز كان حاضـرا في المنتجات التي كانت تصـنع خلال تلك الحقب, كتصـوير لما اعتقدو به من أفكار تجاه تلك الظواهر المرتبطة بالاساطير المرافقة لحياتهم. والكيفية التي عبر من خلالها كانت باستخدام الرموز الدالة على هذه الأسـاطير. فالرمز موضـوع أثار كثيراً من الاراء تجاهه , ففي الموسـوعة الفلسـفية لاندريه لالاند نجد ان الرمز قد عرف بكونه (علامة تعريف او اشـارة , خاتم , دمغة , شـعار... الخ) , ويمكن اطلاق تلك التسـمية على العلامة العينية التي تنبه بنسـبة طبيعية إلى شـيء غائب أو مسـتحيل الادراك, كالصـولجان رمز الملكية . وهنا كان الرمز اداة تعريف بشـكل عيني طبيعي المراد منه التنبيه لما هو غير ممكن او صعب الادراك من قبل الاخرين, فالصـولجان باشـارته إلى الملكية يكون قد مثل ما هو مستحيل او صعب الادراك من قبل الناظر. ويظيف لالاند بان الرمز له وظيفة في استثارة الوعي, ومنه كان الرمز ضمن شيئين الاول منها كان عقلي والذي يختص باثارة الخيالات والأفكار والأخرى انفعالية والرامية إلى اثارة الانفعالات, ترتبط تلك الرموز بالذكاء والخيال الرمزي, فالانسـان لم يعد يعيش بعالم فيزيائي ملموس بل في كون رمزي فعوضا عن العيش بشكل مباشر مع الاشياء صار يغلف نفسه برموز لسانية وفنية واسطورية وغيرها, مما جعل التعرف على الأشـياء صـعب من دون تدخل تلك الاوسـاط الاصـطناعية. (Darwish, 2013, p. 661) فالرموز المعبرة عنها بالايقونات ما هي الا العلامة التي تشير إلى مدلولها عن طريق المحاكاة .(Harbi, 2021, p. 368)،وهو ما يبرر اعتماد تلك الرموز في تصويرات الانسان للاساطير في المنتجات المصنعة على شكل رموز عقلية او انفعالية حسب ما اريد تمثيله من التصورات المرتبطة بالاساطير لتلك المنتجات.

تلك التصـويرات التي اعتمدت في الاسـاطير جاءت بأشـكال مختلفة , ومنها كانت الأسـطورة بأشـكال مختلفة وتلك الأشكال هي :

1. الأسطورة الشعائرية (الطقسية): وفيها استمدت الأسطورة مقوماتها من الطقوس، فبعد مرور زمن طويل على ممارسة طقس معين، تأتي الأسطورة لإعطاء تبرير مبجل لا يريد أصحابه نبذه أو التخلي عنه، ولعلها-أي الاساطير الشعائرية - كانت أقدم أنواع الأساطير في الوجود، ومن الأمثلة : أسطورة الخلق البابلية.

وفي عصـرنا الحالي نجد إن تلك الانواع من الشـعائر قد أرتبطت بها أنواع من المنتجات لتكمل مظاهر تلك الطقوس ومن أمثلتها آنية الشـموع النذرية التي تسـتخدم بمختلف الطقوس كمل في الشـكل (1) والتي باتت تأخذ أشكال وتصاميم مختلفة

شكل (1) الاساطير الشعائرية

وكذا هي الحال لطقوس يوم زكريا بالعراق وما يصحبه من مستلزمات التي أخذت هي الأخرى أشكال مختلفة كما في الشكل (2) اذ يمكن ملاحظة الاختلاف بالأشكال الممثلة لتلك المستلزمات.

شكل (2)لوازم زكريا

2. الأسطورة التعليلية : وتسمى أيضا بأسطورة النشوء، أو الذرائعية، وتعد بمثابة البداية للعلم قبل الفلسفة ، وتأتي نتيجة التأمل للظواهر الغريبة التي تحتاج إلى تعليل ، ومحاولة لإصطناع إسلوب منطقي في تفسير تلك الظواهر، كالرعد وانفجار البركان.

كما نجده في الشكل (3) الذي يمثل قلادة لالهة الرعد والبرق عند قبائل الفايكنز , و آلهة الرعد والبرق الاغريقية زيوس والعين الزرقاء الرافدينية وما رافقها من اعتقادات.

شكل (3) قلادة الهة الرعد وزيوس اله الرعد

3. الأسطورة التاريخية : وهي مزيج من التاريخ والخرافة، وتعود في إصولها إلى أزمان سحيقة سابقة للتاريخ المدون، مثال على ذلك ملحمة جلجامش.وفي الشكل (4) الذي يمثل انية مزينة برسوم لأسطورة اغريقية المتمثلة بالكمينا زوجة زيوس وهي من ضمن الاساطير الاغرقية (Wilkinson, 2009, p. 24)

شكل (4) انية تحمل صورة كمينا زوجة زيوس

4. أساطير الهيبة : وظيفة هذه الأساطير هي تعظيم وترسيخ فكرة ولادة البطل الشعبي. مثل أسطورة البطل بيرسيوس الأغريقي وتمثيلة على الاواني في رسوماتهم.كما هو في الشكل(5)

شكل (5) اسطور ة البطل الشعبي بيرسيوس

5. الأساطير الكونية : موضوعها الأساس هو خلق الكون والتصورات الخاصة بنهاية العالم، والمبنية على أساس الصراع بين الخير والشر، مثال قصة الخلق البابلية.

6. أساطير الصعود والهبوط: وهي التي تؤدي بمفهومها إلى رحلات الصعود إلى السماء.

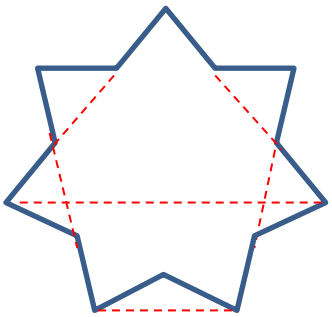
7. أساطير الصيد والزراعة: تهتم بالحكايات التي تدور حول الحيوانات. (Al-Taie, 2019, p. 232)

3-2 تميمة السبع عيون وابعدها الاسطورية:

إن الأسطورة كما تم ذكره سابقا هي محاولة للتعبير والتفسير لما ليس له تفسير عقلي راسخ وفيها يتم اللجوء إلى الأسطورة لتبرير ذلك الفعل من قبل الانسان , ومنها كان التنوع بالاساطير والمفردات المصاحبة لها, ثمة اعتقاد كان شائعا في المجتمعات القديمة بان هناك وسائل تمكن من اتقاء شرور الطبيعة حولهم وانهم (يستطيعون ان يعجلوا سير الفصول أو يبطؤا منه بفن السحر. ولذا قاموا ببعض المراسم و قرأوا الرقى والتعاويذ ليحثدوا المطر على السقوط والشمس على الاشراق , والحيوانات على التكاثر وفواكه الارض على النمو) وغيرها من الطقوس التي ارتبطت بتلك الاساطير حتى باتت من ضمن الامور المقدسة. (Al-Obaidi, 2009, p. 440)

لذا نجد إن الأسطورة قد لازمت المجتمعات، أذ ان الواحدة منها تنمو وتتشعب لتنتقل من حضارة إلى أخرى، وتتوافر على قاسم مشترك يجمع بين ملامحها وخصائصها وأبعادها الأسطورية، ومدلولات رموزها. فكان للشعوب المختلفة ابداعاتها وانتاجاتها في مجالات عدة ومنها الاساطير كتراث انساني بالغ الأهمية، (كما هي الحال لدى مختلف الناس الذين يحلمون احلاما مختلفة، ولكن ، رغم هذه الفروق كلها فان الاساطير والاحلام تشترك في شيء واحد هو انها كلها كتبت بلغة رمزية). ولعل لغة الفن هي الاكثر حضوراً في تناولها موضوعات ارتكزت في عدد منها على الأسطورة كموضوع. كذلك ما يتعلق بما هو حضاري مرتبط بتأريخ الشعوب فالفن حوار لتجربة إنسانية في أشكال ذات معنى جمالي، له دلالات وخصائص تتفاعل مع الإشارات والرموز ومنها الأسطورية كوسيلة للتعبير (Al-Taie, 2019). من بين تلك الارموز كانت تميمة السبع العيون التي يرجع اصلها إلى المعتقدات البابلية المرتبطة بالرقم سبعة و والعين و اللون الازرق السومري الاصل.

للرقم سبعة في تاريخ الانسانية معان رمزية عميقة وواسعة تطال سائر حضارات العالم القديم والحديث ، فقد نادى البابليون والكلديون بقدسية هذا الرقم قبل حوالي خمسة الاف سنة لانه الرقم السحري الاكثر تداولا والاوسع تمثيلا في تاريخ بلاد الرا فدين. ان قدسية الرقم سبعة متاتية من عدة اسباب والتي من بينها انه عدد تام لا يتجزأ وهو من حاصل جمع عددين سامين الا وهما الثلاثة والاربعة, وهي من الارقام المقدسة والمكرمة لدى الساميون الجزيريون , فالسبعة ناتجة من جمع المثلث والمربع, شكل(6) وهو رقم الكمال الارضي , فالسماء يشار اليها بالمثلث, فكما كان سائد في الفكر السومري والبابلي هو رمز الالوهية المتكون من الآلهة الثلاث (آنو وانليل وانكي)الهات الارض والسماء و المياه, أما الشكل الرباعي فمرتبط بالارض فالعناصر الاساسية للارض كما يراها السومريون هي اربع السماء والارض والبحر والهواء. وكل الظواهر لا يمكن أن تكون الا ضمن تلك العناصر الاربعة, أي أن السومريون والبابليين سبقو اليونان بالاف السنين في فكرة العناصر الاربعة للطبيعة.



شكل (6) جمع المثلث والشكل الرباعي بشكل سباعي

كذلك فقد ارتبط الرقم سبعة بالاجرام السماوية التي تدخل ضمن حساب الاتجاهات , فالشمس تمثل القمة والقمر يمثل القعر, المشتري يعني المركز , الزهرة بالاتجاه الغربي, مارس باتجاه الجنوب , جوبيتور باتجاه الشرق وساترن باتجاه الشمال. وهناك ما هو اكثر من السمات التي ترتبط بالرقم سبعة ضمن النظم الرياضية او المعتقدات الدينية . (Alaswad, 2007, pp. 14-19) لهذا فقد ارتبط الرقم سبعة بشكل كبير ومهم بشعب ما بين النهرين ومن الصعب معرفة اصل هذه الاهمية , فمجموعة الالهة السبعة كانت مرتبطة بالثريا في السحر , وطرد الشياطين السبع, و استدعاء الاهلة السبع, وتنفيذ الاعمال الطقسية سبع مرات, وتعليق سبع اختام اسطوانية حول عنق طفل, والبوابات السبع للعالم السفلي. (Jeremy, 2004, p. 144)

اما العين الزرقاء فقد ارتبطت بعدد من الشواهد التاريخية المرتبطة بالحضارات الرافدينية القديمة. فالعين الزرقاء مرتبطة بالآهة انانا او عشتار الهة الحب والحرب بعد ان نزلت من السماء الزرقاء إلى الارض فكان حزنها سببا في خراب الارض وهنا كان الاعتقاد بالاستعانة بالهة مضادة للحسد وهو ما وجد في تل البراك في معبد العين, إذ وجد هناك العديد من التماثيل التي كانت بزوج من الاعين الكبيرة المحدقة, ومنها كان تمثيل الانسان لالهة طرد العيون او الحسد من خلال وضع العين بواجهة المنزل, ومما يعتقد بان سبب استخدام السبع العيون فهو مرتبط بالالهة سبيتو والذي يمثل الالهة السبع ابناء الالهة عشتار (Jeremy,

(Shtayyeh, 2014, p. 16) والذي يرمز له بالنجوم السبع. (Alaswad, 2007, p. 153) وحسب ما ذكر في الروايات التارخية فان في زمن الملك السومري كوديا كانت تصنع هروات في نهايتها عند الراس تظهر سبع نتوءات لاجل زيادة اثيرها عند الضرب وهي ما سميت بهراوة السبع عيون. 2004, p. 110 ,

إن الفكرة من التمائم انماهو لاجل محاربة قوى الشر كون إن الأعتقاد السائد بأن هناك شكلان من القوى الاولى منها هي قوى الخير التي تنسجم مع الانسان فتقام النذور لاجلها والطقوس والرموز لاجل التقرب, اما الشكل الثاني فهي قوى الشر التي اعدوها شاذة لا يمكن الانسجام معها والتي مثلوها بالشياطين والارواح الشريرة, ومكانها في العالم السفلي ولا انتماء لها في هذا العالم, ولاجل تحاشي شر تلك القوى ظهرت الممارسات والطقوس التي لا تزال تمارس حتى وقتنا الحالي ومن بينها تميمة السبع عيون, إذا كانت تمثل احد التمائم المرافقة لطقوس الكهنة البابليين لابعاد الحسد, فالشيطان حسب معتقده له قوة على البشر كونهم (الشياطين) اولاد الالهة فتستخدمهم لاجل معاقبة الانسان حال خطئه او عصيانه, فاذا ما حصل ذلك يرسل اليهم الاله (انو شبع) من الجن لتولي أمره, وهو ما جعل كهنة بابل يستعينون بتميمة السبع عيون, فهي بسبع فتحات كي لا يستطيع الجن المكوث فيها ففي حال دخولهم كل منه إلى تلك الفتحات سرعان ما يخرج من الجانب الآخر منها, اما اللون الازرق فاستخدم لما له من قدسية لدى البابليين, وهو ما جعلهم يستخدمونها عن مداخل المنازل او عمل قلادات لحماية الإنسان او تثبيتها في فراش الاطفال للحماية (Alaswad, 2007, p. 155) , ولا تزال الشعوب تلجأ إلى تلك التمائم لكونها جزء من ثقافاتهم حتى يومنا هذا, ففي الشكل (7) نجد ان هناك أكثر من منتج تم اعتماد تلك التميمة في بناءه بسبب تفاعل المستخدمين معها.

شكل (7) تميمة السبع عيون بتوظيفات مختلفة

2-4التمثيل أو المحاكاة في التصميم

إن مفهوم التمثيل او المحاكاة قد اقترن موضوع التمثيل بالفكر الارسطي ليجعله في ميدان الفنون الجميلة والصناعات النفعية دون غيرها من الميادين بخلاف ما جاء به استاذه افلاطون اذ كانت المحاكاة عنده تدل على علاقة ثابتة بين الشيء وانموذجه (Hassan, 2018, p. 198),اي ان ما عندنا في الارض لا يعدو ان يكون خيالات لحقائق الموجودات في عالم المثل اي ما عندنا في الواقع هو محاكاة لما يماثله من ارض المثل, اما ارسطو فالتمثيل والمحاكاة انما تقوم على محاكاة ما عندنا لما موجود في الطبيعة لاجل الحيلولة دون قيام اي عجز يمكنه الاخلال بالوفاق ما بين الأفراد والطبيعة. فالمحاكاة والتمثيل لا تكون نقلا للصور من الطبيعة بل هو

تمثيل لجوهرها لاكمال وجلاء اغراضها, ومن خلال هذا التبادل النفعي ما بين الطبيعة و نتاج التمثيل لها حدد ارسطو ثلاث اوجه للمحاكاة وهي

1. اختلاف أوجه المحاكاة 2. اختلاف المحاكي 3. اختلاف طرائق المحاكاة . ومن خلالها يكون هناك ابتكار لتقسيمات الاجناس والترتيب للأنواع, بحسب ما يقتضيه الاختلاف من ناحية الاتي :

1. الوسيلة: ويقصد بها جملة الوسائل المستخدمة للمحاكاة كالألوان لمحاكاة الاشياء بالصور . والرقص المحاكي للنغم المرتبط بالصوت.
2. الموضوع: تختلف التمثيلات باختلاف وسائل التمثيل, فالالوان بحضورها يكون هناك الرسم, والشعر يقوم على تمثيل افعال الناس خيرة كانت ام شريرة. وعن طريقة التمثيل يقوم الموضوع في ما يخص الانفعالات او الاجناس .
3. الطريقة: ويقصد أرسطو بها الطريقة التي تتم بها المحاكاة في شتى المواضيع, فبالوسائل نفسها والطريقة نفسها تتبدى عجلة التمثيل عبر القصص(كما يحدث بالتقمص كونه حديث بلسان الاخر). وعليه فان الاحتكام إلى باطن البناء الفني يرتبط بالتعاضد البنائي. (Mansory, 2011, pp. 11-13)

والمحاكاة تعبر عن أنشطة صممت لتمثل الحياة الحقيقيةوغالبا تكون تمارين تعليميةقصد منها تمثيل االنشطة الحياتية بشكل كبير (AlEssa, 2020, p. 239).وفي عالم التصميم يكون التمثيل مرتبط بالاستعارة فالاثنان يقارنان موقف ما في مجال محدد مع موقف آخر في مجال مغاير, الخاصية الاساسية للتمثيل هي التشابه في كل من العلاقات والبناء ما بين الموضوع والأصل. اما الاستعارة فتهتم بالعلاقات من جانب وتشابه المظهر للجانب الآخر. إن الاستعارة تساعد وتساهم في تحديد المشكلة التصميمية فهي تساعد على فهم الاحتياجات والسمات المادية لمصدر الالهام المتمثل بالمستخدمين . اما التمثيل فهو تخطيط لاجل البنية السببية بين المنتج والنظام في مجال واحد لمشكلة التصميم المستهدف فيشمل الهيكل السببي الحلول الوظيفية او ترتيب المحتويات. ان التمثيل والاستعارة يعملون على رسم خارطة تصورية لما بين المصدر ومجال الهدف المنشود بالتصميم. (Linsey, January 2008, pp. 284-285) ,فمن خلاله يمكن التعبير عن الافكار المستمدة من الحياة بما يوافق توجهات المصمم سواء كانت تلك الافكار فلسفية او دينية او اجتماعية. (Abid, 2019, p. 209)

5-2 مؤشرات الاطار النظري :

من خلال ما تم جمعه من معلومات حول موضوع البحث تمكن الباحث من التوصل لما يلي:

1. الأسطورة تعتمد على الواقع في صياغة مفرداتها بما يتوافق مع ثقافات البشر مرتبطة بعقائد تلك الفئات من المجتمعات, في محاولة لتفسير ما عجز عنه العقل والمنطق من الاتيان بأسبابه, فيتم ارجاعه إلى ما هو فوق حدود الانسان من الهة او قوى خارقة غير معروفة.
2. تعد تميمية السبع عيون من الاساطير الشعائرية التعليلية, كونها مثلت جزء من طقوس الكهنة البابليين لدرء تبعات العين الحاسدة, اضافة فضلا عن كونها حاولت ان تعلل سبب الاذى المرافق لفكرة العين الحاسدة. وهي بتكوينها الباطن جمعت أكثر من تمثيل أسطوري ما بين القوى الضارة وما يدرأها من افعال مرتبطة هي الاخرى بأساطير الالهة

3. تمثيل ومحاكاة الأسطورة يكون بثلاث اوجه اولها من خلال وسيلة المحاكاة وثانيها يكون عن طريق اختلاف موضـــوعات التمثيل وادوات تصـــويرها اما الثالثة فتقوم من خلال الطريقة التي تم بها فعل المحاكاة وصولاً إلى باطن الموضوع المرتبط بالمعاني.

3 - منهجية البحث

3-1 منهج البحث: اعتمد الباحث على المنهج الوصـــفي لأجل الوصـــول إلى النتائج من خلال تحليل العينات الممثلة لمجتمع البحث .

مجتمع البحث: حدد الباحث مجتمع البحث بالنماذج المصـــنعة في العراق من المنتجات المنزلية التي حملت معها تلك التمثيلات لتميمة السـبع عيون. تلك المسـتلزمات كان فيها نماذج تبنت التميمة بشـكلها التقليدي دون اي تغييرمما نفى سـمة التمثيل منها وهو ما جعل الباحث يسـتثنيها من المجتمع اما المتبقي فهو ما حقق تلك السمة.

2-3 عينة البحث: تم اعتماد العينة القصـــدية في اختيار النماذج من المنتجات الصـــناعية الممثلة لمجتمع البحث كون ان المنتجات المطلوبة هي من كانت تحمل معها التمثيل لا التصوير المباشر لتميمة السبع عيون. وهذه النماذج كانت محدودة جدا, بسبب عدم تمكن المنتجين من التصرف بشكل احترافي في اخراج الشكل النهائي وفق تمثيلات التميمة وما حملته من معاني. ليقتصـــر الاختيار على ثلاث نماذج لثلاث مصـــممين عراقيين مختلفين, اعتمد كل منهم اسـلوب مغاير للاخر في اخراج اعماله ونسـج افكاره ضـمن مفهوم تميمة السبع عيون .

3-3 اداة البحث: اعتمد الباحث على اســتمارة التحليل المبينة في الجدول رقم (1)لأجل الوصـــول إلى النتائج والتي كانت ضمن المحاور التالية:

1. وضوح التعبير عن فكرة التميمية من خلال تصميم المنتج.
2. مدى التركيز على موضوع التميمة في التصميم.
3. طريقة التمثيل والمحاكاة لموضـــوع التميمة في التصـــميم من خلال البحث عن احد اليات التمثيل المعروفة والمتمثلة بالوسـيلة ويقصـد بها جملة الوسـائل المسـتخدمة للمحاكاة او الموضـوع حيث تختلف التمثيلات باختلاف وســائل التمثيل وعن طريقه يقوم الموضـــوع في ما يخص الانفعالات او الاجناس او يكون من خلال الطريقة ويقصـد بها الطريقة التي تتم بها المحاكاة في شـتى المواضـيع وصـولا إلى التمثيل الواضح لباطن البناء الفني والمرتبط بالتعاضد البنائي.

رقم المحور	التفصيل	متحقق	متحقق نوعا ما	غير متحقق
المحور الاول	وضوح التعبير عن الفكرة			
المحور الثاني	مدى التركيز على موضوع التميمة			
المحور الثالث	طريقة التمثيل - بالوسيلة			
	– الموضوع			
	– الطريقة			

الجدول رقم (1) استمارة التحليل ومحاورها

4- تحليل العينة:

1-4 الأنموذج الاول:

الوصف: الانموذج الاول المبين في الشكل (8) عبارة عن صحن من نتاج الفنانة زهراء جابر والمنشور ضمن مجموعتها الشخصية في موقع البنترست(paintrest)[1] ولم يتم التعريف بسنة نشر أو إخراج هذا العمل.

شكل (8) اناء خزفي يحمل شكل تميمة السبع عيون

التحليل:

1- المنتج عبارة عن صحن خزفي تم تغيير شكله ليكون ضمن تمثيلات السبع عيون وهو ما كان جلي في التعبير الشكلي عن هذا الامر . اي ان الفكرة قد تم التعبير عنها كتمثيل للتميمة وتم تحقيقها فيه وان كان بشكل غير مباشر.

2- إن شكل تميمة السبع عيون كان قد توسط الصحن بلونه الازرق الغامق والمحاط بالازرق الفيروزي الفاتح, فكان ذلك سبب في تحديد مركز الجذب البصري للمشاهد .

3- تميمة السبع عيون كان التمثيل لها قائم على الدوائر السبع التي أخذت شكل التميمة تلك الدوائر الزرقاء تم أحاطتها بدوائر اخرى ونقوش ذهبية وهي ما كانت سببا في زيادة التركيز على موضوع التميمة المصور بهذا البناء. المميز في هذا العمل هو ان الفنانة قد احاطت التميمة بارضية زرقاء فاتحة كتب عليها سورة من القران وهي سورة الفلق وهي من السور التي تناولت موضوع السحر والحسد , أي أن الفنانة قد جمعت ما كان من فكر واعتقاد حول الحسد في الماضي وما صار اليه الأمر في ظل الشريعة الاسلامية, محاولة منه ان تكون عمل فني يحمل كل المفردات المتناولة لموضوع الحسد. ومنه يمكن ان نتوصل إلى ان التمثيل بالوسيلة تحقق نوعا ما من خلال الأشكال بمجموعها الكلي. والموضوع قد بان بشكل غير مباشر في التكوينات المحققة له. أما طريقة التمثيل المتحققة عن طريق الجمع ما بين أسطورة التميمة و تاكيدات موضوع الحسد بالاستشهاد بآيات القرآن الكريم.

[1] https://www.pinterest.com/zahraa2008amer/_saved/

2-4 الأنموذج الثاني:

الوصـف: يمثل هذا الأنموذج المبين بالشـكل (9) أسـلوباً أخر في اخراج موضـوع التميمة , اذ ان التميمة تم اعتماد شـكلها التقليدي المجسـم بلك ما في من كتلة وما تحمله من تجويفات مثلت مراكز الدوائر السـبع الخاصـة بتميمة السـبع عيون. وهذا الأنموذج هو من تصـميم الفنانة ولاء الموسـوي والذي تم نشـره ضـمن اعمالها المقدمة في موقع (paintrest)[1]. تلك الاعمال انما هي تحف فنية يمكن تعليقها على الجدار ومنها ما يوضع على المناضد ضمن حامل خاص بها.

شكل (9) الانموذج الثاني

التحليل:

1. الجديد في تلك الاعمال هو فكرة الربط ما بين موضوع التميمة وما بين الثقافة الفنية الشعبية الخاصة بالعراق بما حملت تلك الرسوم من مفردات اسلامية المتمثلة بقباب ومنارات الجوامع, والبيئية المصورة من خلال شجرة النخيل, واجتماعية والتي يمكن استنباطها من اسلوب التصوير والالوان الذي اعتمدت في تمثيل المشـهد الفني , والذي صـار موضـوعا رائجا خلال السـنوات الأخيرة في الشـارع العراقي فكثيرا ما نجد لوحات او ازياء او اقمشـة ومفروشـات تحمل تلك الأشـكال لتدخل من بعد ذلك في المنتجات الصناعية .
2. التركيز في هذا العمل كان موزعا ما بين شـكل التميمة وبين الأشـكال الواقعة عليها والتي كانت تحتل الصدارة في هذا الشأن لما حملته من تنوع في الأشكال والالوان الجاذبة للبصر فكانت هي مركز الرؤيا فيه اي ان التركيز على التميمة لم يتحقق بشكل كامل.
3. أما التمثيل فالوسـيلة التي مثل بها موضـوع التميمة كان مباشـر من خلال اعتماد الشـكل التقليدي للتميمة بكل ما حملته من بنية شـكلية معروفة. الموضـوع في التمثيل كان مرتكزا على اصـل وموطن التميمة , اي ان المصـممة قد عمدت إلى تاكيد المكان الذي تنتمي اليه تلك التميمة وهو العراق من خلال

[1] https://www.pinterest.com/w_burhan/_saved/

الدمج ما بين موضـوعين يحملان هوية عراقية واحدة. الوسـائل كانت منوعة ما بين الشـكل التقليدي للتميمة وأشكال المباني المنتقاة من الارث الفني العراقي كونها شابهت أشكال منمنمات الواسطي.

3-4 الأنموذج الثالث:

الوصـف: في هذا الأنموذج من المنتجات التي اعتمدت السـبع عيون في تمثيلاتها هي مجموعة من فناجين الشـاي ضـمن اناء حاوي لها شـكل بصـورة السـبع عيون. والذي قدم من قبل أعمال صـفحة جنات وفنون التي تقوم بعمل مثل تلك المنتجات بشكل حرفي يدوي وتسوق عن طريق منصة الفيس بوك[1].

شكل (10) اناء مع فناجين بشكل تميمة السبع عيون

التحليل:

1. كما هو ظاهر في الشـكل (10) فان التعبير عن فكرة التميمة كان حاضـرا بشـكل واضـح من خلال جعل الاناء الحامل للفناجين بنفس هيئة التميمة واضـافة اللون الازرق المميز للتميمة في قاعدة الفناجين لتاكيد تلك الفكرة .
2. التركيز على فكرة التميمة واضحاً في حال جمع الفناجين ضمن حدود الاناء او حين اخراجها منه عند الاستعمال.لكن التركيز يكون اعلى عند اخرج الفناجين منه.
3. اما طريقة التمثيل في التصـميم المقدم فان الوسـيلة المتمثلة بجعل الاناء هو مادة التعبير كانت الاسـاس الذي ظهرت فيه الفكرة والذي كان واضـحاً في رسـالته المقدمة وان كان هناك فرق في قوة التعبير ما بين جمع الاجزاء مع بعض و تفريقها كون أن الأخيرة يكون التعبير عن الفكرة اوضـح واكثر

[1] https://www.facebook.com/jahnnat/

جلاءاً. اما الموضوع فقد كانت الفكرة الاساس فيها هو الجمع ما بين أسطورة الحسد و تميمةالسبع عيون والميراث الشعبي برموزه التي صورت على الفناجين فكانت متنوعة ما بين البيوت البغدادية والنخلة والمسبحة وصور الفتاة البغدادية بعبائتها المميزة و صورة الرجل العربي بغطاء رأسه (الشماغ) وهو ما حاول المصمم أن يؤكد فيه ان المحتوى مأخوذ من ثقافة العراق. كون انه يسوق منتجاته إلى السوق العراقي.مما جعل تلك الطريقة معبرة بشكل جيد عن أساس الفكرة أو ما يطلق عليه بالبنية الباطنة الحاملة للمعاني.

5- النتائج:

من خلال استعراض النتائج التي تم التوصل اليها في تحليل النماذج المختارة والتي تم جمعها في جدول واحد (جدول رقم 2) يمكن التوصل إلى النتائج التالية:

المحاور		الانموذج الاول			الانموذج الثاني			الانموذج الثالث		
المحور	التفصيل	متحقق	متحقق نوعا ما	غير متحقق	متحقق	متحقق نوعا ما	غير متحقق	متحقق	متحقق نوعا ما	غير متحقق
الاول	وضوح التعبير عن الفكرة	•			•			•		
الثاني	مدى التركيز على الموضوع		•			•		•		
الثالث	- التمثيل بالوسيلة		•		•			•		
			•			•		•		
	– ال تمثيل بالموضوع	•			•			•		
	– ال تمثيل بالطريقة									

جدول رقم (2) مجموع نتائج تحليل النماذج الثلاث

1. جميع العينات تشاطرت سمة وضوح التعبير عن فكرة التميمة بشكل كامل.
2. مدى التركيز كان الاغلب فيه التحقق الكامل والظاهر في انموذجين اما الثالث فالتركيز تحقق بشـــكل نسبي.
3. التمثيل بالوســـيلة متحقق بشـــكل كامل في اثنان من العنماذج والذي يمثل الاغلبية , اما الثالث فكان التحقق فيها نسـبياً. والتمثيل بالموضـوع كان التحقق النسـبي هو السـائد في الظهور والحاصـل في اثنين من العينات اما الثالثة فتم تحقيقه بشكل كامل. وفيما يخص طريقة التمثيل كان التحقق كامل في كل العينات الثلاث .

References

1. Abid, H. A. (2019). The Aesthetic Discourse of the Pop Artists and its Representations in the Output of Students of the Department of Art Education. *Al-Academy, 2019*(91), 209.
2. Al marayat, R. A. (2014). *The transformations of legendary employment in modern Arabic poetry, PhD thesis.* the Hashemite Kingdom of Jordan: Mutah University, Deanship of Postgraduate Studies.
3. Alaswad, H. R. (2007). *The number seven in the Mesopotamian civilization: Signs and symbols.* Arab Writers Union.
4. AlEssa, A. A. (2020). Simulation As One Of The Tools Of Visual Thinking And Its Effect On Developing Drawing And Design Skills To Produce Innovative Artworks. *Al-Academy*, 239.
5. Al-Obaidi, M. J. (2009). The concepts of myth in the art of ancient Mesopotamian pottery (Al-Ubaid Pottery as a model). *Journal of the College of Basic Education, Issue 12, Issue 57*, 440.
6. Al-Taie, S. M. (2019). The aesthetics of employing Mesopotamian myths in the works of Mahmoud Ajami. *Babel Journal for Human Sciences, Volume 27, Issue 6*, 232-238.
7. Darwish, S. (2013). Symbol and symbolism in plastic art. *Damascus University Journal of Engineering Sciences, Volume Twenty-Ninth Issue One*, 661.
8. Harbi, Z. H. (2021). Icon, Symbol and Values of Functional and Aesthetic Communication in Industrial Product Design. (B. U. COLLEGE, Ed.) *Al-Academy , 2021* (99), 386.
9. Harizi, A. W. (2017). *The legendary symbol and its aesthetics in the poetry of Nazik Al-Malaika: The Divan of Fragments and Ashes as a model.* People's Democratic

Republic of Algeria: Mohamed Boudiaf University, Messila, Faculty of Arts and Languages.

10. Hassan, N. A. (2018). Simulation and its applications in contemporary graphic design. *Al-Academy, 2018*(88), 198.
11. Jeremy, B. (2004). *Gods, Demons and Symbols of Ancient Mesopotamia, An Illustrated Dictionary.* uk: THE BRITISH MUSEUM PRESS, The British Museum Compan.
12. Linsey, J. (January 2008). *Analogies and Metaphors in Creative Design,.* International Journal of Engineering Education.
13. Mansory, W. A. (2011). *Poetry and acting (Ahmed Matar as a model).* People's Democratic Republic of Algeria,: Ministry of Higher Education and Scientific Research, University ofWahran, Faculty of Arts, Languages and Arts.
14. Shtayyeh, D. H. (2014). *The Eye in Pre-Islamic Poetry, Master's Thesis.* Palestine Nablus: College of Graduate Studies, An-Najah National University.
15. Surra, M. R. (2008). *The transformations of architectural thought in the twentieth century and its impact on the formation of architecture in the Arab countries (Architecture in Syria as a model), PhD thesis.* Syria: Halab University, Faculty of Architecture, Department of History and Theories of Architecture,.
16. Wilkinson, P. (2009). *Myths & legends.* usa: Dorling Kindersley Limited.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts102/45-62

Simulation of myths in industrial product design "the seven eyes amulet as a model"

Esam Nouri Majeed Al Qaraghuli[1]

Al-Academy Journal ……..…… Issue 102 - year 2021
Date of receipt: 6/9/2021…....Date of acceptance: 13/10/2021…....Date of publication: 15/12/2021

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

Abstract

The research is to identify the legend of the seven eyes amulet of Babylonian origin and the representations it carried of the link between the Babylonian past and the Islamic present presented in the design works of the promoted products, preserving its impact in the souls as a way to avoid the act of envy, and from this was the research problem that I want to get answers to, which That is (How was the legend of the seven-eyes amulet represented in the design of industrial products?), making its goal to identify how that legend was represented within the design work of marketed industrial products, and in order to reach the answer, the research presented many concepts starting with the legend in its various forms in industrial products. , and to identify the meaning of representation or simulation in design. From it, the researcher was able to reach the analytical axes to get the answer through the three deliberately selected samples, leading to the results. The most important thing in it is that all the samples were clear in expression and focus on the subject of the amulet is apparent in the samples. As for the representation, the means were clearly present, and the topics were represented in a relative manner, while the method of representation was fully realized. The most important conclusions were the Iraqi origin of the legend of the amulet, which was the focus of the focus in the overall construction of the design. As for the representations, the basis was to confirm the authenticity of its Iraqi origin and try to combine the concept of Babylonian envy and what it corresponds to in the subject within Islamic teachings

Keywords: Simulation; myths;design; the seven eyes amulet; Indndustrial Products

[1] **Middle Technical University- Applied Arts College, esamnouri@mtu.edu.iq .**

The Conclusions

Through the results and information obtained from the sources, the researcher was able to reach the following conclusions.

1. The subject of the amulet is Iraqi from among the ancient myths of Mesopotamia, as it is one of the Sumerian-Babylonian ideological myths of origin.
2. The industrial products in which this amulet was employed had the focus on it. To be the basis in the formal construction of those products. That is, the subject is based on the amulet and the meanings associated with it for the recipient.
3. The subject of envy and the act of the amulet was the focus of the presented idea as it is well established in the culture of the recipients within the social environment in Iraq
4. 4. The representation used in the models varied between the idea of envy and the emphasis on its existence within the concepts of the Islamic religion, and the other topic that was represented is the Iraqi origins of that amulet when the designer confirmed it with the Iraqi symbols accompanying the shape of the amulet.

OPEN ACCESS
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts102/63-80

إعادة تدوير ألعاب الأطفال المهدرة إلى مكملات لزي مقترح يناسب الوحدات التعليمية لرياض الأطفال

وفاء حسن شافعي [1]
العنود عبد العزيز أبو عباة [2]

مجلة الأكاديمي-العدد 102-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229
تاريخ استلام البحث 2021/10/10 , تاريخ قبول النشر 2021/11/16 , تاريخ النشر 2021/12/15

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

الملخص

يهتم البحث بالمحافظة على البيئة من التلوث الناتج عن الألعاب المهدرة التي يتم التخلص منها من خلال إعادة تدويرها وتحويلها الى مكملات ملبسية تعليمية للأطفال في مرحلة،استخدم في اجراء البحث المنهج الوصفي والمنهج التطبيقي، طبقت الاستبانة على عينة تكونت من 35 معلمة لجمع بيانات عن الألعاب المهدرة في رياض الأطفال و 30 أم ومعلمة لأطفال في مرحلة الطفولة المبكرة لقياس مستوى مناسبة تصميم كل من الزي والمكملات الملبسية التعليمية الملحقة معه للوحدات الملبسية ، وأظهرت النتائج رضى كل من معلمات وأمهات الأطفال بدرجة عالية عن إعادة تدوير الألعاب المهدرة إلى مجموعة من المكملات الملبسية التعليمية التي يمكن تثبيتها واستبدالها بحسب الوحدة التعليمية على صديري يستخدم فوق زي الروضة ، مما ساهم في الحد من تلوث البيئة و توفير الوقت والجهد في البحث عن وسائل تعليمية مناسبة لأنشطة الوحدات التعليمية .

الكلمات المفتاحية: إعادة تدوير، تصميم مكملات زي، الألعاب، وحدات تعليمية، رياض الأطفال .

الفصل الأول:

المقدمة

الإنسان العصري يهتم براحته ورفاهيته، ويستخدم أدوات ومواد سريعة في نفاذ الصلاحية، تتحول في فترة قصيرة إلي نفايات او مخلفات يتم التخلص منها باساليب مختلفة ، وغالبا ما يلقي الكثير منها في المكبات التي تدفن تحت الأرض او تحرق .ففي تقرير لجنة الأمم المتحدة الاقتصادية والاجتماعية لغرب آسيا التابعة لمنظمة الأمم المتحدة أن انتاج دول جامعة الدول العربية يقدر بأكثر من 75 مليون طن من النفايات، ولا يوجد صناعة منظمة لاعادة تدوير النفايات في الوطن العربي (Ezzine, 2015, p. 14) .و تمتد خسائر عدم

[1] أستاذ الملابس والنسيج المشارك بجامعة الاميرة نورة بنت عبد الرحمن/المملكة العربية السعودية، washafee@pnu.edu.sa.
[2] طالبة بكالوريوس/ جامعة الاميرة نورة بنت عبد الرحمن/المملكة العربية السعودية.aaboabat@hotmail.com .

تدوير التفايات إلى تكلفة التخلص منها ومقاومة الآفات والحشرات الناتجة عنها. وقد وضحت دراسة اقتصادية من جامعة الدول العربية أنه يتم انفاق 1.7 مليار دولار في الدول العربية لمقاومة الآثار البيولوجية والصحية والنفسية لتلك المخلفات (AlKhatib, 2016, p. 108).

إن إعادة التدوير تعتبر المكون الثالث من التسلسل الهرمي في تقليل تكوين نفايات جديدة، و تعد عنصرًا رئيسيًا في الحد منه .(Lienig & Bruemmer, 2017, pp. 193-218). وهي عامل من عوامل الاستدامة البيئية ،التي تساهم باستبدال مدخلات المواد الخام وإعادة توجيه مخرجات النفايات إلى خارج النظام الإقتصادي (Geissdoerfer, Savaget, Bocken, & Hultink, 2017, p. 143) . ومع زيادة الاهتمام العالمي بقضايا البيئة والحفاظ على مواردها وعلى الصحة العامة ، برزت قضية إعادة التدوير كإحدى القضايا التي لها الأولوية في اهتمام وتحفيز كثير من الدول، وتسعى المملكة العربية السعودية الى تطبيقها بالطريقة الصحيحة، وذلك لما له من أهمية كبرى في التنمية الاقتصادية (Alajaji & Alqudairi, 2017, p. 231).وبجانب الأهمبة البيئية لاعادة التدوير ، فهو يساهم في ترشيد الاستهلاك بتقليل تكلفة صناعة المواد المنتجة من النفايات المهدرة ،وبالتالي يحقق أرباح و مكاسب إقتصادية، ويحد من البطالة ويرفع مستوى معيشة الأفراد من خلال فتح مجالات عمل جديدة .

ونتيجة لأن اللعب يعد مطلب أساسي لتنمية قدرات الطفل الحركية والعقلية والنفسية والاجتماعية ، يسعى المسؤولين في رياض الأطفال على توفيرها في المؤسسات التعليمية،كما يحرص أولياء أمور الأطفال على شراء العاب تناسب عمر أطفالهم. وبالتالي يتم الاستغناء عنها بعد انتقال الأطفال للمرحلة العمرية التالية، و كب التالف منها مع النفايات ،. لذا تعد من المواد المهدرة. التي تسبب تلوث للبيئة.

وتعددت الدراسات التي تناولت مجال ملابس الأطفال وأكد ت على أهميتها ودورها في بناء شخصية الأطفال وصحتهم الفسيولوجية والنفسية والاجتماعية

مشكلة البحث:

الجدير بالذكر أن مؤسسات رياض الأطفال في المملكة العربية السعودية ،غالبا ما يوجد فيها مجموعة من الألعاب المناسبة لتعليم الأطفال، وعند تلفها يتم تخزينها أو الاستغناء عنها، أو رميها في مكبات النفايات الأمر الذي يؤدي مخاطر بيئية وصحية ، وهدر لمواد يمكن الاستفادة منها في صناعة منتجات أخرى. ومن جانب آخر يلاحظ إهتمام كثير من أولياء أمور الأطفال ومعلمات رياض الأطفال بالبحث عن وسائل تناسب أنشطة الوحدات التعليمية لرياض الأطفال مما يكلفهم مال وجهد ووقت لتوفيرها للطفل، ونتيجة لما سبق نبعت فكرة البحث التي يمكن تحديدها في الأسئلة الآتية :

1. هل بالأمكان الاستفادة من العاب الاطفال المهدرة من خلال اعادة تدويرها في تصميم المكملات الخاصة لازياء الاطفال؟
2. وما مدى امكانية تصميم زي طفل يمكن استخدامه كوسيلة تعليمية في أنشطة وحدات رياض الأطفال؟

أهمية البحث:

يساهم البحث في المحافظة على البيئة والافراد والتقليل من التلوث الناتج من رمي ألعاب الأطفال في المكبات من خلال إعادة تدويرها في إنتاج مكملات لزي تعليمي يفيد ويناسب أنشطة الوحدات التعليمية لرياض الأطفال ، بالاضافة إلى مساعدة كل من الأمهات والمعلمات في إيجاد الوسيلة التعليمية الملائمة لغالبية أنشطة الوحدة التعليمية باقل تكلفة مادية وبأقل وقت وجهد .كما يسعى البحث إلى ترشيد الاستهلاك بتقليل تكلفة المنتج من خلال الاستفادة من الألعاب المهدرة والتالفة كمواد أولية في منتجات جديدة .

أهداف البحث

1. التعرف على الألعاب المهدرة وتصنيفها وفقا لأنشطة الوحدات التعليمية في رياض الأطفال.
2. الكشف عن امكاتية إعادة تدوير الألعاب التالفة إلى مكملات للازياء ..
3. وضع مقترح تصميم زي تعليمي ملائم للمكملات المعاد تدويرها من الألعاب و لأنشطة الوحدات التعليمية لرياض الأطفال.

حدود البحث:

1. حدود موضوعية: مكملات أزياء منتجة من ألعاب الأطفال المهدرة في رياض الأطفال، وتصميم زي تعليمي لأطفال الروضة .
2. الحدود المكانية: رياض الأطفال بمدينة الرياض(الرابعة والعشرون، والمنهل، والسمو).
3. حدود زمانية : الأطفال من (3: 6) سنوات

تحديد المصطلحات:

إعادة التدوير Rrecycling: هي طريقة لاستخراج المواد النافعة من المخلفات بحيث يتم فصلها وإعادة تدويرها، بتحويل السلعة أو المادة المحدودة القيمة إلى سلعة ذات فائدة، وهي تمثل قيمة لعملية الإنتاج أو الاستخدام أو الاستهلاك (Farhati, 2017, p. 5). هذا الأسلوب يؤدي إلى تقليل حجم المخلفات، ويستدعي القيام بعملية فرز لكل من المخلفات البلاستيكية والورقية والزجاجية والمعدنية في صناديق مخلفات مختلفة (Muhammad, 2010, p. 252)فالهدف الرئيسي من إعادة التدوير هو. ويقصد بإعادة التدوير في البحث تطوير الاستهلاك المستدام والحد من النفايات بتحويلها إلى مواد نافعة يمكن استخدامها.

الألعاب Toy: اللعبة عبارة عن عنصر يستخدمه الأطفال بشكل ممتع، وتعد تدريب لهم على تجارب الحياة، وتُستخدم مواد مختلفة في صناعة الألعاب.كما تتضمن الأشكال الأحدث من الألعاب الرقمية التفاعلية والألعاب الذكية (Wikipedia.org, 2021)، ويقصد بالألعاب في البحث الأدوات والمواد المجسمة أو التركيبية المخصصة للعب الطفل من 3: 6 سنوات .

تصميم المكملات Accessories Design: المكملات تستخدم للمساهمة بطريقة ثانوية في الملابس لإكمال الزي وإكمال مظهر مرتديها. وتكون بأشكال متعددة وأحجام مختلفة (Valerie Cumming, Cunnington, & Cunnington, 2010, p. 1)، و يقصد بتصميم المكملات في البحث العمل الفني الذي يتطلب مهارة في

ترتيب العناصر من خلال الأفكار والاتصال بالمجتمع المخصص له التصميم ، وهو عملية إضافة الغرض منها وظيفي وجمالي .

الوحدات التعليمية Educational Units.. تتضمن مجموعة من الأنشطة التي يمارسها فرد أو مجموعة من الأفراد لتحقيق أهداف معينة (AlDeeb, 2017) والنشاط التعليمي للطفل ينطوي على أشكال مختلفة من الألعاب الحركية، والتمثيلية والتركيبية والفنية والموسيقية والثقافية (Algusoon, 2018).ويقصد بالوحدات التعليمية في البحث مجموعة من الأنشطة والخبرات المحددة في رياض الأطفال، يمارسها الأطفال لإكسابهم مهارات واتجاهات مرغوبة.وهي وسيلة لتنمية قدرة الطفل العقلية والخلقية والجمالية والابتكارية.

رياض الأطفال kindergarten: مؤسسة تربوية خصصت لتربية الأطفال الذين تتراوح أعمارهم بين (3 :6) سنوات، وتتميز بأنشطة متعددة تهدف إلى إكسابهم القيم التربوية والاجتماعية وإتاحة الفرصة للتعبير عن الذات والتدريب على كيفية العمل والحياة(Alrashid,2004, p14).

الفصل الثاني الإطار النظري والدراسات السابقة

مفهوم التدوير وأهميته:

مع بداية التسعينيات بدأ التركيز على التدوير غير المباشر أي تصنيع مواد المخلفات لإنتاج منتجات أخرى تعتمد على نفس المادة الخام (AbdulQader, 2016)، وتساهم عملية إعادة التدوير في المحافظة على البيئة والتقليل من التلوث من خلال المحافظة على موارد المواد والطاقة، وتقليل الاستهلاك بإطالة عمر المنتج، أو إعادة التصنيع، أوالرفع من كفاءة العمليات الإنتاجية، إضافة إلى توفير الطاقة عبر التقليل من العمليات الإنتاجية، وحماية البيئة من المواد الضارة والسامة الناتجة عن الصناعة (Farhati, 2017, p. 16). فعملية إعادة التدوير تساهم في الاستدامة من خلال استمرارية المواد المتوفرة والأنشطة التي تلبي حاجات الجيل الحالي وتحسن مستوى المعيشة دون الاضرار بالبيئة (Shafee & Alharbi, 2021, p. 338) .

احتياجات الأطفال التعليمية :

تهتم رياض الأطفال بتحقيق النمو المتكامل إلى أقصى حد تسمح به قدرات الأطفال، من خلال اللعب والأنشطة والتجارب الحسية ،وبتنمية استعداداهم للتعلم من خلال ما يقدم من متطلبات أساسية أولية لجوانب التعلم في فروع المعرفة المختلفة (Ghandourh, 2006)، ،و يترك للأطفال الحرية التامة في ممارسة أنشطتهم واكتشاف قدراتهم وميولهم (Al-Madkhali, 2014). فاللعب يجدد نشاط وحيوية الطفل ويفرغ الطاقة الزائدة لديه، و من خلاله يفهم ذاته ويتعرف على ما يحيط به من العالم الخارجي، لذلك فهو مطلب أساسي لينمو الطفل جسميا وعقليا نموا سليما (Algusoon, 2018) وتساهم الألعاب التعليمية في ادراك الطفل للمفاهيم وترتيبها وللتفاعل والتكيف مع عناصر البيئة والحياة . كما تعزز دافعيتهم للتعبير والتواصل والتعلم، إضافة إلى أهميتها في حل بعض مشكلات واضطرابات الأطفال (Alhafi., 2013, p. 24).ومن المعايير التربوية للألعاب التعليمية أن يكون محتواها مناسباً لمستوى نمو الطفل ومرتبط بأهداف بسيطة ومحددة

يمكن ملاحظتها وقياسها ،.وأن تعرض بطريقة شيقة، يستخدم فيها أسئلة وأمثلة ومحاكاة ودعابة واستخدام المثيرات البصرية والحسية (Otefah & AlMeligy, 2014, pp. 127,128).ويتميز النشاط الحركي عند الأطفال في مرحلة الطفولة المبكرة بالكثير من السرعة والقوة ،ويلعب التدريب دورا هاما في تطور النمو الحركي ومن خلاله يكتسب الطفل مهارات حركية جديدة والحركات السريعة (Khalifah, 2013, p. 169).

الدراسات السابقة

وضحت نتائج دراسة (Algusoon, 2018)أن الجوانب الابتكارية للتصميم الداخلي تؤثر ايجابياً على النمو الاجتماعي للأطفال من خلال خمسة معايير تتمثل في التواصل الاجتماعي والإدراك، والتكيف الاجتماعي، والتنشئة الاجتماعية، والتعاون، والتفاعل الاجتماعي.

وأظهرت نتائج دراسة (Jawhr, 2006)أن غالبية العينة من الأطفال تأثروا في رسمهم بالزخارف الهندسية نظرا لبساطتها، فهي لا تتطلب دقة في رسمها ولا تحتوي تفاصيل كثيرة كما تأثر البعض منهم بالزخارف النباتية، وتختلف رسوم أفراد العينة وتفاصيلها بإختلاف أعمارهم وقدراتهم الفنية، فكلما تقدم العمر زاد إتقان الرسم.وقد أجرت (Alderidi , 2010, p. 1486:1510) دراسة الهدف منها المساهمة في الحد من البطالة بين الشباب الخريجين بالإضافة إلى الاستفادة من بقايا الأقمشة الناتجة عن صناعة المنسوجات في تصميم وإنتاج لعب للأطفال. توصلت فيها إلى تمكن الفتيات الحاصلات على دبلوم المدارس الثانوية من انتاج عدد من المنتجات القماشية يصلح بعضها كوسيله تعليمية للأطفال من سن 4-6 سنوات.واظهرت نتائج دراسة (Metwali & Mohammed, 2013, pp. 227-272)الهدف منها إعداد برنامج قائم علي تدوير الخامات لإكساب أطفال الروضة مهارات إنتاج العرائس القفازية، إلى وجود فروق دالة إحصائياً بين متوسط درجات العينة في المهارات المكتسبة والاختبار قبل وبعد البرنامج التدريبي لصالح التطبيق البعدي.

وقد بينت نتائج دراسة (Alajaji & Alqudairi, 2017, pp. 231-236) إمكانية تصميم وتجميل الأزياء بإعادة تدوير بقايا الأقمشة أو الأزياء،ووجود فروق دالة احصائيا في تنمية القدرات الإبداعية لتوظيف بقايا الأقمشة في تصميم الأزياء قبل وبعد البرنامج لصالح الاختبارالبعدي.كما أظهرت نتائج دراسة (Almagrabi & Jawhar, 2017, pp. 237-244) وجود فروق ذات دلالة إحصائية بين المنتجات المعاد تدويرها من بقايا الأقمشة من حيث مناسبة الزخارف للأطفال شكليا وتقنيا وتعليميا وفقا لآراء المتخصصين، وأوصت باجراء مزيدا من البحوث المتعلقة بالألعاب التعليمية لمساعدة أطفال مرحلة الطفولة المبكرة على التعلم والابتكار وتنمية المهارات الحركية والعقلية بأسلوب مبسط ومسلي . وقد تمكنت (Alsayed & Alhudayb, 2021, pp. 1463-1510) في دراستها بابتكار تصميمات ملبسية تعليمية لأطفال مرحلة الطفولة المبكرة مقتبسة من الألعاب التعليمية تم تنفيذها بأساليب فنية وتقنيات حديثة.وأتضح وجود فروق إحصائية بين التصميمات المنفذة في تحقيق الجانب الجمالي والجانب الوظيفي وفقا لأراء المتخصصين والمستهلكات.

الفصل الثالث : منهج واجراءات البحث

منهجية البحث:

أتبع في البحث المنهج الوصفي التحليلي والمنهج التطبيقي ،وقد استخدم المنهج الوصفي لوصف وكشف وتفسير بيانات الاستبانات في الألعاب المهدرة والتالفة والمشاكل التي تواجه عينة البحث في الأنشطة التعليمية واقتراح الحلول المناسبة لها واستخدم المنهج التطبيقي لاجراء المعالجات التي تتم على الألعاب المهدرة وتصميم للزي المقترح وكيفية توظيف الألعاب المعاد تدويرها إلى مكملات كوسيلة تعليمية لوحدات رياض الأطفال.

مجتمع البحث: يتضمن مجتمع البحث مايلي :

1.المجتمع المادي: يتضمن الألعاب المهدرة في مؤسسات رياض الأطفال.

2. المجتمع البشري : يتضمن المعلمات وأمهات الأطفال.

عينة البحث: تم اختيار عينة البحث وفق ما يلي :

1. عينة قصدية من الألعاب التالفة في رياض الأطفال تكونت من عدد (15) لعبة مهدرة على النحو التالي: (أدوات طبخ، سيارات ،دراجات، كرة، دمى وعرائس، أدوات طبيب، حيوانات).
2. عينة عشوائية تكونت من (35) معلمة لأطفال رياض الأطفال للإجابة على استبانة استطلاعية عن المشكلات التي تواجه المعلمات في الألعاب التالفة وفي أنشطة الوحدات التعليمية . كما تضمن عينة عشوائية تكونت من (30) معلمة وأم، لتقييم مناسبة الزي المقترح للوحدات التعليمية لرياض الأطفال .

أدوات البحث:

1. استبانة استطلاعية عن المشكلات التي تواجه المعلمات في الألعاب التالفة والمهدرة والوحدات التعليمية ، تكونت من (7) عبارات مغلقة و(5) عبارات مفتوحة ، الهدف منها حصر الألعاب المهدرة في رياض الأطفال وتحديد خاماتها وحصر الوحدات التي يصعب توفير وسائل تعليمية لها.
2. استبانة تقييم مناسبة الزي المقترح والمكملات للوحدات التعليمية لرياض الأطفال ، وتتكون من (6) عبارات استخدم فيه مقياس ليكرت الخماسي.
3. زيارات ميدانية لرياض الأطفال.لجمع عينات من الألعاب المهدرة وملاحظة كيفة استخدام الأطفال للألعاب في الأنشطة التعليمية.
4. تصميم الاستبانات والتحقق من صدقها وثباتها.
5. تصميم الزي المقترح مع توظيف الألعاب بعد إعادة تدويرها كمكملات للزي
6. نشر الاستبيانات وتحليل البيانات احصائيا وعرض النتائج .

معامل الثبات :

تم حساب معامل الثبات بطريقة ألفا كرونباخ لكل من استبانة المشكلات التي توجه المعلمات في الألعاب التافة والمهدرة، و استبانة تقييم مناسبة الزي المقترح وتصاميم المكملات للوحدات التعليمية لرياض الأطفال ، وكان على التوالي (0.85 ، 0.89) وهذا يدل على أن درجة الثبات مرتفعة في الاستبانتين.

كما تم التثبت من صدق الأداة باستخدام صدق المحكمين من قبل (5) أستاذات من قسم تصميم الأزياء والنسيج، أجمعن على صدق الاستبيان من حيث صحة العبارات ، ووضوحها،و مناسبة العبارات وشموليتها لأهداف البحث.

أدوات التطبيقات العملية: استخدم لانجاز الجانب التطبيقي في البحث الادوات التالية :

- عدد (15) لعبة تم جمعها من رياض الاطفال تمثل الوحدات التعليمية (أدوات طبخ،وسائل مواصلات، كرة، دمى وعرائس، أدوات طبيب، حيوانات).
- ماكنة خياطة، خيوط مكينة، فلكرو، سحاب، حلقات معدنية
- قماش ملائم لتصميم الصديري .
- تقنيات إعادة تدوير الألعاب (الصباغة، التفكيك, والتركيب، التسخين) .

الفصل الرابع: نتائج البحث ومناقشتها

1. أنشطة الوحدات التعليمية

جدول (1).الوسائل التعليمية التي يصعب توفيرها للأنشطة التعليمية

النشاط	الرمل	الأيدي	الماء	المواصلات	الغذاء	الصحة	الملبس
التكرار	16	11	8	6	5	1	1
%	45.7%	31.4%	22.9%	17.1%	14.3%	2.9%	2.9%

يوضح جدول (1) أن نسبة المعلمات التي تواجه مشكلة توفير وسائل مناسبة لوحدة الرمل 45.7%، ووحدة الأيدي بنسبة 31.4%، ثم وحدة الماء بنسبة 22.9%، تلتها وحدة المواصلات بنسبة 17.1%، في حين ان وحدة التغذية كانت بنسبة 14.3%، ولم تتجاوز وحدة الصحة ووحدة الملبس نسبة 2.9%.

جدول(2).توزيع العينة تبعا لأنواع الألعاب التالفة في رياض الاطفال.

الخيارات	دمى و عرائس	أدوات طبخ	سيارات ودراجات	كرة	ألعاب ادراكية	حيوانات
التكرار	17	16	15	2	2	1
%	48.6%	45.7%	42.9%	5.7%	5.7%	2.9%

يوضح جدول (2) أن نسبة 48.6% من عينة المعلمات ترى الدمى والعرائس هي أكثر الألعاب المهدرة في رياض الأطفال ، تلتها أدوات الطبخ بنسبة 45.7%، ثم السيارات والدراجات بنسبة 42.9%، وكان الأقل هدرا الألعاب الادراكية والكرة بنسبة 5.7%،و الحيوانات البلاستيكية بنسبة 2.9%.

جدول (3).توزيع العينة تبعا لمشكلة تكدس الألعاب التالفة

الخيارات	دائما	غالبا	احيانا	نادرا	لا	المجموع
التكرار	12	8	13	1	1	35
%	34.3%	22.9%	37.1%	2.9%	2.9%	100%
النسبة التراكمية	94.3%			5.8%		100%

يوضح جدول (3) ان نسبة 94.3% تواجه مشكلة تكدس الألعاب التالفة في رياض الأطفال (دائما، غالبا، أحيانا) ، ونسبة 5.8% بدرجات متفاوتة (نادرا، لا) لا تعاني من تكدس الألعاب .

جدول (4). توزيع العينة تبعالخامات الألعاب الأكثرتلفا

الخيارات	البلاستيك	القماش	الخشب	المطاط	الفلين	المعدن	المجموع
التكرار	18	9	5	2	1	0	35
%	%51.4	%25.7	%14.3	%5.7	%2.9	%0	100%

يبين جدول (4) أن نسبة 51.4% من عينة البحث ترى أن خامات الألعاب الأكثر تلفا هي الألعاب المنفذة من البلاستيك، ثم المنفذة من خامة القماش بنسبة 25.7% ، ثم من الخشب بنسبة 14.3%، ثم المطاط بنسبة 5.7%، ولم تتجاوز نسبة الفلين 2.9%.

جدول (5).توزيع العينة تبعا لمشكلة البحث عن وسائل للانشطة التعليمية

الخيارات	دائما	غالبا	أحيانا	نادرا	لا	المجموع
التكرار	8	10	7	6	4	35
%	22.9%	28.6%	20%	17.1%	11.4%	100%
النسبة التراكمية	71.5%			28.5%		100%

يوضح جدول(5) أن نسبة 71.5% من المعلمات يعانين من مشكلة البحث عن مكملات تناسب الوحدات التعليمية في رياض الأطفال بدرجات متفاوتة (دائما، غالبا، أحيانا) ، ونسبة 28.5% .لا يجدن صعوبة في البحث عنها.

مجلة الأكاديمي-العدد 102-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

جدول (6).الوسائل التعليمية التي يصعب توفيرها للأنشطة التعليمية

النشاط	الرمل	الأيدي	الماء	المواصلات	الغذاء	الصحة	الملبس
التكرار	16	11	8	6	5	1	1
%	45.7%	31.4%	22.9%	17.1%	14.3%	2.9%	2.9%

يوضح جدول (6) أن نسبة المعلمات التي تواجه مشكلة توفير وسائل مناسبة لوحدة الرمل 45.7%، ووحدة الأيدي بنسبة 31.4%، ثم وحدة الماء بنسبة 22.9%، تلتها وحدة المواصلات بنسبة 17.1%، في حين ان وحدة التغذية كانت بنسبة 14.3%، ولم تتجاوز وحدة الصحة ووحدة الملبس نسبة 2.9%.

جدول(7).توزيع أفراد العينة تبعا لتفضيل تصميم زي للأنشطة التعليمية

الخيارات	دائما	غالبا	احيانا	نادرا	لا	المجموع
التكرار	16	3	6	4	6	35
%	45.7%	8.6%	17.1%	11.4%	17.1%	100%
النسبة التراكمية	71.4%			28.%		100%

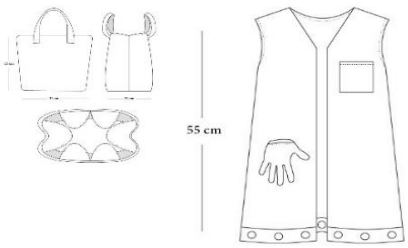
يبين جدول (7) أن نسبة 71.4% من عينة المعلمات تفضل بدرجات متفاوتة (دائما، غالبا، أحيانا) تصميم زي للطفل يستخدم للانشطة التعليمية .

جدول (8). توزيع العينة تبعا للتصميم المفضل للأنشطةالتعليمية .

الخيارات	زي روضة	زي اضافي	المجموع
التكرار	8	27	35
%	22.9%	77.1%	100%

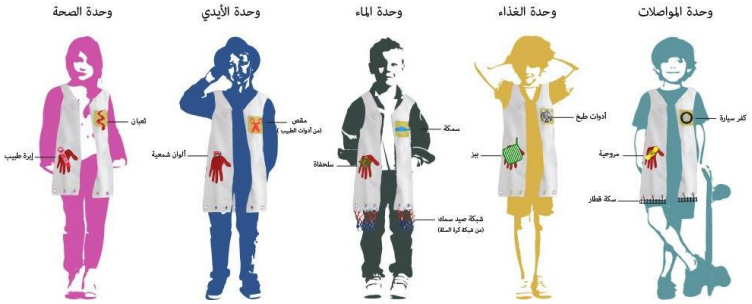
يوضح جدول (8) ان نسبة 77.1% من عينة المعلمات تفضل تصميم قطعة ملبسية تستخدم فوق زي الروضة الأساسي ، بينما نسبة 22.9% تفضل تصميم زي روضة مناسب لأنشطة الوحدات التعليمية .

2- تصميم الزي المقترح وتوظيف المكملات المعاد تدويرها من الألعاب التالفة.



شكل(1). رسم تخطيطي لتصميم زي وحقيبة لأنشطة الوحدات التعليمية .

يوضح شكل(1). تصميم صديري طوله الى منتصف الساق، مفتوح من الأمام بدون أكمام يلبس فوق الزي الرسمي. منفذ من قماش مخلوط من القطن والبوليستر، ومعالج لمقاومة الماء والاتساخ. مثبت عليه فلكرو(شريط لاصق) في الجهة اليسرى من منطقة الصدر يتميز التصميم بوجود مجموعة من الجيوب



المنفصلة باشكال ومقاسات متنوعة معاد تدويرها من الألعاب القماشية المهدرة، مثبث عليها فلكرو يثبت على الجهة اليمنى أسفل الصدرية (موضع الجيب)، ينهى الطرف السفلي للصديري بحلقات معدنية لتثبيت بعض المكملات المناسبة للوحدة التعليمية . يحفظ الصديري في حقيبة تحتوي على 6 جيوب كل جيب يوضع فيه مجموعة المكملات المعاد تدويره من الألعاب والمناسبة لوحدة من الوحدات التعليمية، واثناء نشاط الوحدة التعليمية يقوم الطفل بالاعتماد على نفسه في تثبيت المكمل المناسب في المكان المخصص او فصله ، ليلعب به مع اقرانه.

شكل(2). المكملات المعاد تدويرها من الألعاب مضافة على الزي المقترح

يوضح شكل (2) .المكملات المعاد تدويرها من الألعاب المهدرة مضافة على الزي المقترح للوحدات التعليمية مثبث أسفل المكمل فلكرو لتثبيته في المكان المخصص له .وبعض المكملات مثل سكة القطار وشبكة الصيد تثبت في الحلقات السفلية بتعليقات تغلق بالكبسون .

جدول (9) .المتوسط الحسابي لدرجات تقييم الزي المقترح وتوظيف المكملات

معايير التقييم	مجموع الدرجات	المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري
تصميم المكملات مناسب للأنشطة التعليمية	135	4.5	0.73
يوفر التصميم المقترح ومكملاته الوقت والجهد في البحث عن الوسيلة المناسبة للنشاط التعليمية	133	4.43	0.67
يسهل على الطفل استخدام المكمل واستبداله	129	4.3	0.87
توظيف الألعاب كمكملات للزي مبتكر	134	4.46	0.68

اضافت الألعاب قيمة جمالية للتصميم	130	4.43	0.88
افضّل توفر تصميم الزي بمكملاته كمنتج	130	4.43	0.84
المجموع	791	26.56	4.06

عدد أفراد العينه =30

يتضح من الجدول (9) ارتفاع متوسط الدرجة الكلية لتقييم الزي المقترح وتصميم المكملات المعاد تدويرها من الألعاب المهدرة وكانت قيمتها 26.56 من أصل 30 درجة بانحرف معياري 4.06 . حيث قدر متوسط الدرجة 4.5 من أصل 5 درجات بانحراف معياري 0.73 في معيار مناسبة تصاميم المكملات للأنشطة التعليمية ، و متوسط الدرجة 4.43 من أصل 5 درجات بانحراف معياري 0.67في معيار توفير الوقت والجهد المبذول في البحث عن الوسيلة التعليمية المناسبة ، وكان متوسط الدرجة 4.3 من أصل 5 درجات بانحراف معياري 0.87 في سهولة استخدام واستبدال الطفل للمكملات على الزي المقترح حسب الوحدة التعليمية ، وقدر متوسط الدرجة ب 4.46 من أصل 5 درجات في معيار توظيف الألعاب كمكملات بأسلوب مبتكر في التصاميم بانحراف معياري0.68 ، وكان متوسط درجة أن الألعاب أضافت قيمة جمالية للتصاميم 4.33 من أصل 5 درجات بانحرف معياري 0.88. وقيمة متوسط درجة تفضيل توفر التصميم جاهز في الأسواق مع المكملات المناسبة للوحدات التعليمية 4.33 من أصل 5 درجات بانحراف معياري 0.84.

مناقشة النتائج

تهتم مؤسسات رياض الأطفال بتنمية قدرات الأطفال من خلال منهج تعليمي قائم على سبع وحدات تعليمية وهي: (الرمل، الماء، الصحة، المواصلات، الغذاء، الايدي، الملبس) بينما وضحت (Abdufattah, 2005)أن المنهج الكامل لرياض الأطفال يشمل خمس وحدات تعليمية أساسية هى وحدة الماء ،الرمل ، الغذاء، المسكن ،الأيدي ومحتوى الوحدات يقدم للطفل لزيادة حصيلته المعرفية وتحسين جوانب نموه وتنمية مهارات تفكيره وقد يرجع الاختلاف في عدد الوحدات لاختلاف الفترة الزمنية والمكان وحاجة الأطفال الى إضافة كل من وحدة المواصلات والملبس. وتواجه عينة المعلمات مشكلة عدم وجود زي مناسب لوحدة الرمل والماء،لذا تفضل الغالبية نوفير زي يستخدم فوق الزي الرسمي للمحافظة عليه من الاتساخ من الرمل والماء، منفذ من خامة مقاومة للبلل، أما بالنسبة لوحدة الصحة ووحدة الملابس كانت نسبة من يواجهن مشكلة في توفير وسائل خاصة بها قليلة لتوفر الوسائل المناسبة لها في المنزل.

يعد هدر وتكدس الألعاب التالفة في رياض الأطفال مشكلة تواجه المعلمات ، وبالرغم من مناسبةالألعاب البلاستيكية للطفل من حيث سهولة التنظيف وخفة الوزن وتحقيق الأمان إلا أنها تتعرض للتلف بشكل سريع وخاصة الدمى والعرائس وأدوات الطبخ ثم السيارات والدرجات ،.لأنها مكونة من عدة أجزاء، تليها نسبة هدر الألعاب المنفذة من القماش ،فهي سريعة الاتساخ والتلف، وتعتبر الألعاب الخشبية والمصنوعة من المطاط والفلين ، والكرة والألعاب الادراكية والحيوانات البلاستيكية اقل نسبة تلف. وقد

وضح (Ali & Aldars, 2019, p. 553)أن الخشب من الخامات المناسبة لألعاب الأطفال ، وتمتاز بخفة الوزن وسهولة التلوين والصلابة وإمكانية تشكيلها جماليا ووظيفيا، كما أشار (Heikal & Mustafa, 2021, p. 120) أن بقايا الأقمشة يمكن ان تكون منتج وظيفي وجمالي لألعاب الطفل التعليمية .

ومن خلال الجزء التطبيقي أتضح إمكانية معالجة الألعاب المهدرة وتحويلها إلى مكملات أزياء بتقنيات صديقة للبيئة من خلال تفكيك القطع وتركيبها بشكل مختلف ومعالجة بعضها بالصهر الحراري وصباغتها . وفي ذلك وضح((Alnuwaihi, 2004 أن عملية الاستثمار في مجال التخلص من النفايات تتمثل في القانون الذهبي الذي يشمل تقليل الاستهلاك وإعادة الاستخدام، وإصلاح واسترجاع المواد التالفة وإعادة التدوير ،و التفكير في كيفية الاستفادة من المخلفات المتبقية.

وتفضل غالبية عينة البحث من الأمهات والمعلمات توفير زي إضافي يستخدم فوق الزي الرسمي،.ليحافظ على نظافة الزي أثناء ممارسة الطفل لأنشطة الوحدات التعليمية . ومن خلال تلك التفضيلات تم توظيف المكملات المنتجة من الألعاب التالفة في الزي التعليمي المقترح للأطفال، والمنفذ من خامة مقاومة للبلل ، حيث يتم تركيبها بالفلكرو في أماكن معينه ليسهل على الطفل الاعتماد على نفسه في تغيير الألعاب حسب الوحدة التعليمية ،كما يتميز التصميم بوجود جيب يمكن فصله أو تثبيته وتغيير مقاسه وشكله بما يتناسب مع الوحدة التعليمية ، في ذلك أوصت (Mady & Shalaby, 2018) بأهمية مراعاة ميل الطفل للحركة واللعب ولإجراء التجارب في الأشياء المحيطة ، عند تصميم ملابسه ،و مراعاة عدم إعاقة حركته ، إضافة إلى أهمية إنتاج ازياء قائمة على التجديد والابتكار لتنمية ادراكهم.

ومن خلال تقييم الزي والمكملات المعاد تدويرها من العاب الأطفال المهدرة اتضح أن المكملات مناسبة للوحدات التعليمية في رياض الأطفال ،وتوفر الوقت والجهد المبذول في البحث عن الوسيلة التعليمية المناسبة للوحدات التعليمية،كما ساهمت في اعتماد الطفل على نفسة في استخدامهاواستبدالها حسب الوحدة التعليمية،كما ان وجود مكملات على شكل ألعاب ساهم في تقبل الطفل للزي والتواصل مع رفاقه اثناء النشاط، ويؤكد ذلك نتائج دراسة(Shaheen & Ibrahim., 2018) التي كان من نتائجها مساهمة الأزياء المستوحاة من العاب الأطفال في اضافة قيمة جمالية للازياء وفي شد انتباه الأطفال للأنشطة.

الاستنتاجات

1. الألعاب التالفة التي يكثر الاستغناء عنها ووكيها مع النفاياته غالبا تكون من عدة أجزاء ومصنوعة من البلاستيك أوالقماش، ووضعها في مكبات النفايات و حرقها يؤدي إلى زيادة في تلوث البيئة وهدر لمواد يمكن الاستفادة منها.
2. تواجه غالبية عينة البحث مشكلة تكدس الألعاب التالفة.و مشكلة البحث عن أزياء تناسب الأنشطة التعليمية.

3. إمكانية تصميم زي موحد بمواصفات تسمح بوضع ألعاب الأطفال المعاد تدويرها على شكل مكملات. يساهم في المحافظة على البيئة والتقليل من تلوثها ، كما يساعد في جذب وتقبل الطفل للزي، ويعزز اعتماده على النفس في استخدام واستبدال المكمل تبعا للنشاط التعليمي ، ويوفر وقت وجهد المعلمة والأم كما يساهم في حل مشكلة البحث عن الوسيلة التعليمية المناسبة لأنشطة التعليمية.

التوصيات:

1. توجيه اهتمام مصممي ومنتجي الأزياء نحو الأزياء صديقة البيئة للمساهمة في الحد من التلوث البيئي باعادة تدوير الخامات المهدرة والتالفة في منتجات ملبسية أو منتجات نفعية و جمالية.
2. الاهتمام بنشر ثقافة الابداع والابتكار في تصميم ملابس ومكملات تحمل رسائل تعليمية وتثقيفية هادفة.
3. إجراء مزيدا من الدراسات البحثية عن الأزياء التعليمية للأطفال ، مع التركيز على مواصفات الملابس الصديقة للبيئة و المقاومة للماء والأوساخ..،والتي تعزز اعتماد الطفل نفسه .

References:

AlKhatib, Q. (2016). *Introduction to sustainable environmental security.* Makkah: Khaled Al Lihyani for Publishing and Distribution.

Abdufattah, A. K. (2005). *Activitiesin kindergarten. Cairo: Arab Thought House.* (Vol. 3ed). Cairo: Dar Alfekr Alarabi.

AbdulQader, S. A. (2016, 1). *The impact of industrial waste recycling on the economic environment.* Egypt.

Alajaji, T. N., & Alqudairi, T. A. (2017, 10 1). Recycling of Cloth leftovers for use in Fashion Design and Decoration. *International Design Journal, 7*(4), pp. 231-236.

AlDeeb, Z. A.-M. (2017). Employing educational games in the teaching of mathematics for the basic education stage. *1st Mathematics Conference.* Zliten,Lebia: Al-Asmarya Islamic University.

Alderidi , E. A. (2010). *Benefit from the leftover fabrics to produce children's toys.* Faculty of Specific Education, Home Economics. Mansoura: Faculty of Specific Education, Department of Home Economics. Benha University,Almandumah.

Algusoon, H. S. (2018). *The impact of the innovative aspects of the interior design of nurseries and kindergartens on the social development of children in the city of Riyadh.* Riydah: Colleges of Education for Girls,Mandumah.

Alhafi., S. S. (2013). *The effect of employing educational games in developing social interaction among kindergarten children aged (5-6) years in the governorates of Gaza.* Master's thesis.

Ali, M. S., & Aldars, L. A. (2019, June). The aesthetic dimensions of the material and its relationship with Children's anthropomorphic toys. *The Scientific Journal of Specific Education Scienc, 9*, pp. 551-568.

Al-Madkhali, M. O. (2014, 8). The educational role of kindergarten institutions in the Kingdom of Saudi Arabia: an evaluation study. *Specialized International Educational Journal, 8*, pp. 113-129.

Alnuwaihi, A. A. (2004). *The Economic Feasibility of Recycling Municipal Solid Waste.* Master's Thesis. Jeddah: King Abdulaziz University, Almandumah.

Alrashid, M. A.-R. (2004). *An analytical study of kindergartens in the Kingdom of Saudi Arabia in the light of Islamic guidance and contemporary developments.* Riyadh,: Colleges of Education for Girls.

Alsayed, H. A., & Alhudayb, W. K. (2021, Spring). Innochildhood children Quoted from Educational Gamesvating Educational Clothing Designs for Early. *Journal of Research in the Specific Education Fields, 7,34*(32), pp. 1473-1510.

Ashour, W. H. (2009). *The effectiveness of a proposed program to enhance citizenship among kindergarten children in the Kingdom of Saudi Arabia.* Makkah Al-Mukarramah: Faculty of Education, Umm Al-Qura University, Almakdumah.

Ezzine, M. (2015). *Rreview of innovative and appropriate technologis for waste management in morocco and the arab region.* Economic and Social Commission for Western Asia (ESCWA).

Farhati, O. (2017). The problem of the sustainability of small-sized enterprises appears in Algeria., Alshat: University of Martyr Hama Lakhdar Alwadi - Faculty of Economic, Commercial and Management Sciences.

Geissdoerfer, M., Savaget, P., Bocken, N. M., & Hultink, E. J. (2017). The Circular Economy – A new sustainability paradigm. *Journal of Cleaner Production*, pp. 143 ,757–769.

Ghandourh, I. S. (2006). *The effect of using suggested educational media in developing some mathematical concepts among kindergarten children in the Holy Capital.* Makkah Al-Mukarramah: College of Education, Curricula and Teaching Methods. Almandumah.

Heikal, R., & Mustafa, E. (2021). Employing the Montessori method in making educational games from the remains of fabrics for children in the early childhood stage. *Journal of Home Economics, 31(4)*, pp. 101-126.

Jawhr, S. S. (2006). *The impact of children's museum awareness of the clothing heritage and its use in preparing designs for fabrics and clothing.* Riyadh: Colleges of Education for Girls, College of Home Economics,.Almandumah.

Khalifah, E. A. (2013). *Comprehensive Kindergarten.* Amman,Jordan: dar Almanahej for Publishing and Distribution.

Lienig, J., & Bruemmer, H. (2017). *n: Fundamentals of Electronic Systems Design Recycling Requirements and Design for Environmental Compliance.* Springer, Cham.

Mady, N. M., & Shalaby, A. I. (2018). The plasticizing possibilities of fabric residues as an input for making clothes for pre-school children. *Journal of Specific Education Research, 51*(13), pp. 339-374.

Metwali, r. A., & Mohammed, J. L. (2013). The effectiveness of a training program based on recycling materials to provide kindergarten students with the skills of producing glove puppets. *Journal of Childhood and Education, 14*, pp. 227-272.

Muhammad, A. G. (2010). *Dictionary in language, grammar, morphology, syntax, scientific, philosophical, legal and modern terms* (Vol. 1st). Beirut: Elite Institution for Authoring.

Otefah, Z. M., & AlMeligy, R. R. (2014). The effectiveness of using electronic educational games to present engineering concepts to pre-school children in developing some creative thinking skills. *Journal of Curriculum Studies and Teaching Methods, 205*, pp. 127,128.

Sarj, A. M. (2009). *Creative thinking of children and their impact on electronic games.* Cairo: Modern Library.

Shafee, W. H., & Alharbi, M. Z. (2021). Sustainability by recycling palm waste in designing women's belts. *AL-Academy Journal, 100*, pp. 338,337-366.

Shaheen, M. A., & Ibrahim., A. B. (2018). Educational units as a source of inspiration for a set of recreational activities clothing for the kindergarten school stage. *The Scientific Journal of the College of Specific Education, 14(1)*, pp. 1111-1136.

Valerie Cumming, Cunnington, C. W., & Cunnington, P. E. (2010). *The Dictionary of Fashion History.* Berg.

Xiaoping, H., & Jiying, Z. (2016). The study of Design of Children's Anti-lost Clothing Based upon Ergonomics. *Springer International Publishing*.

Websites:

https://www.wikipedia.org/

http://search.mandumah.com/MyResearch/Home

مجلة الأكاديمي-العدد 102-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts102/63-80

Recycling waste toys to accessories suggested uniform for educational units in kindergarten stages

wafa Hassan shafee[1]
Alanoud Abdulaziz Abu Ababa[2]

Al-Academy Journal …….…… Issue 102 - year 2021
Date of receipt: 10/10/2021…....Date of acceptance: 6/11/2021…....Date of publication: 15/12/2021

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

Abstract

This research considers the preservation of environment through recycling old toys. This is achieved by transforming the old toys into educational clothing accessories for kindergarten stages. The research methodology adapts both descriptive and applied approaches. The research questionnaire targeted a sample of 35 teachers to collect information about the waste toys in kindergarten. Also, another sample of 30 teachers and mothers were targeted to measure the suitability of the clothing designs for the early childhood stages. The results shows that both teachers and mothers were well satisfied with clothing accessories designed with the toys waste. This concept contributes to limiting the pollution caused by toys and could save time, effort and money spent in the search for teaching aids suitable for the activities of the educational units.

Keywords:

Recycling, Accessories Design, Toys, Educational units, kindergarten.

[1] **Associate Professor of Garment and Textile, Princess Princess Nourah Bint bdulrahman University - College of Design and Art, washafee@pnu.edu.sa .**

[2] **Bachelor's student, Princess Princess Nourah Bint bdulrahman University - College of Design and Art, aaboabat@hotmail.com**

مجلة الأكاديمي-العدد 102-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

Conclusion:

1. Damaged toys that are often disposed with waste are often made of plastic or cloth. Placing these toys in landfills or incineration leads to an increase in environmental pollution and waste materials that can be reused.
2. Most kindergarten teachers face the problem of accumulation of damaged toys. On the other hand, teachers and mothers face the problem of finding clothes that fit the activities of educational units in kindergartens.
3. Designing a uniform with specifications that allow recycled children's toys to be placed as complements that express the educational units. This contributes to preserving the environment and reducing its pollution. It also helps in attracting the child and his acceptance for the cloths. Moreover, enhances their self-reliance in using and replacing educational aids. Furthermore, it saves time and effort in searching for the appropriate educational means for each of the educational units.

OPEN ACCESS
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts102/81-104

استلهام التراث ورموز الهُوية المحلية في فن الجرافيك العُماني المعاصر

ياسر إبراهيم منجي[1]
سلمان عامر الحجري[2]
نجلاء المرضوف السعدي[3]

مجلة الأكاديمي-العدد 102-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229
تاريخ استلام البحث 2021/10/12 , تاريخ قبول النشر 2021/11/7 , تاريخ النشر 2021/12/15

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

ملخص البحث:

يهدف البحث إلى رصد وتحليل السمات البصرية والرمزية، المستقاة من التراث العُماني، والمستلهِمة لمفهوم الهوية المحلية، لنخبة من أعمال فن الجرافيك العُماني المعاصر، التي تمثل نماذج بحثية مختلطة، متعددة الفئات، تشمل مستوياتٍ ثلاثة، هي: أعمال فنانين عُمانيين محترفين، وأعمال لشباب الفنانين الواعدين والطلاب المتخصصين، وكذا أعمال عدد من الأكاديميين الفاعلين في مجال الجرافيك تنظيرًا وتدريسًا. كما تنقسم النماذج – من حيث التصنيف التقني – إلى فئة من الأعمال المنفذة بوسائط الحفر والطباعة التقليدية Printmaking، وفئة من الأعمال المنفذة بوسائط الطباعة الجرافيكية المستحدثة والرقمية.

ومن خلال البيانات والاستنتاجات الناجمة عن هذا التحليل، يتطرق البحث إلى استقراء مسارات فن الجرافيك العُماني، بهويته البصرية المميزة، في سياق الفئات الثلاث المذكورة سابقًا.

الكلمات الرئيسة: الجرافيك، التراث، الفن العماني، الطباعة الفنية.

مشكلة البحث: لاحظ الباحث خُلُو المكتبة الفنية العربية للدراسات البحثية والتأريخية المُفَصّلة المتخصصة في مجال فن الجرافيك بسلطنة عُمان، ونُدرة المصادر التي يمكن من خلالها تَبَيُّن سمات فن الجرافيك العُماني، ورصد خصائصه وتَوَجُّهاته، بِشِقَّيها التقني والمضموني. كما لاحظ الباحث افتقار مصادر دراسة الفن العُماني للدراسات التي يمكن من خلالها فهم أثر التراث في تطور أساليب فناني الجرافيك العُمانيين، ومدى صلتها برموز الهوية المحلية، مقارنةً بغيرها من مجالات الفن العُماني الحديث والمعاصر. ومن هنا نشأت مشكلة البحث التي تدور حول تَتَبُّع مسارات نشأة هذا الفن وتطوره في سلطنة

1 جامعة حلوان – كلية الفنون الجميلة - قسم الجرافيك، أستاذ مشارك/ جامعة السلطان قابوس – كلية التربية – قسم التربية الفنية، أستاذ مساعد مُعار y.mostafa@squ.edu.om
2 جامعة السلطان قابوس – كلية التربية – قسم التربية الفنية، أستاذ مشارك salmanh@squ.edu.om
3 جامعة السلطان قابوس – كلية التربية – قسم التربية الفنية، أستاذ مساعد nagla@squ.edu.om

مجلة الأكاديمي-العدد 102-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

عُمان، ورصد سماته، تقنيًا وفنيًا، لاستخلاص دلائل أثر التراث ورموز الهوية المحلية في تشكيل رؤى الجرافيكيين العمانيين.

أهمية البحث: يمثل هذا البحث أول دراسة أكاديمية متخصصة، ترصد ظروف السياق العام لفنون الجرافيك بسلطنة عُمان، وتحاول بيان أثر التراث في تكوين سمات الهوية الخاصة بمساراته المختلفة.

حدود البحث: تقتصر النماذج البحثية مكانيًا على أعمال عدد من فناني سلطنة عُمان، كما تقتصر زمنيًا على أعمال منفذة خلال المُدة من منتصف عقد التسعينيات من القرن العشرين إلى الآن.

منهجية البحث: يتبنى البحث منهجية تمزج بين آليات كلٍ من: المنهج التحليلي والمنهج الوصفي، مع الاستعانة ببعض أدوات المنهج التاريخي.

مصطلحات البحث:

فن الحفر والطباعة (الطباعة الفنية) Printmaking: مجالٌ فنيٌّ يختَصُّ بإنتاج أعمالٍ مطبوعة من أصولٍ (أكلشيهات) محفورة – تُعرَف كذلك باسم "القوالب الطباعية" - أو معالَجة بوسائط وتقنيات مختلفة، ويشمل الوسائط والتقنيات اليدوية والفنية (غير التجارية) من فنون الجرافيك؛ لذا، يُطلَق عليه على سبيل الشهرة – ولا سيما في مصر والدول العربية – فن الجرافيك، كما يُعرَف على سبيل الاختصار أحياناً باسم فن الحفر. ويمتاز هذا المجال، عن غيره من المجالات الفنية، بإمكانية إنتاج طبعاتٍ أصلية متطابقة للعمل الواحد، تُعَدُّ بمنزلة نُسَخٍ أصيلةٍ له، على أن تتم طباعتها بواسطة الفنان نفسِه، أو بإشرافِه وموافقتِه، وعلى أن يجري توقيعُها بيد الفنان. وينقسم مجال الطباعة الفنية إلى أربع طُرُق أساسية، وهي: طريقة الطباعة من سطح بارز Relief Printing، وطريقة الطباعة من سطح غائر Intaglio Printing، وطريقة الطباعة من سطحٍ مُستَوٍ (الطباعة المسطحة) Planographic، وطريقة الطباعة من سطحٍ مُنفِذ Serigraphy. وتتفرع هذه الطُرُق الأربعة الأساسية بدَورِها إلى تنويعاتٍ وتقنياتٍ عديدة، سيَرِد تفصيلُ بعضها لاحقاً. (Terms, 2016).

طباعة بارزة Relief Printing: نمط من أنماط الطباعة الفنية الأساسية الأربع؛ تُطبع فيه الأشكال على الورق بعد حفرها على سطح كتلة خشبية block، أو على سطح أي خامة صلدة أخرى يجري تحبيرها، بحيث ينتقل حبر الطباعة من قمة سطح التصميم المحفور عليها إلى ورق الطباعة، تحت تأثير ضغط خفيف، عادة ما يكون ضغطاً يدوياً باستخدام أداة مساعدة. (Terms, 2016).

طباعة غائرة Intaglio Printing: إحدى طرق الطباعة الفنية الأساسية الأربع؛ وفيها ينتقل الشكل المراد طباعته على الورقة، من تصميم أُعِدّ بالحفر والخدش على سطح قالب – معدني غالباً – وذلك بتمرير الجميع في آلة طباعة/ مكبس خاص. وفي هذه الطريقة يكون حبر الطباعة مالئاً للخطوط المحفورة ضمن القالب الغائرة أسفل سطحه، وينتقل إلى سطح الورقة بتأثير ضغط مكبس الطباعة، حيث تغوص الطبقة المواجهة من الورقة للقالب في الخطوط، لتلتقط الحبر من الخطوط الغائرة، ولتكتسب في مواضع الالتقاط بروزاً دقيقاً بفعل الضغط. وتتضمن هذه الطريقة طُرُقاً فرعية وتنويعات متعددة. (Terms, 2016)

مجلة الأكاديمي-العدد 102-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الانتقائية (أو التركيبية) Eclecticism: مذهبٌ فنيٌّ يقوم على انتخابِ عناصرَ من أساليبَ فنيةٍ سابقة، وتوليفِها على نحوٍ مدروس لإنشاء عمل جديد. والمصطلَحُ يُتَرجَمُ إلى العربية أحياناً بالاصطفائية أو الانتخابية. وقد ظهرت الانتقائية في العمارة والرسم والنحت، بعددٍ من دول أوربا والولايات المتحدة الأمريكية، فيما بين عامَي 1850 و1880، واستمرت كاتجاهٍ فنيٍّ مؤثر حتى أوائل القرن العشرين. (Terms, 2016).

مقدمة: فن الجرافيك العُماني في سياق تاريخ الجرافيك العربي:

تأخر فن الجرافيك (فن الحفر والطباعة Printmaking - الطباعة الفنية) في الظهور نسبياً على الساحة الفنية العربية؛ إذ بدأ تدريسه لأول مرة قُرابة عام 1929، كمادة تكميلية في مدرسة الفنون الجميلة بالقاهرة، التي كانت تُعرَف في ذلك الوقت باسم "مدرسة الفنون الجميلة العليا" Ecole Superieure des Beaux Arts، مما أدى إلى تأخُّر ظهور الحفارين الرواد – بالمقارنة مع أوائل رواد التصوير والنحت – قرابة رُبع قرنٍ كاملٍ. وقد اكتسب فن الجرافيك العربي طابعًا أكاديميًا منذ البدايات الأولى لتأسيسه وظهوره؛ إذ بعد مُضِيّ أربع سنوات على بدء تدريسه كمادة تكميلية – كما سَلَف ذكرُه - تأسس في نفس المدرسة القاهرية أول قسمٍ عربيٍ متخصص في تدريس الحفر والطباعة وفق منهج أكاديمي متكامل عام 1933، على يد الفنان الإنجليزي "برنارد رايس" Bernard Rice (1900 – 1998) (Mongy, 2012).

وقد استمرت ظاهرة تأخُّر دخول الفنانين العرب معترك الساحة الجرافيكية، مقارنةً ببقية المجالات الفنية – في مختلف الأقطار العربية - على امتداد العقود الخمسة الأولى من القرن العشرين، وهو ما نلحظه – على سبيل المثال – من الفارق الزمني الذي استغرق قرابة ثلاثة عقود، بين المحترَفَين المصري والعراقي، لتبدأ الممارسة الجرافيكية، الملموسة والمتخصصة، في العراق خلال الستينيات من القرن الماضي. وعلى الوتيرة ذاتها ظل التأسيس الاحترافي والأكاديمي لهذا المجال الفني المهم، والثري بتقنياته وطُرُقِه الأدائية، متخذًا إيقاعًا بطيئًا نسبيًا خلال العقود التالية في أقطار عربية مختلفة.

كان الفنان المصري "نحميا سعد" (1912-1945)، من أوائل رواد هذا الفن في مصر، سواء في فن الحفر على الخشب (الطباعة البارزة) Relief Printing، أو في فن الحفر على المعدن (الطباعة الغائرة) Intaglio Printing. كما كان "الحسين فوزي" (1905-1999) أول رائدٍ مصري يلمع اسمه بعد "نحميا سعد"، محققاً حضوراً كبيراً خلال عقدَي الخمسينيات والستينيات، وهو يُعد الأب الروحي لمدرسة الرسم الصحفي المصري. أما ثالث رواد الحفر الذين لمعوا خلال تلك الفترة، فكان "عبد الله جوهر" (1916-2006). كذلك لمع من بين حفاري الفترة نفسها "أحمد ماهر رائف" (1926 – 1999).

ويتبين، حال مراجعة مصادر تاريخ الفن العربي الموثوقة، أن الظهور اللاحق لفن الجرافيك، بمعطياته المعاصرة، في ثاني الأقطار العربية كان في سوريا، إذ كان الفنان السوري "محمد غالب سالم" (1910 – 1983) قد تلقى أصول بعض تقنيات الجرافيك في روما، فيما بين عامَي 1936 و1940، لتبدأ الممارسات الجرافيكية في المحترَف السوري عام 1944 على وجه التقريب.

مجلة الأكاديمي-العدد 102-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

غير أن فن الحفر والطباعة لم يحقق زخمه الكبير إلا مع قدوم عقد الخمسينيات، ليتوهج بعد ذلك اعتباراً من الستينيات، وليتحول عبر العقود اللاحقة، من ثَم، إلى أحد مجالات الفنون الأساسية في معظم الدول العربية، بما أفضى إلى تطور وسائطه وتقنياته تطوراً كبيراً في الوقت الحالي، بسبب دخول مستجدات الوسائط الرقمية مع نهاية عقد التسعينيات من القرن الماضي، والتي أفضَت بِدَورِها إلى انتشار ممارسات (الكمبيوترجرافيك)، بما يوازيها ويتقاطع معها من تخصصات "التصميم الجرافيكي" المختلفة، وهو ما سوف يأتي بيانُه لاحقًا.

وخلال تلك الفترة التأسيسية، بدأ ازدهار فنون الجرافيك بالعراق، ذلك الازدهار الذي بدأت ملامحه في الستينيات بفضل جهود "رافع الناصري" (1940 – 2013)، وزملائه من فناني جيل الستينيات بالعراق – أمثال "كاظم حيدر" (1932 – 1985)، و"محمد مهر الدين" (1938 – 2015)، و"هاشم سمرجي" (من مواليد عام 1939)، و"سالم الدباغ" (من مواليد عام 1941) - بعد أن كانت الطباعة الفنية العراقية مقتصرةً في الأربعينيات على نماذج اجتهادية لـ"فرج عبّو" (1921 – 1984)، وتجارب دراسية في الخمسينيات لكلٍ من "جميل حمودي" (1924 – 2003) و"إسماعيل الشيخلي" (1924 – 2001).

كذلك فقد بدأ اتصال فناني الأردن بفن الجرافيك خلال عقد الستينيات؛ وذلك من خلال بعض الفنانين الأجانب، الذين وفدوا على الأردن آنذاك، وكان أولهم الفنان الأمريكي "بول لينجرين" Paul Arthur Lingren (1923 – 1989)، الذي تولى الإشراف على دورة تدريبية في أصول بعض طُرُق الحفر والطباعة. وقد أفاد من هذه الدورة عدد من الفنانين الأردنيين المعروفين، كان في مقدمتهم كلٌّ من: "رفيق اللحام" (من مواليد عام 1931)، و"عفاف عرفات" (من مواليد عام 1938)، و"دعد التل" (1934 - ؟) وآخرون. ونتاجًا لهذه الدورة، نظّم الفنان "رفيق اللحام" أول معرض للحفر في الأردن عام 1969، في مقر المركز الثقافي الأمريكي بعمان.

وبحلول منتصف السبعينيات من القرن الماضي، بدأ فن الجرافيك العربي مرحلةً من التطور على كافة المستويات؛ إذ ازداد إقبال الفنانين، من مختلف الأقطار العربية، على ممارسة تقنياته والتخصُّص فيها، وهو ما أذكاه الاهتمام بإدراج وسائط الجرافيك ضمن مواد التخصص في عددٍ من الدول العربية، إضافةً إلى بداية تأسيس مجموعة من المحتَرَفات والمَشاغل المتخصصة، التي لعبت دورًا مهمًا في الترويج للوسائط الجرافيكية، وتعريف الفنانين بأصولها التقنية وخصائصها الجمالية، وكذا في الحَثّ على تنظيم الملتقيات والمعارض الجماعية والفعاليات الجرافيكية المتخصصة.

كما بدأت في أوائل عقد الثمانينيات أولى محاولات تأسيس معارض عربية دولية لفن الجرافيك، وهو ما أفضى إلى إقامة "بينالي دول العالم الثالث لفن الجرافيك" Third World Biennale of Graphic Art، الذي نظمه المركز الثقافي العراقي في لندن عام 1980، وشارك فيه فنانون من دول آسيا وإفريقيا وأمريكا اللاتينية.

التأسيس لفن الجرافيك العُماني وهُويته التراثية:

كذلك فقد شهد منتصف التسعينيات من القرن الماضي بداية الحضور الملموس لفن الجرافيك في سلطنة عُمان؛ إذ بدأ بعض فناني المحترَف العماني في التعمق في بعض طُرُق الأداء اليدوي الجرافيكي. ويُلاحَظ، وفقًا لهذا التاريخ، أن بزوغ فن الجرافيك العُماني أتى بعد قرابة عشرين عامًا من بداية التأسيس

مجلة الأكاديمي-العدد 102-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

لحركة الفن العُماني الحديث ذاتها، والتي تُجمِع مصادرها التأريخية على انطلاقها خلال عقد السبعينيات من القرن الماضي.

والوسائط الرئيسة التي يمارس الحفارون العُمانيون تجاربهم من خلالها تتمثل في وسائط الطباعة البارزة؛ إذ يعتمدون بصفةٍ رئيسة على معالجة قوالب الخشب واللينوليوم، مُنتِجين أعمالًا يغلب عليها الصفة المونوكرومية Monochromatic؛ إذ إن الكثرة الغالبة من أعمالهم مطبوعة بالأبيض والأسود أو بلون أحادي متعدد الدرجات، وقلّما يُنتجون أعمالًا طباعية متعددة الألوان. وهذان المَلمَحان الأساسيَّان – الاعتماد على الطباعة البارزة والمونوكرومية – قد نتجا بالأساس عن عدم اشتمال المناهج الدراسية الفنية في أكاديميات الفنون العمانية على طُرُق الحفر الغائر Intaglio والمسطح Planography والمُنفِذ Serigraphy – كما سيأتي بيانُه – وكذا نتيجة لعدم وجود المحترَفات المتخصصة، التي توفر لفناني الحفر والطباعة فرص التَمَرُّس والتَعَمُّق في تقنيات الطباعة اليدوية الملونة بأساليبها المختلفة.

وبرغم أن الحفارين العُمانيين يُعَدّون على أصابع اليد الواحدة، إلا أن تجاربهم تمتاز في عمومها بمَزِيَّتَين أساسية، وهي صدورهم جميعًا عن مَشرَب جمالي واحد، يتمثل في التراث الوطني العُماني، بمختلف مصادره، البيئية والثقافية والتاريخية، حيث يواصلون استكشاف هذه المصادر، مستلهمين منها مفرداتهم البصرية والأفكار التي تدور أعمالهم حول محاورها الرئيسة.

وقد بات الحديثُ عن (الهُويّة الفنية) هاجساً مَركزيّاً في سياقات الحديث عن الفن العربي المعاصر، يتجدَّدُ على تَواتُرٍ ملحوظ، في كثرةٍ مرصودةٍ من الكتابات النقدية، والتأريخية، فضلاً عن حلولِه ضيفاً رئيساً في الندوات، وحلقات النقاش، والمؤتمرات ذات الصلة بالحراك البصري العربي.

وعلى كثرة ما قيل في (الهُويّة الفنية)، وكُتِبَ عنها، فإن تلك المَسكوكة، شِبه الاصطلاحيّة، تظلُّ مفهوماً غائماً إلى حدٍ بعيد، يخضعُ في تفسيره لمؤثراتٍ شتى، ويتأرجحُ ما بين الحنين التَوّاقِ إلى الماضي (النوستالجيا) Nostalgia، وبين درجةٍ من درجات المبالغة في الاعتداد الزائد بالجذور القومية (الشوفينية) Chauvinism.

غير أن الراصدَ المُدّقِّقَ للمشهدِ الفنيّ العربي على اتّساعِه، لا يَعدَمُ نماذجَ لفنانين، نأَوا بتجاربهم عن هذا الاستقطاب المُحتَقِن، مُمارِسين ما تُمليه عليهم فقط قَناعاتُهم الذاتية، بِغَضّ النظر عما يكون من أمر تَصنيفِه أو تقعيدِه لاحقاً، وفق الاتجاهات والأساليب التي قد يَرتَئيها المُنَظِّرون والنقاد والمؤرخون (Mongy, Salman Al-Hajari, and the fragments of memory in the folds of the image, 2020) ومن الملاحَظ أن ما لعبته رموز التراث العماني من دورٍ مهم في رفد رؤى فناني الجرافيك بالسلطنة، يمثل امتدادًا للظاهرة نفسها في سائر مجالات الفن التشكيلي، التي سبقت فنون الحفر والطباعة إلى الظهور في المنظومة الثقافية العمانية الحديثة. فبالرغم من التطور والتقدم الذي حققه المجتمع العماني في كل نواحي الحياة، إلا أن الحفاظ على التراث العماني الأصيل شكل ركيزة أساسية للدولة العصرية وملمحاً من الملامح المميزة للمجتمع العماني باعتبار أن التراث عنصر أساسي في تشكيل الهوية الوطنية (Industries, 2009). ومن الممكن تَلَمُّس الأثر الواضح الذي تركته مرجعيات التراث على أعمال فناني الفئة الأولى من فئات النماذج

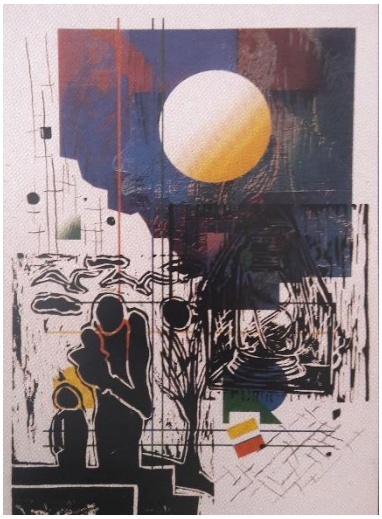
مجلة الأكاديمي-العدد 102-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

البحثية لهذا البحث، وهي أعمال الفنانين العُمانيين المحترفين، الذين لم يُحصلوا تدريبهم الجرافيكي التقني أكاديميًا، بل من خلال التدريب الحُر والممارسة التراكمية.

ومن أوائل هؤلاء الفنانين العُمانيين، الذين خاضوا غمار التجربة الجرافيكية في بدايات التأسيس لها بالسلطنة: الفنان "سيف العامري" (من مواليد عام 1964)، الذي بدأ أولى تجاربه الجرافيكية عام 1994. والمُلاحَظ على تجربة "سيف العامري" الجرافيكية، بصفةٍ عامة، اعتماده الأساسي على معالجة مسطحات "اللينوليوم" Linoleum، وهو أحد أنواع الوسائط الصناعية التي يشيع استخدامُها كقوالب للحفر البارز، وبخاصةٍ في الأغراض التعليمية؛ نظرًا لما تتيحه طبيعته اللينة من سهولة الحفر والقطع والتهشير، مما ييسر مرحلة المعالجة الأدائية للسطح الطباعي، وييسر للحفار – في الآنِ نفسِه – إمكانية الحصول على قِيَم ملمَسيّة يصعب الحصول عليها بسهولة في قوالب الخشب الأشد صلابة.

كما يُلاحَظ على أعمال "سيف العامري" كذلك، اعتماده في أغلب أعماله الجرافيكية على مفردات بصرية قليلة العدد، وبخاصٍ في مراحله الأولى، التي كان يعالج فيها وحدات من الطبيعة الصامتة Still-Life، قبل أن ينتقل في مراحل تالية إلى معالجة أفكار ومفردات مستقاة من التراث العُماني، ومن العناصر المعمارية والزخرفية المألوفة في الثقافة المحلية العُمانية.

كذلك، فمن المُلاحَظ لجوء الفنان في عدد من تجاربه إلى إعادة معالجة قوالب طباعية من مراحل سابقة، مُضيفًا إليها بعض التهشيرات والخطوط المحفورة، او بعض المساحات اللونية، ودَمجها ضِمن تكوينات جديدة في مراحل زمنية تالية (شكل رقم 1، أ-ب)

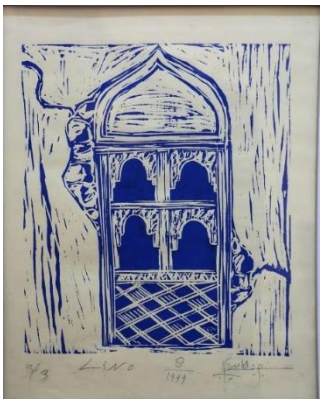


شكل رقم 1-أ: سيف العامري، طبيعة صامتة، حفر بارز على خامة اللينو، 1999، 2/2

شكل رقم 1-ب: سيف العامري، تكوين، طباعة بارزة ملونة بوسائط متعددةن حوالي عام 2000، ويُلاحَظ دمج الشكل السابق في التكوين أسفل يمين العمل.

مجلة الأكاديمي-العدد 102-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

وفي المراحل اللاحقة، بدايةً من منتصف التسعينيات، بدأت معالم الهوية التراثية تتَضح في أعمال "سيف العامري"؛ من خلال استحضار مفردات بصرية وثيقة الصلة بالعمارة العُمانية التقليدية، وهي مرحلة استمرت إلى بداية الألفية الثالثة. ويُلاحَظ في هذه المرحلة اعتماد الفنان في الأغلب على لون واحدٍ لطباعة نُسَخ العمل، مع اللجوء في تجارب قليلة لإضافة مساحات لونية بسيطة – بأسلوب تغلب عليه التجريبية – وهو ما يظهر في أعمالٍ استلهم فيها أشكال الأبواب والنوافذ العُمانية التقليدية (شكل رقم 2)، وكذا مقاطع مختارة من بعض العمائر الشهيرة بمواقع سياحية، من بينها مبانٍ تراثية في منطقة "مطرح" الساحلية (شكل رقم 3).



شكل رقم 2: سيف العامري، شُبّاك عُماني تقليدي، حفر بارز على خامة اللينو، 1999.

شكل رقم 3: سيف العامري، تكوين من مبنى تراثي بمنطقة "مطرح"، حفر بارز على خامة اللينو، 1999.

وخلال مرحلةٍ ثالثة، استغرقت الفترة ما بين عامَي 2010 و2016 تقريبًا، ركز الفنان على استلهام وحداتٍ زخرفية، مستمدة من مصادر عمانية تراثية متعددة، من أبرزها الحُليّ العمانية التقليدية؛ وهو ما ظهر في مجموعة من الأعمال التي تراوحت ما بين المحاكاة المباشرة لأنماط هذه الزخارف والحُليّ – خلال المدة ما بين 2010 و2012 – (شكل رقم 4)، وبين دمج تلك العناصر في تكوينات تجريدية يغلب عليها الطابع الهندسي – خلال المدة ما بين 2012 و2014 – (شكل رقم 5)، إلى أن استقر خلال المدة ما بين 2014 و2016 على توظيف تفاصيل منتقاة من تلك الزخارف التراثية، لبناء تكوينات مجردة تمامًا (شكل رقم 6)، وهي مرحلة لا تزال سماتها واضحة في بعض أعماله المنفذة عام 2020.

مجلة الأكاديمي-العدد 102-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

شكل رقم 4: سيف العامري، تكوين لأحد الأقراط العمانية التقليدية، حفر بارز على خامة اللينو، 2012.

شكل رقم 5: سيف العامري، تكوين من وحدات زخرفية عُمانية تراثية، حفر بارز على خامة اللينو، 2012.

شكل رقم 6: سيف العامري، تكوين تجريدي مُستَلهَم من وحدات زخرفية تراثية، حفر بارز على خامة اللينو، 2014.

أما الفنان "عبد المجيد جان"، فيعتمد في تجاربه الجرافيكية، المنفذة بوسائط الحفر البارز كذلك، على استلهام أشكال البراقع النسائية العُمانية (شكل رقم 7)، التي تُعَدُّ مظهرًا من بين أهم مكملات المظهر التقليدي للمرأة البدوية العمانية في شرق عمان، وبخاصةٍ لدى نساء القبائل البدوية في منطقة "الشرقية". وبالإضافة لتلك العناصر والمفردات البصرية، يعتمد "جان" في صياغاته الجرافيكية كذلك على معالجة ملامح الوجه البشري (شكل رقم 8)، وبخاصةٍ تلك التي تميزها سمات السِحنة المحلية بمميزاتها العِرقيّة الضاربة في عمق التاريخ، كما يستمد الكثير من وحداته البصرية من أنماطٍ من الزخارف المحلية التراثية،

مجلة الأكاديمي-العدد 102-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

ومفردات حروفية مستقاة من الكتابات العربية والنقوش الخطية ذات الحضور المُتَجَذِّر في التراث العربي (شكل رقم 9).

شكل رقم7: عبد المجيد جان، وجوه عمانية، حفر بارز على خامة اللينو، 1999.

شكل رقم8: عبد المجيد جان، وجوه عمانية، حفر بارز على خامة اللينو، 1999.

شكل رقم9: عبد المجيد جان، وجوه عمانية، حفر بارز على خامة اللينو، 1999.

وتتضح مركزية التراث في أعمال الفنانَين – "سيف العامري" و"عبد المجيد جان" – من خلال معرضٍ مشترك، أقاماه تحت عنوان "رؤيتان"، في يوليو من عام 2010، بالجمعية العُمانية للفنون التشكيلية، تحت رعاية وزارة التراث والثقافة. وقد ضم هذا المعرض 51 عملًا، 20 عملًا للفنان "سيف العامري"، و31 عملًا للفنان "عبد المجيد جان"، منفذةً جميعُها بطريقة الطباعة البارزة، من خلال قوالب اللينوليوم والخشب. وقد وَضّح الفنانان صراحةً استمدادهما للتراث العُماني كمرجعيةٍ رئيسة في صياغة أعمالهما

مجلة الأكاديمي-العدد 102-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

بصفةٍ عامة، وفي صياغة أعمال هذا المعرض بصفةٍ خاصة؛ ومن ذلك تصريح الفنان "عبد المجيد جان": "بداياتي كانت مع التراث؛ لأنه غني بتفاصيله، ومهما يسبر الفنان أغواره، لن يستطيع الوصول إلى منتهاه" (Al-Watan, 2010).

وبرغم هذه التجارب القليلة، فقد ظلت التجربة الجرافيكية العُمانية – بالمفهوم التخَصُّصي لمجال الطباعة الفنية Printmaking بوسائطها الرئيسة – ظلت في طَور الكُمون ونُدرة الممارسة قرابة عقودٍ ثلاثة، مُقتَصِرَةً في عمومها على ممارسات اجتهادية لآحاد الفنانين. ولم يتسع نطاق هذه الممارسات الفردية بما يمكن أن يُنتِجَ حراكًا جرافيكيًا ملموسًا في تيار الحركة الفنية العُمانية بِعامّةٍ. ويمكن رصد عددٍ من الأسباب المهمة التي أفضت إلى هذه النتيجة خلال العقود الثلاثة المذكورة؛ من أهمها:

أولًا: عدم التوسُّع في إدراج طُرُق الطباعة الفنية الثلاث، الغائرة والمسطحة والمُنفِذة – كما سبق ذكرُه - بوسائطها المتنوعة ضِمن برامج التعليم الفني – باستثناء بعض تقنيات الطباعة البارزة – بما أفضى إلى عدم تنويع ممارسات الحفر والطباعة في النطاق الأكاديمي لفترة ليست بالقصيرة.

وقد نَتَج عن هذا السبب خُلُو الساحة الجرافيكية العُمانية من الممارسين لأغلب طُرُق الأداء التقني الجرافيكي، واقتصارها على معالجات قليلة مشتقة من طريقة الحفر البارز – كما سبق عرضُه في أعمال الفنانَين "العامري" و"جان" – وهو ما يمثل تَبايُنًا، نوعيًا وعدديًا، بين المطروح حاليًا في الساحة الجرافيكية العُمانية ونظائرها العربية. ويتأكد ما سبق بملاحظة خُلُو الحركة الجرافيكية العُمانية، خلال العقود الممتدة من منتصف التسعينيات إلى الآن، من ظهور ممارسين محترفين في مجال الحفر الغائر Intaglio (الحفر على الزنك والنحاس). والأمر نفسه ينطبق على مجال الطباعة الحجرية "الليثوغراف"، التي لم يكن لها أثر في تجارب الجرافيكيين العُمانيين؛ لصعوبة الحصول على خاماتها – وبخاصةٍ أحجار الطباعة – بالإضافة لما تتطلبه تقنياته من إلمام متعمق بالعديد من أُسُس التجهيز الكيميائية والمعالجات التقنية الدقيقة. كما تتضح الظاهرة نفسها في مجال الطباعة بالشاشة الحريرية Silkscreen، التي لا تخرج ممارساتها المتاحة حاليًا في عمومها عن التوظيف التجاري والإعلاني.

ثانيًا: تأتي كذلك ضبابية التصنيف والتوثيق والنقد، في كثرة من الكتابات التي أرَّخَت للحركة الفنية العُمانية، لتُمَثِّل سببًا من أسباب تقليص الاهتمام بالتجربة الجرافيكية في خِضَمّ هذه الحركة، وتشويش مفهومها لدى المتلَقّي العام؛ إذ "تذهبُ كثرةٌ من الدراسات المشار إليها إلى تناول الأعمال الفنية العُمانية، المنفذة بوسائط الفيديو، والكمبيوترجرافيك، فضلاً عن الأعمال المركبة Installations، باعتبار أنها (مجال ثالث)، يوازي مجال التصوير ومجال النحت، مع الإشارة إلى هذا (المجال) المُفتَرَض بأنه فنون "ما بعد الحداثة" Post-Modern Arts، وهي مغالطة منتشرة في كتابات عددٍ من الباحثين والنقاد" (Mongy, Omani Art: Interpretations of Convergence and Intersection in the Context of Contemporary Art, 2019). وقد نشَأَت هذه المُغالَطة "نتيجةً لخلط بعض الباحثين بين فلسفة "ما بعد الحداثوية"، وبين وجوب التحديد الاصطلاحي لمجالات الفن، حيث اعتقدوا أنه لما كانت "ما بعد الحداثوية" قد أزاحت الفواصل بين مجالات الفن، من رسم وحفر وتصوير وعمارة وغيرها - ليتحول العمل الفني إلى استعراض

مجلة الأكاديمي-العدد 102-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

سمعي بصري حركي - فإنه من الجائز أن يشيروا إلى الوسائط الجديدة بِوَصفِها فنون ما بعد الحداثوية (حَصراً)، دونما انتباه لوجود النحت والتصوير والعمارة داخل صميم الفكر ما بعد الحداثوي.

ومن ناحيةٍ أخرى، فقد أدى تركيز هذه الدراسات على مجالَي التصوير والنحت إلى الإجحاف بفنون الخزف، والميديا، والعمل المركب، والجرافيك، بما نتَج عنه انتقاصُ حقِّها من الفحص والتحليل، قياساً على غزارة تناوُل مَثيلَتِها، التصوير والنحت" (Mongy, Omani Art: Interpretations of Convergence and Intersection in the Context of Contemporary Art, 2019).

المسار الرقمي لفن الجرافيك العماني في السياق الأكاديمي:

وقد تطورت التجربة الجرافيكية العُمانية بمُضِيّ العقدين الماضيين، في مَسارٍ جديد، وهو مسار فنون الجرافيك الرقمية؛ إذ بدأ السعي نحو الإفادة من قدرات الجرافيكيين العُمانيين في تطبيقات التصميم بمجالاته المختلفة، وهو ما نرى مثالًا له في تكليف السلطنة لـ"سيف العامري" بتصميم شعار العيد الوطني الأربعين عام 2010، وهو التصميم الذي وُضِعَ العملة النقدية العُمانية في نفس العام (شكل رقم 10). وتتضح رموز الهوية العمانية في هذا الشعار، من خلال مجموعة من الإحالات البصرية لدلالات ومعانٍ وثيقة الصلة بالبيئة العمانية، وكذا بتكوينها السياسي والاجتماعي والثقافي؛ إذ يضم الصحن الخارجي للشعار زهرة الأستر، وهي زهرة بنفسجية اللون وموجودة بالحدائق والمزارع السلطانية. ويفسر الفنان اختياره لهذه الزهرة بقوله: "أحببت أن أضمن الشعار زهورًا موجودة في التربة الطيبة، وهي تدلل على مدى أصالة وجمال الزهور ورائحتها الطيبة، فهي نبت الأرض الطيبة" (Al-Watan, The glorious 40th National Day logo embodies the blessed march of the Omani Renaissance, 2010). أما الإطار الداخلي فهو أخضر اللون، وهو أحد ألوان العلم العماني. والصحن الداخلي للشعار مزيج من الأحمر والبرتقالي والأصفر، كرمز لفجر تولِّي السلطان "قابوس" رحمه الله مقاليد الحكم. كما أُدرِجَت في وسط الشعار خارطة السلطنة بلون ذهبي.

شكل رقم 10: سيف العامري، تصميم شعار العيد الوطني الأربعين، تصميم رقمي، 2010.

مجلة الأكاديمي-العدد 102-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

كذلك فقد بدأ عددٌ من فناني جيل الشباب في التوجُّه مباشرةً إلى تجريب الوسائط الجرافيكية الرقمية المعاصرة. وبرغم أن هذه الممارسة غير مسبوقة بدراسة منهجية متعمقة لوسائط الجرافيك اليدوية بطُرُقها المختلفة – كما سبق بيانُه - إلا أن نتائج أعمال الجيل الجديد من فناني "الكمبيوتر جرافيك" العمانيين باتت تمثل نماذج جديرة بالرصد.

ومن المُلاحَظ أن هذه التجارب كانت وثيقة الصلة بمجال التصميم، باعتباره مجالًا وسيطًا بين التجريب الفني الخالص، وبين مقتضيات التوظيف العملي للقوانين البصرية في سياق وظيفي وتطبيقي، يتقاطع مع كثرة من متطلبات سوق العمل؛ وهو ما أكسبها أهميةً دفعت بمؤسسات التعليم العالي بالسلطنة، وفي مقدمتها جامعة السلطان قابوس، لإدراجها ضِمن مقررات البرامج الفنية المتخصصة على المستوى الأكاديمي.

وقد تشَعَّبَت هذه المناهج بما يفي بحاجة سوق العمل لتطويع التصميم الجرافيكي في مجالات كثيرة، منها على سبيل المثال لا الحصر: الدعاية والإعلان، وتصميم الملصقات، والرسوم التوضيحية Illustration، وتصميم واجهات المواقع الإلكترونية، وتصميم الهويات البصرية والعلامات التجارية Brand identity، وتصميم التعبئة والتغليف Packaging Design، وتصميم المطبوعات Publications Design، وتصميم موشن جرافيك Motion Graphic، والتصميم الثلاثي الأبعاد 3D Design Modeling.

كما شمل تطور هذه المناهج تقاطُعها مع كثرة من مجالات الفنون الرقمية بصفة عامة، وبخاصة بفعل التطور المستمر لأجهزة الحاسوب، والهواتف الذكية، والأجهزة اللوحية، والتي صارت من بين مفردات الحياة اليومية لدى أغلب أبناء الجيل الحالي من طلاب الفنون، ونُظرائهم من شباب الفنانين العمانيين. ويفسر ما سبق شيوع أنماط فنية جديدة في الممارسة البصرية العمانية، تتقاطع بقوة مع وسائط الجرافيك الرقمية المعاصرة، منها: التصوير الرقمي Digital Painting، والرسم الرقمي Digital Sketching، وفن التلاعب بالصور (دمج الصور) Photo manipulation، وتصميم الخدع البصرية في المشاهد السينمائية Mad Painting، والرسم بالامتدادات الخطية Vector Art.

يقود هذا السياق إلى رصد أهم سمات أعمال الفئة الثانية من فئات النماذج البحثية لهذا البحث، وهي فئة الأكاديميين الفاعلين في مجال الجرافيك تنظيرًا وتدريسًا، كما يقود – من حيث التصنيف التقني – إلى تناوُل بعض نماذج فئة الأعمال المنفذة بوسائط الطباعة المستحدثة والرقمية.

ينتمي الفنان "سلمان الحجري" (من مواليد عام 1978) إلى الفئة الثانية، فئة الفنانين ذوي المرجعية الأكاديمية، والمشتغلين في الآن نفسه بالتدريس بمؤسسات التعليم العالي بالسلطنة، كما تنتمي أعماله الجرافيكية، في عمومها، إلى فئة الأعمال المنفذة بوسائط الطباعة المستحدثة والرقمية. ويتولى "سلمان الحجري" تدريس مساقات التصميم الجرافيكي والفنون الرقمية بقسم التربية الفنية بجامعة السلطان قابوس منذ عام 2001، وقد بدأ في تقديم تجاربه الرقمية المستقاة من الاتجاه الحروفي منذ 2008، كما قدم تجارب مستفيضة في تطويع الإمكانات البصرية للهواتف الذكية Phone-Art بدايةً من عام 2014،

مجلة الأكاديمي-العدد 102-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

قبل أن ينتقل إلى مرحلة تتَّسِمُ بالدَمج الحُر، وبالتجريب المتنوع في تقنيات الفنون الرقمية والطباعة ثلاثية الأبعاد.

وقد ظهرت في تجربة "سلمان الحجري"، منذ بداياتها الأولى، سمات واضحةٍ لهُويّةٍ فنيّة تراثية مستمدة من ثقافته المحليّة؛ مستخلصًا من مسقط رأسِه بولاية "بَدِيّة" - وهي إحدى ولايات المنطقة الشرقية بسلطنة عمان - عناصر بصريةً تستلهم جماليات الريف العُماني. كذلك فقد ارتبط مفهوم الهوية في أعمال الفنان بمرجعية الخط العربي، التي تمثل واحدةً من أهم مرجعيات التراث الثقافي، في منطقة الخليج العربي بعامّةٍ، فضلًا عما يرتبط بها من أبعاد متجذرة في التراث العُماني؛ عبر التاريخ الممتد لفنون النقوش الكتابية الصخرية وفنون المخطوطات. وقد قطع "الحجري" عددًا من المراحل على درب استكشاف نَهج "الحُروفيّة"، بالتجريب والبحث في الإمكانات البصرية للحرف العربي وجماليّاته.

ويعتمد "الحجري" في صياغة أعماله الحروفية الرقمية على الدمج بين إمكانات برنامج "كلك" Kelk للخط العربي، وبرنامج "أدوبي إلستريتور" Adobe Illustrator للتصميم، كما يستخدم مسطحات من Acrylic Gel Medium لطباعة هذه الأعمال؛ نظرًا لما تتميز به هذه المادة من قدرة على تحمل العوامل البيئية التي لا تتحملها المسطحات الورقية، مما يُكسِب الناتج المطبوع ثباتًا وديمومة.

وأغلب أعمال "الحجري" تعتمد على معالجات بصرية وتكوينية لخط الثُلُث، لما يتميز به من جمال ومرونة وليونة، وما يتيحه من إمكانات المد والإطالة، وتنويع العلاقات الشكلية بين مختلف أشكال حروفه المميزة (شكل رقم 11).

شكل رقم 11: سلمان الحجري، تكوين حروفي رقمي، وسائط رقمية متنوعة، 2014. مصدر الصورة: موقع الجائزة الإيطالية A' Design Award & Competition والتي فاز العمل فيها بالجائزة البرونزية.

ويفسر الفنان اهتمامه بهذه المرجعية الخطية، التي تمثل أساس الهوية التراثية في أعماله، بقوله إن الحرف: "يتميز بقدرات تعبيرية عن الحركة والكتلة وإثراء العلاقات البنائية في العمل الفني الواحد، وتكمن في الحرف العربي أسس تصميمية جمالية عالية من ناحية النغم والتوازن، والحروف العربية من أجمل الحروف على الإطلاق في كل لغات العالم (Al-Hajri, 2015)".

ومن التجارب التي مَثَّلَت وثاقة الاتصال بين التجريب التقني الرقمي والمعالجات البصرية الحروفية لدى الفنان: معرضه الشخصي "روحانيات الحروف"، المقام عام 2019 في المؤسسة الثقافية (كاتارا) بالدوحة، والذي عرض فيه ثلاثين عملًا حروفيًا منفذةً جميعها بوسائط رقمية، ضمت منتخبات من مراحل مختلفة للفنان (شكل رقم 12).

مجلة الأكاديمي-العدد 102-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

ويميل الفنان في أعماله، بصفةٍ عامة، إلى المواءمة بين مساحات الفراغ وأشكال الحروف، على نحوٍ يؤكد من خلاله قواعد الاتزان البنائي لكل عمل، كما يتضح من خلال عدد كبير من أعماله الجرافيكية الحروفية تركيزه على المعالجات التصميمية بالدرجة الأولى، باعتبارها أساس الرؤية البصرية لمُجمَل تجربته.

شكل رقم 12: سلمان الحجري، موسيقى الحروف، وسائط رقمية متنوعة، 2009. من الأعمال المعروضة بمعرض "كاتارا" عام 2019.

غير أن تجربة الجرافيكية "الحجري" لم تقتصر على استلهام المرجعية الحروفية فقط، بل تعَدّتها إلى محاولة المواءمة بين الأغراض الإعلامية للتصميم، وبين مقتضيات التجريب البصري لإمكانيات الوسيط الرقمي، بغرض إنتاج أعمال فنية تجمع بين الصفتَين الجمالية والاتصالية. ومن أبرز الأعمال التي يتضح فيها هذا المَنحى، كما يتضح فيها استحضار رموز بصرية وثيقة الصلة بالهوية الثقافية والوطنية العُمانية: عمله المُعَنون "عُمان قابوس"، المنفذ عام 2013 بوسائط رقمية متنوعة (شكل رقم 13).

ففي المستوى الأول للعمل، تظهر مجموعة من العناصر التراثية العمانية، منها الخنجر، ودَلّة القهوة، والمجمر، فضلًا عن تكوينات من أشجار النخيل، المأخوذة عن مواقع طبيعية بالسلطنة، وهي عناصر تحيط بخريطة عُمان، التي تمثل بؤرة التكوين المركزية، تجاورها صورة جلالة السلطان الراحل. ومن مركز الخارطة، أسس الفنان علاقات مفرداته البصرية على تكوين إشعاعي، تتفرع منه كافة خطوط العلاقات البصرية. كما عَمَد الفنان إلى الجمع بين تلك الرموز التراثية، وبين بعض العناصر التي باتت تُرَسّخ دلاله الهوية الحضارية العمانية المعاصرة، وبخاصةٍ في مجال الإنشاء العمراني والتأسيس الثقافي، وهو ما يظهر من خلال الجمع بين صورتَي "جامع السلطان قابوس الأكبر" و"دار الأوبرا السلطانية" بمسقط، دلالةً على تواصل السيرورة الثقافية الجامعة بين التراث والمعاصرة بالسلطنة.

شكل رقم 13: سلمان الحجري، "عُمان قابوس"، وسائط رقمية مختلطة، 2013 100*70سم

وترتبط تجربة "الحجري" الفنية ارتباطًا وثيقًا بسياق عمله الأكاديمي، من خلال تجاربه البحثية المتواصلة، الهادفة لاستكشاف مدى أثر تقنيات الطباعة المعاصرة – وبخاصة الطباعة ثلاثية الأبعاد 3 D Printing - في تطوير المهارات العليا لدى طلاب التربية الفنية بجامعة السلطان قابوس. وقد تبلور هذا

مجلة الأكاديمي-العدد 102-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

التَوَجُّه البحثي التجريبي، من خلال تجربة قياس هذا التأثير على نواتج التَعَلُّم لدى مجموعة من طلبة التربية الفنية بجامعة السلطان قابوس، الدارسين لمقرر "التصميم الجرافيكي (1)" في فصل الخريف 2019.

والطباعة ثلاثية الأبعاد تقنية تُمَكن من إنشاء مجسمات من خلال نموذج رقمي، فهي عملية تنطوي على إنشاء نموذج رقمي للتصميم المجسم، وترجمته إلى سلسلة من شرائح أفقية في لغة الآلة ثم طباعته من خلال إضافة طبقات متعاقبة ودقيقة جداً من المواد حتى يتم إنشاء المجسم ثلاثي الأبعاد باستخدام عدد من التقنيات المختلفة. وفي العقد الأخير ظهرت لها استخدامات متعددة في مجالات مختلفة منها الفنون والتربية. وهناك تقنيات متعددة مستخدمة في الطباعة ثلاثية الأبعاد، يكمن الفرق بينها في طريقة بناء الطبقات لتشكيل المجسم المرغوب في طباعته A (Al-Hajri, 3D Printing and its role in developing the higher order thinking skills of art education undergraduate students in Sultan Qaboos University, 2021)، ومن أهم هذه التقنيات: طريقة البناء بالترسيب المنصهر (الثيرموبلاستيك) FDM، وطريقة التلبيد الانتقائي بالليزر SLS/SLM، وطريقة ستيريو ليثوغرافي SLA/DLP (Jackson, 2015). وقد مزج "الحجري" مع نماذج الطلاب المذكورين بين الطباعة ثلاثية الأبعاد، وبين برامج التصميم الجرافيكي، بالإضافة إلى وسائل الإعداد التخطيطية اليدوية – مرحلة العُجالات التخطيطية "الاسكتش" - لعمل نماذج تعليمية ثلاثية الأبعاد، بهدف تحقيق مميزات الوسائل التعليمية البصرية، والوسائل التعليمية التفاعلية، من خلال نماذج مجسمة يسهل التخلص منها وإعادة تدويرها عند عدم الحاجة إليه. وبذلك فقد سعى الفنان من خلال هذه التجربة إلى استكشاف مدى أثر هذا المزج – بين التصميم والطباعة ثلاثية الأبعاد - في تطوير مهارات التفكير العليا لدى هؤلاء الطلاب، كالتطبيق والتركيب والإبداع وحل المشكلات (شكل رقم 14).

شكل رقم 14: نماذج مطبوعة بتقنية الثيرموبلاستك FDM، منفذة بواسطة الطلاب في معمل التصميم الجرافيكي بجامعة السلطان قابوس.

مجلة الأكاديمي-العدد 102-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

شكل رقم 15: مشروع لإحدى الطالبات في مقرر التطبيقات المتقدمة في التخصصات الدقيقة مطبوع بتقنية الثيرموبلاستك FDM في معمل التصميم الجرافيكي بجامعة السلطان قابوس

كما كانت التجربة نفسها محاولة لِسَبر العلاقة الجمالية بين مجال التصميم الجرافيكي وتقنية الطباعة ثلاثية الأبعاد، واستكشاف مدى قدرة مجال التصميم الجرافيكي لاستيعاب وتدريس تقنيات التصميم والطباعة ثلاثية الأبعاد. وقد نتج عن هذه التجربة تحويل عدد من التصاميم الجرافيكية الرقمية إلى مجسمات نحتية، بعضها تشخيصي وبعضها تجريدي. كما نتج عنها قيام بعض الطلاب بتنفيذ مشروعات للتخرج، تَمَثَّل أحدُها في وسيلة تعليمية تفاعلية مجسمة، تهدف لشرح مراحل تطور الخط العربي في سلطنة عُمان، وهو ما يُمَثّل تَوَجُّهًا مِن قِبَل شريحة طلابية صوب استلهام روافد التراث العربي والعُماني، لتأسيس تجارب جرافيكية وتعليمية معاصرة ذات هوية واضحة (شكل رقم 15).

ومن الفنانات العُمانيات اللائي اتَّخَذن من الوسائط الجرافيكية اليدوية سبيلًا للتجريب، واللائي ينتمين في الآنِ نفسِه لشريحة الفنانين ذوي التأسيس الأكاديمي: الفنانة "نجلاء السعدي"، التي نالت درجة الدكتوراه في طباعة المنسوجات في عام 2019، وتشغل وظيفة أستاذ مساعد بنفس الجامعة حاليًا، وأغلب تجاربها الفنية تنتمي إلى مجالَي طباعة المنسوجات والطباعة البارزة بواسطة قوالب الخشب واللينوليوم، مع تطويع تقنيات طباعة "الباتيك" والطباعة الرقمية في بعض تجاربها ذات الوسائط المتعددة.

شكل رقم 16: نجلاء السعدي، طباعة على القماش (تجريد 1)، مساحة العمل 30 * 40.

وتتضح من خلال أعمال "نجلاء السعدي" نَواتج هذا الدمج المشار إليه، بين التقنيات الجرافيكية اليدوية، ونظائرها الرقمية، بالإضافة لتقنيات "الباتيك"، من خلال المراحل النهائية للناتج الطباعي، والتي يظهر من خلالها اعتماد الفنانة على معالجات بصرية لوحدات زخرفية، ذات طابع تجريدي في المقام الأول. ومن خلال برامج الحاسب الآلي، تقوم الفنانة بدمج هذه الوحدات، والتوليف بينها، من خلال علاقات التجاوُر والتقابُل والتداخُل، للحصول على تصاميم وتكوينات تَتَّسم بالتناظُر "السيمترية" في أغلبها.

مجلة الأكاديمي-العدد 102-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

ويُلاحَظ من خلال أعمال "نجلاء السعدي" أن المرجعية التراثية تتمثل بصفةٍ رئيسة في استلهام القوانين البصرية للزخارف الهندسية الإسلامية، بما يميزها من تكرارات وتناظُر، بالإضافة إلى استلهامها تقنيًا لمرجعية تراثية عُمانية، تتمثل في تقاليد معالجات النسيج الملون والمصبوغ – ولاسيما في أنماط النسيج النسائي الملون والمزخرف – الذي يتَّسم بتنوع ملحوظ في مختلف محافظات السلطنة (شكل رقم 16)

وعلى المستوى التقني، تَمُر أعمال الفنانة بأربع مراحل أساسية: تتمثل المرحلة الأولى في صباغة نسيج القطن بتقنية بالباتيك، قبل أن يمر العمل بالمرحلة الثانية، من خلال طباعة الوحدات الزخرفية المحفورة بقوالب اللينو. وفي المرحلة الثالثة تقوم الفنانة بمَسح نتائج المرحلتين السابقتين ضوئيًا، ومعالجتها رقميًا من خلال برنامج "فوتوشوب" Photoshop، للحصول على الصِيَغ التكوينية واللونية النهائية، التي تتم طباعتها خلال المرحلة الرابعة والأخيرة الأخيرة على مسطحات من القماش. وفي أعمال أخرى، تعمَد الفنانة إلى استلهام الوحدات الشكلية ومفردات الزخارف والنقوش، التي تتميز بها الأبواب العُمانية التراثية، إذ تُعَدّ صناعة الأبواب من أشهر المجالات الحِرَفيّة التراثية في السلطنة، التي تميزت بالجمع بين المهارات التقنية الخاصة بمعالجة الأخشاب، وبين العديد من التقنيات الفنية، كالزخرفة، والنقش، والتلوين، والخط، وهو ما أكسبها، بالإضافة لذلك، تنوعًا كبيرًا في أنماط الحفر والنقش والزخارف، مما جعلها إحدى المرجعيات الثرية التي يستلهمها فنانون كُثُر، لصياغة رؤى فنية تعكس الهوية العُمانية في بُعدها التراثي (شكل رقم 17).

ونتيجةً لهذا التَوَجُّه التراثي العام، في أعمال فناني الجرافيك العُمانيين، فقد ظهر أثرُه واضحًا في أعمال العديد من طلاب الأقسام الفنية، بمؤسسات التعليم العالي بالسلطنة، وفي مقدمتها قسم التربية الفنية بجامعة السلطان قابوس. ويمكن رصد ذلك بوضوح من خلال نماذج منتقاة من أعمال طلاب القسم، الدارسين لمقررات الطباعة؛ إذ تُظهِر تلك النماذج مدى تَجَذُّر مفهوم السعي لتكريس الهوية العُمانية، من خلال معالجة موضوعات ذات بُعد تراثي محلي، وكذا من خلال التركيز على مفردات وعناصر بصرية ورمزية، مستقاة من الرموز الثقافية المحلية.

شكل رقم 17: نجلاء السعدي، طباعة على القماش (تجريد 2)،

ومن هذه النماذج عمل لإحدى الطالبات، محفور على قالب من اللينوليوم ومطبوع على الورق، تستلهم فيه شكل البُرقُع النسائي، باعتباره أحد رموز الهوية التراثية، التي تتمتع بتراكم تاريخي، واستمرارية بين أجيال متتالية في بعض مناطق السلطنة، ليعكس منظومةً مُرَكّبة من الأعراف والعادات والتقاليد، والمفاهيم المرتبطة بوضع المرأة من النسيج المجتمعي بشكل عام (شكل رقم 18).

مجلة الأكاديمي-العدد 102-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

وفي عملٍ ثانٍ، يُلاحَظ تَوَجُّه إحدى الطالبات للتعبير عن تواصُل السيرورة التراثية في المجتمع، بأسلوبٍ رمزيّ، من خلال مشهد محفور على قالب خشبي، ومطبوع على القماش، ركزت فيه على وجه صبية تحدق في المُشاهد، بينما تم تثبيت وجهها باتجاه أمامي بواسطة يدين لامرأة أكبر سنًا، لا يُري منها سوى الذراعين وبعض تفاصيل ثوبها التقليدي، في إشارة رمزية واضحة لتواصُ منظومة التقاليد النسائية من جيل إلى جيل (شكل رقم 19).

شكل رقم 18: الطالبة أسماء العبري، (وجه عماني)، طباعة بارزة على الورق، مساحة العمل 29 * 42

وفي عملٍ ثالث، اختارت إحدى الطالبات أن تقدم تكوينًا بصريًا محفورًا على قالب خشبي، ومطبوع على القماش، وهو تكوين اعتمدت فيه الطالبة على انتقاء مَقطَع مُكَبّر لبعض التفاصيل الزخرفية للخنجر العُماني، تظهر من خلالها بعضُ النقوش المحفورة على الغِمد الخارجي، وثلاث حلقات معدنية تتصل بحزام الخنجر. وبذلك، فقد اكتسب التكوين – بالإضافة إلى البُعد التراثي، الممثَّل في تقاليد نقش وزخرفة الخنجر العُماني – بُعدًا وطنيًا، مُكتَسَبًا من كونه الشعار الوطني للسلطنة (شكل رقم 20).

شكل رقم 19: الطالبة بشرى اليعربي، حفر على الخشب مطبوع على القماش، مساحة العمل 29 * 42

شكل رقم 20: الطالبة نور العبري، (مقطع من الخنجر العماني)، حفر على الخشب مطبوع على القماش، مساحة العمل 40*40.

مجلة الأكاديمي-العدد 102-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

استنتاجات البحث:

أولًا: ظهر من خلال دراسة النماذج البحثية، بفئاتها الثلاث، مدى تَجَذُّر المرجعية التراثية في أعمال الحفر والطباعة العُمانية، بِشِقَّيها التقنيَّين – اليدوي القائم على الطباعة البارزة، والرقمي القائم على دمج برامج وطُرُق الطباعة المُحَوسَبة – وذلك من خلال اعتماد الفنانين، في مختلف الفئات، على معالجة أفكار ومفردات بصرية مُستوحاة من مصادر تراثية محلية متنوعة.

ثانيًا: يلاحَظ في كثرة من أعمال الجرافيك العُمانية اتّصافها بالانتقائية (أو التركيبية) Eclecticism، من خلال لجوء الفنانين إلى الجَمع بين وحدات بصرية متعددة المرجعيات، كالوحدات المعمارية، والزخارف الإسلامية، والنقوش، وأنماط الخطوط العربية، والرموز المرتبطة بالهوية الوطنية والموروث الثقافي المحلي، والمواءمة بينها في تكوينات تتنوع بين التجريد والحروفية والتعبيرية الرمزية.

ثالثًا: تَبَيّن من النماذج البحثية خُلُوّ تجارب الفنانين من ممارسة طُرُق أساسية من أداءات الحفر والطباعة الفنية – كالحفر الغائر Intaglio، والمسطح Planography، والمُنفِذ Serigraphy – بما أفضى إلى خُلُو الساحة الجرافيكية العُمانية من الممارسين لهذه الطُرُق الجرافيكية، واقتصارها على معالجات مشتقة من طريقة الحفر البارز، كما أفضى إلى قلة عدد الفنانين الممارسين لفنون الحفر والطباعة بصفة عامة في السلطنة. وقد نتجت هذه الظاهرة بالأساس عن عدم اشتمال المناهج الدراسية الفنية في أكاديميات الفنون العمانية على طُرُق الحفر المذكورة وتركيزها على بعض المسارات الرقمية – المتصلة بسوق العمل بالدرجة الأولى، بصرف النظر عن الممارسة الفنية الحُرّة - وكذا نتيجة لعدم وجود المحترَفات المتخصصة، التي توفر لفناني الحفر والطباعة فرص التَمَرُّس والتَعَمُّق في تقنيات الطباعة اليدوية الملونة بأساليبها المختلفة.

مجلة الأكاديمي-العدد 102-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

التوصيات:

أولًا: يوصي الباحث بالتوسُّع في تأصيل الاستلهام من مصادر التراث العُماني في تقنيات الحفر والطباعة اليدوية لدى دارسي الفنون بالسلطنة، من خلال إدراج طُرُق الطباعة الفنية الثلاث – الحفر الغائر، والطباعة المسطحة، والطباعة المُنفِذة – بتقنياتها ووسائطها المتنوعة، ضِمن برامج التعليم الفني ومقرراته في مؤسسات التعليم العالي بالسلطنة، وذلك لما لها من مردود إيجابي على إثراء الرؤية الإبداعية لفناني الجرافيك العُمانيين.

ثانيًا: يوصي الباحث بتوجيه البعثات العلمية المخصصة لتعميق خبرات المبتَعَثين العرب في مجال الجرافيك بوسائطه اليدوية المختلفة، أُسوةً بغيرها من البعثات العلمية الموجهة لإثراء التخصصات الأكاديمية في المجالات الفنية الأخرى، وذلك لما تتيحه تلك البعثات التخصصية من توسيع نطاق الاطلاع على المُمارَسات والتطورات المعاصرة في طُرُق الأداء، بما ينعكس إيجابيًا على تنويع الحلول التقنية والبصرية للأعمال الجرافيكية المُستَلهِمة لمرجعيات التراث العُماني.

ثالثًا: يوصي الباحث بتأسيس مُحتَرَفات للحفر والطباعة الفنية ومشاغل جرافيكية متخصصة، بما يتيح للفنانين العُمانيين المحترفين والأكاديميين تنفيذ أعمالهم وإجراء تجاربهم، وانتداب المتخصصين من ذوي الخبرة للإشراف على تدريب هؤلاء الفنانين، وذلك لتنشيط التفاعل الخلّاق بين مختلف أجيال فناني الجرافيك العُمانيين، وتعميق سُبُل نقل الخبرات وتبادُلها، وبخاصةٍ في نطاق تعريف شباب الفنانين بسوابق الخبرات التقنية لدى الفنانين المتخصصين ذوي التَوَجُّهات التراثية.

رابعًا: يوصي الباحث بتوَسُّع المؤسسات الأكاديمية والثقافية العُمانية في تخصيص مِنَح بحثية وفنية، تستهدف دعم الفنانين والباحثين في سياق دراسة المرجعيات التراثية العُمانية، وحَثُّهم على البحث عن مصادرها الأصلية، ودراستها ميدانيًا في بيئاتها الحية، وإجراء دراسات مَسحية ومقارنة، بين جذورها في محافظات السلطنة المختلفة، وذلك لما تمثله هذه الدراسات من مصادر حيوية لِرَفد الرؤى الفنية العُمانية المعاصرة بروافد تؤَصِّل خصوصية الهوية الثقافية المحلية.

مجلة الأكاديمي-العدد 102-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

References

1. Al-Hajri, S. (2015). Arabic Hurufism through Contemporary Graphic Tools: Artist Salman Al-Hajri: A Subjective Experience. *International Conference: Crossroads of Visual Arts: Contemporary Omani Practices* (pp. 3-12). Muscat: Sultan Qaboos University.

2. Al-Hajri, S. (2021). 3D Printing and its role in developing the higher order thinking skills of art education undergraduate students in Sultan Qaboos University. *Academic Journal of Amesea Society-Art Education*, 697-714 .

3. Al-Watan. (2010, 6 6). *Fifty-One Works tells the details of Omani Heritage*. Retrieved from Al-Watan : https://alwatan.com/graphics/2010/06jun/9.6/dailyhtml/culture.html#1

4. Al-Watan. (2010, 6 6). *The glorious 40th National Day logo embodies the blessed march of the Omani Renaissance*. Retrieved from Al-Watan: https://alwatan.com/graphics/2010/06jun/3.6/dailyhtml/culture.html#1

5. Industries, G. A. (2009). *Omani crafts - a documentary study.* Muscat: General Authority for Craft Industries.

6. Jackson, B. (2015). *3D printing industry.* Retrieved from 3D printing industry: http://3dprintingindustry.com/

7. Mongy, Y. (2012). *Bernard Rice: The Unknown Father of the Egyptian Printmaking.* Cairo: Hala Publishing and Distribution, With the Support of the British Council.

8. Mongy, Y. (2019). Omani Art: Interpretations of Convergence and Intersection in the Context of Contemporary Art. In B. A. Zubair, *Omani Art & Interpritation* (pp. 43-89). Muscat: Bait Al Zubair.

9. Mongy, Y. (2020, April 1). Salman Al-Hajari, and the fragments of memory in the folds of the image. *Nizwa*, pp. 250-251.

مجلة الأكاديمي-العدد 102-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

10. Terms, T. C. (2016). *Glossary of Fine Arts "m'ğm mṣṭlḥāt ālfnwn ālğmyla".* Cairo: Academy of Arabic Language.

مجلة الأكاديمي-العدد 102-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts102/81-104

Inspiring heritage and symbols of local identity in contemporary Omani Graphic Art

Yasser Ebraheem Mongy[i]
Salman Amer Al-Hajri[ii]
Najlaa Al Mardhoof Al Saadi[iii]

Al-Academy Journal …….…… Issue 102 - year 2021
Date of receipt: 12/10/2021…...Date of acceptance: 7/11/2021…....Date of publication: 15/12/2021

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

Abstract:

The research aims to monitor and analyze the visual and symbolic features, derived from the Omani heritage, and inspired by the concept of local identity, for a selection of contemporary Omani graphic art works, which represent a mixed, multi-category of research sample, comprising three levels: the works of professional Omani artists, and the works of young artists and specialized students, as well as the work of a number of active academics in the field of graphic theorizing and teaching. The sample is also divided - in terms of technical classification - into a category of works executed using traditional engraving and printing media, and a category of works executed using modern and digital graphic printing media.

Through the data and results resulting from this analysis, the research deals with the extrapolation of the Omani graphic art trajectories, with its distinctive visual identity, in the context of the three previously mentioned categories.

Keywords: Graphic Design, Heritage, Omani Art, Printmaking.

مجلة الأكاديمي-العدد 102-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

Conclusion:

First: It is evident from the three different sample categories how rooted is the heritage reference in Omani engraving and printing, with its two technical parts, whether handmade relief printing or digital printing which is based on integrated programs and computerized printing methods where artists, in different categories, rely on processing ideas and visual items derived from a variety of local traditional sources.

Second: Many Omani graphic works are described as elective (Eclecticism) where artists resort to merging multi-referential visual units, such as architectural units, Islamic ornaments, embossments, Arabic calligraphy, inscriptions relating to national identity and local cultural heritage, and accommodating such different units in compositions of abstraction, Lettrism, and symbolic expressionism.

Third: It is evident from the samples that artists have not exercised basic methods of engraving tools or technical printing, such as Intaglio, Planography, or Serigraphy which has led to the Omani graphic market being void of such graphic method practitioners. The market has become limited to processing derived from relief printing method and there is scarcity in the number of practitioners of engraving and printing generally in Oman. The cause of this issue resulted principally from the academic technical curricula in the Oman art schools that do not include the above-mentioned engraving methods. Such curricula focus only on certain digital methods directly linked to the employment market without giving regard to the free technical practice. Not to mention the insufficiency of specialized practices that could provide engraving and printing artists the opportunity to train and dive deep into colored handmade printing techniques and methods.

[i] Helwan University – Faculty of Fine Arts – Graphic Department, Associate Professor / Sultan Qaboos University – College of Education – Art Education Department, Seconded Assistant Professor y.mostafa@squ.edu.om

[ii] Sultan Qaboos University – College of Education – Art Education Department, Seconded Associate Professor salmanh@squ.edu.om

[iii] Sultan Qaboos University – College of Education – Art Education Department, Seconded Assistant Professor nagla@squ.edu.om

OPEN ACCESS
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts102/105-122

السمات الشكلية لأشكال الخيول في رسوم عامر العبيدي

سرمد صبار عبد[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 102-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229
تاريخ استلام البحث 2021/9/3 , تاريخ قبول النشر 2021/10/28 , تاريخ النشر 2021/12/15

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

ملخص البحث:

يفرض الشكل أهميته في بنية العمل الفني من خلال إشارته إلى نوع العلاقة بين الفنان وعالمه الخارجي، فضلاً على إظهاره للقيم الفنية والجمالية، وتعدد وسائل التعبير التجريبية التي تتضمن أحاسيس الفنان وخياله. كما أن الشكل يعد تسجيلاً للفعاليات في ظرفها الزماني والمكاني، وهو ذو قيمة في توجيه خطابه الفني بهدف التأثير على المتلقي بما يحمله من دلالات وحالات وجدانية، كما أنه يعد وسيطاً مناسباً بوصفه شكلاً لوحدة فنية، كما يفرض الانتاج الفني استعارة مجموعة كبيرة من الأشكال الحيوانية، وأنّ أكثر حضوراً في النتاجات الفنية لكثير من الفنانين هي اشكال الخيول. وفي هذا البحث قد تطرق الباحث الى السمات الشكلية لأشكال الخيول في رسوم عامر العبيدي. وقد جاء البحث ضمن ثلاثة فصول: الفصل الأول: هو الإطار المنهجي الذي يمثل لنا مشكلة البحث وأهميته والهدف منه وحدوده فضلاً على تحديد المصطلحات، أما الفصل الثاني: هو الإطار النظري الذي تناوله البحث, فيه ثلاث مباحث: المبحث الأول: تناول المحتوى الشكلي في المساحة المسطحة, والمبحث الثاني: تناول سمات وخصائص أشكال الخيول في أعمال الفنانين عبر التاريخ, والمبحث الثالث: تناول تجربة عامر العبيدي وأسلوبه في رسم أشكال الخيول. أما الفصل الثالث: فكان يمثل اجراءات البحث التي شملت منهجية البحث, ومجتمعه, وعينته, وأداته. ثم تحليل العينات, والخروج ببعض النتائج التي ستجيب عن مشكلة البحث.

الكلمات المفتاحية: السمة , الشكل . السمات الشكلية . أشكال الخيول . عامر العبيدي

مشكلة البحث: أخذت أشكال الخيول حيزاً واسعاً في أعمال العديد من الفنانين الذين اختلفوا في طرح هذه المفردة من حيث: الأسلوب, واللون, والشكل, وطريقة الإخراج. ولقد اهتم البحث بدراسة السمات الشكلية لأشكال الخيول في رسوم عامر العبيدي, والتي بيّنت أعماله التي استعار فيها أشكال الخيول بأنّها: ظاهرة شكلية؛ لما لها من الخصائص والمميّزات التي سيحاول البحث الكشف عنها, فضلاً على الدلالات والمعاني التي تبثها, فهي اعادة انتاج لما استعاره من الواقع , وسعيه إلى خلق أشكال خيوله على وفق رؤيته الفنية الخاصة,

[1]جامعة بغداد. كلية الفنون الجميلة. طالب ماجستير sarmad.sabbar1202a@cofarts.uobaghdad.edu.iq .

ومن خلال ما تقدم تتلخص مشكلة البحث بالتساؤل الآتي: ما هي السمات الشكلية لأشكال للخيول في رسوم عامر العبيدي؟

أهمية البحث: تأتي أهمية البحث من خلال تسليط الضوء على أعمال الفنان عامر العبيدي, والتي تناول فيها أشكال الخيول, كما يعد البحث مفيدًا لمرتادي المكتبة العلمية بصورة عامة, وللباحثين بصورة خاصة؛ لكونه من الدراسات الفنية والجمالية.

حدود البحث:

1- **الحد الموضوعي**: الأعمال الفنية التي تظهر فيها أشكال الخيول في رسوم عامر العبيدي.
2- **الحد المكاني**: العراق, أمريكا.
3- **الحد الزماني**: من عام 1965م- 2019م.

تحديد المصطلحات:

1 – **السمة لغةً**: ورد في المعجم الوسيط: (وسم) الشيء (يسمه) وسماً، و سمة، فالسمة هي: ما وسِم به الحيوان من ضروب الصور والعلاقة) (Arabic Language Academy, 2004, p. 1032) . وقد جاء لسان العرب: (وَسَمَه وَسْماً وسِمَةً إذا أَثَّر فِيهِ بسِمةٍ وكيٍّ... واتَّسَمَ الرجلُ إذا جَعَلَ لِنَفْسِهِ سِمَةً يُعْرَف بِهَا). (Ibn Manzour, 1965)

2- **السمة اصطلاحاً**: عرف (روبرت شولز) السمة بأنّها: الإشارة, وهي مشتقة من جذر يوناني: (Semeion), وتعني: العلامة. والسيمياء هي دراسة الشفرات, أي: الأنظمة التي تمكن الكائنات البشرية من فهم بعض الأحداث, أو الوحدات بوصفها علامات تحمل معنى. (Schulz, 1994, p. 13). كما تعرف السمة بأنها: خصلة, أو خاصية لظاهرة ملازمة للموسوم بها, إذ يمكن أن يختلف أفراد الجنس الواحد, وليتميز بعضهم من بعض بصورة قابلة للإدراك (AL-Akili, 1998, p. 11).

3-السمة اجرائياً: يتبنى الباحث تعريف (روبرت شورلز) للسمة.

1-**الشكل لغةً**: عرف (ابن منظور) الشكل في لسان العرب بانّه: (الشَّكْلُ، بِالْفَتْحِ: الشِّبْه والمِثْل، وَالْجَمْعُ أَشْكَالٌ وشُكُول... وَقَدْ تَشَاكَلَ الشَّيْئَانِ, وشَاكَلَ كُلُّ وَاحِدٍ مِنْهُمَا صاحبَه... والشَّكْل: المِثْل، تَقُولُ: هَذَا عَلَى شَكْل هَذَا أَي عَلَى مِثَاله. وَفُلَانٌ شَكْلُ فُلَانٍ أَي مِثْلُه فِي حَالَاتِهِ. وَيُقَالُ: هَذَا مِنْ شَكْل هَذَا أَي مِنْ ضَرْبه وَنَحْوِهِ، وَهَذَا أَشْكَلُ بِهَذَا أَي أَشْبَه). (Ibn Manzour, 1965, p. 2310) وقال (محمد بن ابي بكر الرازي) في مختار الصحاح حول الشكل: (يُقَالُ: هَذَا أَشْكَلُ بِكَذَا أَيْ أَشْبَهُ. وَقَوْلُهُ تَعَالَى: {قُلْ كُلٌّ يَعْمَلُ عَلَى شَاكِلَتِهِ} [الإسراء: 84] أَيْ: عَلَى جَدِيلَتِهِ وَطَرِيقَتِهِ وَجِهَتِهِ). (AL-Razi, 1981, p. 257)

2-الشكل اصطلاحاً: يعرف (جورج سانتيانا) الشكل بأنه : «ايجاد الوحدة من الكثرة, والشكل جمع لعدة عناصر, ولابد ان تكون فيه هذه العناصر, وطابع الشكل عبارة عن كيفية ائتلاف هذه العناصر» (Santayanam, 2001, p. 147) . ويرى (جون ديوي) الشكل بانه: "لا يخرج عن كونه عنصرا من عناصر الصورة الجمالية، فهو بعيد عن ان يكون المكون الحقيقي لها" (Dewey, p. 192). ويعرف (جيروم) الشكل: «هو تنظيم عناصر الوسيط المادي, التي يتضمنها العمل , وتحقيق الارتباط المتبادل بينها, فعناصر الوسيط

هي الانغام والخطوط, الخ. والشكل لفظ يدل على الطريقة التي تتخذ بها هذه العناصر موضعها في العمل كل بالنسبة الى الأخر» (Stolnitz, 2006, p. 337).

3-الشكل اجرائياً: يتبنى الباحث رأي (جيروم ستوينليتز) في تعريفه للشكل.

المبحث الأول: المحتوى الشكلي في المساحة المسطحة:

يعتمد المنجز البصري على الشكل كأساس لبناءه؛ لكونه المظهر الخارجي للمضمون . ويمكن أن نصف الشكل بأنه: المعلومات في صيغتها الملموسة أو المحسوسة, والتي يتم ادراكها بالحواس, أو استعادتها بالذاكرة في شكل صور, ويتضمن المحتوى الشكلي على مضامين إدراكية: للشكل, والارضية, والمساحات البصرية, والمسافات, وفروق المدركات الشكلية التي تلقاها الحواس: كالملمس, والأبعاد. (Abdulhameed.S, 1987, p. 76) . والتي تقود إلى "صيرورة الشكل في أحدى صوره الجديدة, "ليبث حوارات تعبيرية داخلية" (AL-Mamoori, 2021, p. 537) وبذلك يمثل الشكل نفسه أجزاءه وعناصره, ويمثل علاقات وأنساق؛ إذا ارتبط مع محيطه, و ما يحيطه من أشكال أخرى, فيصبح جزءاً من هيئة عامة, لتكون المولد الأساس للاستمرارية الديناميكية". (Nouri, 2021, p. 586) في أي: عمل فني. على الرغم من أن الأشكال نوعين: (اشكال عضوية), وهي الأشكال الإنسانية والحيوانية. و(أشكال هندسية)؛ كالمثلث, والمربع, والدائرة. إلا أن الفنون القديمة توصلت إلى نوع من التبسيط في اشكال الموجودات الحياتية مثل الفنون السومرية والمصرية, ثم جاء (سيزان) ليؤكد هذا التبسيط للأشكال من خلال إعادة الطبيعة إلى: المكعب, و الأسطوانة, والمخروط, والكرة, "فكل الأشكال متكونة من هذه الأشكال الهندسية الأربعة" (Haidar, 1984, p. 141), ويعتمد الشكل على مقومات أساسية مثل: (الخط, واللون, والضوء, المنظور) كما لا يمكن أن يتكون الشكل إلا في الفراغ, فالعلاقة بين الفراغ والشكل أمر ضروري.

إن الأشكال تتغير في مفهومها وادائها بالنسبة إلى أبعادها, وحركاتها, وتكوينها على السطح, خاصة في: التصميم, والرسم, والتلوين, والتخطيط. فهو "منظومة فكرية ومادية" (Nouri, 2021, p. 587) فتكون الأشكال الهندسية -في أغلب الأحيان- الوسيلة الأساسية للتعبير عن مضامين الأشكال المراد رسمها, "وقد استعان الفنان بالأشكال الآدمية والحيوانية التي من حوله والتي شكلت جزءاً فعالاً من محيطه في ذاته" (Mardan, 2021, p. 724) فالشكل -أكاديمياً- له علاقة بالتراث والطبيعة, سواء في ذلك كان محاكياً للطبيعة, أم كان تجريدياً., ولهذا نجد في كثير من الأعمال الفنية الحديثة انفلات الشكل من المنظور والنسب الحقيقية لصالح رؤية الفنان الذاتية, فالأشكال المرسومة ترتبط بحياة الإنسان وسلوكه, "فيخرجها من حيز الإمكان والكمون إلى حيز الفعل والعلن" (Abd, 2021, p. 650) وتكون أشكالاً متطورة مع تطور فكر الفنان؛ ليبتعد –أحياناً- عن الطبيعة الأم, ويشكل له أشكالاً ذات رموز يضعها لنفسه كمصطلحات ترتبط بفكره. (Abbo, 1982).

المبحث الثاني: أشكال الخيول في أعمال الفنانين عبر التاريخ (السمات والخصائص):

لقد اخذت الخيول مساحة واسعة في الفن التشكيلي منذ البدايات الأولى التي استطاع بها الإنسان أن يخط على جدران الكهوف أشكاله التي استمدها من البيئة المحيطة به, وهذا ما يظهر في الرسوم التي أنجزها بدوافع سحرية الغرض منها, والسيطرة على تلك الحيوانات وصيدها، والتي يبدو فيها الاعتناء بإظهار شكل الخيل بواقعية متناهية في الدقة، والتي ربما تستغرق أيامًا طويلةً من العمل, كما إنّ أشكال الخيول التي رسمت على جدران الكهوف جنوب فرنسا, وشمال اسبانيا من النتاجات الفنية المهمة التي أهدت للعالم نموذجًا للخيل مفعمًا بالجمال والقوة كما تضمنته مفردات جدارية: (اللبوة الجريحة)؛ إذ أبدع الفنان الاشوري في اظهار أشكال الخيول الراكضة وهي تتقدم عربة الملك الاشوري, فهيمنت على مركز تكوين العمل الفني, وقد اقتحمت مجموعة من الأسود لإرباكها وتشتيتها، فقد« تعاظمت فكرة الصراع في داخلية الفنان, فابدع مشهداً دراماتيكيا تنوعت فيه الحركات ما بين: الزحف, والقفز, والرقود والانطلاق، ودوران العجلات, وركض الخيول، وزئير الاسود, وصرخات الحشد الملكي. فذلك حال يشجعنا على عد تلك الجدارية الجذر التاريخي للأسلوب الرومانتيكي, دون اي مبالغة». (Sahib, 2018, p. 415). لقد قدمت الحضارة الفرعونية نفس تلك الصورة لكن« لم تظهر العربة ذات العجلتين مع الخيول التي تجرها الا في عصر الدولة الحديثة». (Kamal, 1937, p. 198) ، فهي تعد من أجمل النتاجات الفنية التي ظهرت بها أشكال الخيول, والتي «كانت تزين بالريش الملون». (Kamal, 1937, p. 199) . في حين تفتقر حضارة الأغريقة لأشكال الخيل في نتاجاتها الفنية؛ بسبب الاهتمام بالجسد الانساني بعّده مركز الكون، ومع ذلك, فهذا الأمر لم يمنع من ظهور أجمل صور الخيول في بعض الأواني الفخارية التي زينت بالأشكال الآدمية, والحيوانية والنباتية, إذ " أوجد الفنان في مجال التكوين للآنية اهتمام في أشكال الخيول بوضعيات متعددة تكون أقرب الى الواقعية في كثير منها، فاقترب من النسب >والمنظور, ومبادئ الجمال، واعتنى في التفاصيل المهمة التي يريد ايصالها كعمل متكامل بما يتضمنه من فكرة ترتبط بالحياة كونها تقدم أشكالًا في غاية التعقيد؛ إذ تبدو الأطراف والرؤوس والأبدان متحركة في اتجاهات مختلفة, فهي تعكس الانجازات التي حققها الفنان الإغريقي". (Hamza, 2019, p. 184).

إن الأسلوب الزخرفي الذي تميز به الفن في العصور الوسطى نتج عنه فن المنمنمات, الذي ظهرت فيه أشكال الخيول متزينه؛ إذ «جرت العادة أن تزين الروز نامات بصور أشغال الفصول المتغيرة: كالبذار , والصيد, والحصاد. وثمّة روزنامة ملحقة بكتاب صلوات طلبها (دوق غني) من (بورغوندي) من مشغل الأخوين (ليمبورغ) (Limbuorg). تظهر كيف أنّ ملاحظة واقع الحياة قد زادت هذه الصورة حيوية حتى منذ سفر مزامير(psalter) الملكة ماري، وتمثل المنمنمة احتفال رجال البلاط السنوي بالربيع، وأنّهم يجتازون غابة على صهوات الجياد مرتدين ثيابًا بهيجةً, ومكللين بالأغصان والزهور, ويمكن ملاحظة ابتهاج الفنان بالفتيات الحسناوات في اثوابهن الدارجة». (Gumbrich, 2016, p. 218), كما ظهرت الكثير من أشكال الخيول في أعمال الفنانين في (الفن الغوطي) ك(جينتيل دا فابريانو , جوتو دي بوندوني), ولكن نلاحظ بأنه« لا يوجد خطوط قصيرة, ولا محاولة لإظهار الضوء والظل, أو بنية الجسم, وتبدو... كأنها قطعت من ورق ملون, ثم وزعت على الصفحة؛ لكي تصنع عملًا مكتملًا, ولهذا السبب تناسب الصورة الكتاب أكثر مما لو شاء الفنان أن يوهمنا بأن المنظر واقعي» (Gumbrich, 2016, p. 144). لقد عمد الفنان -في هذا الاتجاه- على تشوية الحجم الطبيعي«وتجاوز النسب الطبيعية, واعتماد ما يسمى: بالمنظور المقلوب، وهو: تصوير الشخصيات الأساسية عندما تكون بعيدة عن المشاهد بمقياس أكبر من ذلك, الذي تصور به الشخصيات الثانوية القريبة من المشاهد». (Hauser, 2005, p. 147)، كذلك عمد الى« التخلي عن العمق، والألوان الاصلاحية, والتي تحمل رموزاً معينة متفق عليها كقواعد، فلا بد من أن يكون رداء العذراء أزرق اللون دائماً, وعباءتها حمراء وهكذا، وطالما تحددت تلك العناصر وتثبتت, فلابد من أن تناسب معها بقية الألوان». (Read, 1986, p. 72).

أما في فن التصوير الإسلامي, فأشكال الخيول التي ظهرت قد غزت العالم بجمالياتها الشكلية واللونية، فقد كانت بدايتها في العراق؛ إذ قدم الفنان(يحيى الواسطي) منمنماته في مخطوطه(مقامات الحريري)« وهي تمثل فنًا جديدًا باهرًا له مقوماته الذاتية, وتحكمه ألوانه, ومساحاته, وقوانين إبداعه الخاصة به، إذ يحذف فيه المنظور, ويستبعد تضاؤل الأشياء بمفعول المسافة, ويضرب صفحًا عن الأضواء والظلال, ويقدم فيه البشر والحيوانات كمفاهيم ومعاني كلية». (AL-Shami, 1990, p. 235)، وقد أولع الواسطي« بتصوير الحيوانات وخاصة الجمال والخيول». (Bahnasi, 1979, p. 55), وبرع في غياب البعد الثالث عند تصوير قوائم الخيل. (Bahnasi, 1979, p. 55). وفي عصر النهضة أصبحت أشكال الخيول تظهر بأشكال واقعية أعلى من السابق, ودقة في تشريح الجسم سعيًا لاكتمال الصورة، وتظهر لنا تخطيطات(ليوناردو دافنشي) للوحته المفقودة(معركة الانيغاري) أشكالا للخيول بوضعيات مختلفة من حيث: التشريح, والظل, والضوء, والحركة. كما قدم الفنان(روفائيل) شكل الخيل في لوحته(سان جورجيو

والتنين) بأسلوب يعكس روح عصر النهضة، ولا تبتعد أشكال الخيول في رسوم الأخوة(لومبيرغ) عن أشكال الخيول التي ظهرت في رسوم(جان فان ايك) في لوحة(مذبح), « ويبدو أنّ (فان ايك) كان حريصًا جدًا على نسخ كل تفصيل دقيق في لوحته، إذ نستطيع عدّ الشَّعر النابت على أعناق الخيول, أو على الزركشات الفروية لثياب الفرسان، والحصان الأبيض في منمنمة(ليمبورغ) يشبه الى حد ما حصانًا خشبيًا هزازًا, ولا يختلف عن حصان(فان ايك) في الهيئة والوقفة, إلا أنه مفعم بالحيوية, إذ يمكننا أن نرى الضوء في عينيه, والتجاعيد على جلده، في حين يبدو الحصان الأول مسطحًا بعض الشيء, فإنّ لحصان(فان ايك) إضاءة مستديرة مشّكلة بالضوء والظل» (Gumbrich, 2016, p. 239). بينما تظهر أشكال الخيول في مشاهد الصراع المحتدم في لوحات الفنان(بيتر بول روبنز) الذي تمثل أعماله عاطفية الطبقة الراقية في اسبانيا وفرنسا, فهو يقدم لنا تعبيرًا رفيعًا نموذجيًا من طراز الباروك, وتتميز خيوله« من خلال الحركة المنطلقة العنيفة للشكل المنفرد لتكوين الأشكال مجمعة بطريقة صريحة جديدة, ثم من خلال المبالغة في قوة جسم كل من الأشخاص المصورة في استخدام الإضاءة فيه طابع درامي». (Myers, 1958, p. 363) ، إنّ الاستخدام الدرامي للظل والضوء كان من أهم ما تميز به الفنان(كارافاجيو) في لوحته(تحول في الطريق الى دمشق)،«إنّ تمثيل الخيول المجردة نادرة, حتى وصول (الفلمنكيين) ولا سيما (جورج ستابس) (Blake) , الذي يعد من أعظم الخبراء في هذا المجال, فخيوله يتم تقديمها بدقة متناهية, وعضلات دقيقة، ومن ثمّ فهي مليئة بالحياة والحركة، فكانت القفزة الكبيرة في تصوير الخيول, والصور الرياضية نتاج عمله المرهق الذي بلغ ذروته في نشر تشريح الحصان في عام 1766» (xxx). لو تمعنا في أشكال الخيول في الفن الرومانتيكي نستنتج: أن هنالك تحولًا مهمًا في الأداء الفني الذي تمثلَ بعدم وضوح الخط بعيدًا عن التدرج الدقيق: للضوء, الظل, التكلف في التكوين، فكل ما يبتغيه الفنان هو جعلنا نشارك في لحظة بالغة الإثارة, وهذا ما نجده في أعمال الفنان(اوجين ديلاكروا) في لوحته(فرسان عرب اثناء الاغارة), والذي اهتم فيها بزينة الخيول, إذ كتب في يومياته عندما شاهد غارة الخيول في طنجة: « كانت منذ البداية ترفع أيديها, وتدخل في قتال ضارٍ, مما جعلني أرتجف خوفًا على فرسانها, ولكن منظرها الرائع كان جديرًا بالتصوير, وأنا على يقين أنني شهدت منظرًا غريبًا, وغير مألوف, مثل أي شيء يمكن أن يكون (روبنز) قد تخيله». (Gumbrich, 2016, p. 506)، إذ يظهر الفرسان العرب المندفعون, والحصان الأصيل الواقف على رجليه في مقدمة اللوحة, إنها مثال للموضوعات الرومانسية المفعمة بالانفعال,« وتعبر هذه النزعة عن انطلاق وجدان الفنان, وتدفق خياله للتعبير عن الانفعالات النفسية وجذوة العاطفة في اطار تعبير فنان انساني». (Nudhmi, 1996, p.

(29، كما نشاهد أشكال الخيول في لوحات العديد من الرسامين الانطباعيين, فكان أبرزهم: الفنان (تولوز لوتريك), والفنان (ادغار ديغا), اللذان رسما العديد من مشاهد السباقات التي أكدا فيها على مبدأ الضوء . مع التحول في اظهار الشكل عند التكعيبيين, فقد تشضى شكل الحصان, وأعيد تركيبه, كما في لوحة (الجورنيكا) للفنان (بيكاسو)؛ إذ أظهرت وسط اللوحة, وتحت شمس شاحبة, صورة حصان ينهار فوق جدار بشري ممزق, ما زالت قبضته تمسك بسيف منكسر. (umhiz, 1996, p. 209), فكان الحصان يرمز الى «ارض اسبانيا وقد جرحت الى درجة الموت». (AL-Baseuni, 1965, p. 64) , وفي تصوير المستقبليين, فقد حاولوا أن يصوروا ديناميكية الحركة في تطورها, «فالجواد الذي يعدو ليس له أربع أرجل فحسب, وإنما عشرون, وحركاتها مثلثية», (Bahnasi, 1979, p. 68) . كما تظهر أشكال الخيول في أعمال (فرانز مارك) بأشكالها المحورة, وألوانها التي تبتعد عن الواقع, تأكيداً للفعل التعبيري.

أما في الفن العراقي المعاصر, فقد ظهرت أشكال الخيول في أعمال (فائق حسن) بغزارة, كما في لوحته (خيول في الصحراء), وكما لوحته في (انتظار), التي قدّم فيها مشهدًا يصور حصانًا عجوزًا, بخلاف الخيول (الفائقية) -السابقة- يتأمل جمجمة حصان آخر. (Kamil, temporary plastic movement in iraq, 1980, p. 73) . أما الخيول التي ظهرت في أعمال (كاظم حيدر) فهي خيول منهمكة, تقابلها خيول مستنفرة تميزت بأشكالها التكعيبية والتجريدية, وهذا ما جسده في معرضه (ملحمة الشهيد).

المبحث الثالث : عامر العبيدي (التجربة والأسلوب):

يعد الفنان (عامر العبيدي) المولود في محافظة النجف عام 1943 من جيل ما بعد الرواد, أي: من مرحلة الجيل الستيني, فقد درس في معهد الفنون الجميلة واكاديميتها, وأقام معرضه الشخصي الأول: عام: 1966 في بغداد, والثاني: في جدة, عام: 1977, والثالث: في جمعية الفنانين التشكيليين التي هو عضو فيها, وفاز بالعديد من الجوائز منها: الجائزة الأولى في معرض (ابيزا) الدولي, عام: 1964) (Hamoodi, 1973, p. 94) .

يقول (نزار سليم) عن بداية (عامر العبيدي): «ابتدأ عامر العبيدي متأثرا بالأجواء الشعبية المحلية والجوامع والرموز الدينية». (Saleem, 1977, p. 186), «وسنلاحظ منذ البدء, أثر البيئة الشعبية في أعماله, وأثر الصحراء التي تنقلنا غالبًا الى فضاء شاسع بلا حدود , فضلًا على الرموز المستمدة من أجواء الصحراء , وكل هذا لم يمنع الفنان من اجراء تجارب ذات اتجاه تجريدي, أو منحى خاص : حيث تتبلور تجاربه أخيرا بفن يستمد مقوماته من الواقع, ومن الاختزال الشديد لهذا الواقع, عبر تقنيات تستلهم التراث بروح المعاصرة" (Kamil, Contemporary plastic art in iraq, the sixties, 1986, p. 377) · هذه الإرث الذي خزنته ذاكرة الفنان عامر العبيدي, ووظفها في لوحاته, فأظهرت ذلك الاهتمام بالإنسان والخيول, وتعلقه ببيئته, وما فيها من مفردات, تلك البيئة الصحراوية, والخيول والديوك, والطيور, تمظهرت بأشكال زخرفية

واقعية تعبيرية, فبعد أن «أرهقه جموح خيوله المجردة, وصهيلها المدوي, الذي يواجه قحط الصحراء الشاسعة, وهو الإنسان البصير الوحيد بينها, لم يكن أمامه مشهد يتلذذ به غير هذه الخيول, ومساحة الفضاء الرحبة, منذ سنوات طويلة جدًا. يزين خيوله بمفردات, وخصائص, ودلالات فلكلورية, وألوان شعبية عراقية, عارضًا المساحات الخلفية الواسعة بتكوينات لونية متقاطعة مملوءة برموز إسلامية, وتاريخية منسجمة, ومتواصلة مع بعضها البعض». (AL-Dulaemi, 2016) .

ولعل السبب في ذلك: أننا حين نشاهد عملًا للفنان (عامر العبيدي), «ندرك أن امامنا مضمونًا جماليًا قد اتحدت صورته بموضوعه, واتحد موضوعه بصورته, فأصبح يحمل في ذاته معناه, وكأنما هو عالم خاص قائم في ذاته» (Raghib, p. 66).من بين الحيوانات التي رافقت الإنسان «نظر عامر العبيدي الى الحصان, وحاول أن يصوره في بعده الواقعي والرمزي على حد سواء. البعد الواقعي للحصان في معانيه الكثيرة المرتبطة بالإنسان – في الماضي والحاضر – والبعد الرمزي حيث للحصان مكانه لا يمكن تجاهلها ,مكانة رمزية تمامًا, تكمن قيمة الحصان في علاقته بالإنسان, وفي تجسيد بعده المرتبط بتطور تاريخ الانسان ذاته . وأخيرًا, الحصان في أعمال (عامر العبيدي) قيمة جمالية تستمد مقوماتها من الملاحظات السابقة, أي: من محتوى الحصان التاريخي, والمحتوى الواقعي. لكن المقومات الجمالية الجديدة لها طابعها الخاص, ليس على مستوى البعد الجمالي فحسب, وإنما على صعيد منح الحصان قيمة رمزية خالصة, وهذه القيمة الرمزية الخالصة, بالتأكيد , ترتبط بالنقاط السابقة, ولا تنفصل عنها». (Kamil, Contemporary plastic art in iraq, the sixties, 1986, pp. 380,381) . لقد اقترنت تجربة (عامر العبيدي) بالخيول والصحراء والفضاء , منذ بداية مسيرته الفنية, مستمدًا من ذلك موضوعات تاريخية وتراثية للبطولة عند الانسان العربي, خصوصًا: اندفاعه, وشموخه, وقد سلط الضوء على رموز عميقة التأثير في صياغة الحلم العربي, فالصحراء كبيئة عربية عريقة, يشتد فيها ساعد العربي وشجاعته وبطولاته وصولاته, أما الحصان فهو عنصر أداء مكمل لرجولة الفارس العربي منذ القدم, فقد «عمل الفنان على قراءة الشفرات البيئية في نتاجه الفني, ويعيد صياغتها, فالمفهوم الجمالي لا بد أن يعمل على وفق اعتبارات عدة, ليس آخرها حضور الانتماء البيئي وتمثيلاته, هكذا بدأت الشخصية الفنية في حقبة الستينيات بعد أن اتضح, ولو بصورة لا واعية, وأن قدر الفن العراقي الحديث لا يمكن أن ينفصل عن الوعي الاجتماعي والجماعي في القطر , وصار الرصيد الحقيقي لفنه يكمن في وعيه اللاذاتي». (Mohammed, 2018, p. 58) .

اوجدت اعماله « علاقات ما بين الكتل اللونية والمساحات وملئها على السطح التصويري و انسجام الألوان وترابطها واتساقها مع تيمة العمل وبواعثه الفكرية والجمالية ، والفنان (عامر العبيدي) لا يخرج عن منظومة المفاهيم هذه حيث تتسم رسومه باحترافية وأكاديمية , وأدرك ماهية اللون والتشكيل وتبنى

فلسفة شخصية وفق منظوره وخبراته ، واتخذ لخطابه خصوصية تمثل أفكاره وقناعاته وثقافته وثقافة بيئته» (Ebrahim, 2019) . ولا يخفى علينا ان جيل الستينات والذي يعد الفنان عامر العبيدي منهم , «قد اطالوا النظر في مخلفات الفن العراقي وتبنوا ما ينفع وجهتهم , وهو قليل , ولفظوا ما هو خلاف ذلك وهو كثير . لهذا اداروا ظهورهم مرة واحدة للتيار الشخوصي بمعناه الوصفي البارد وبنوا رؤيتهم على وفق اليات عمل مثخنة بالدرامية والتعبيرية العاتية , مما انتهى بهم الى فهم فضاء للحداثة بوصفها هذه المرة هدما لا بناء , على اساس ان الهدم هو بناء ايضا , لهذا اتسعت فضاءات التجريب من دون الاصغاء لمعايير بعينها» (Abdulameer, 2004, p. 78).

ان اصرار الفنان عامر العبيدي على استعارة اشكال الخيول في معظم اعماله ما هو الا تعبير عن تلك الصلة القوية ما بين الحصان والانسان , فهو يمثل الحصان بأشكال مختلفة , نلاحظ «وجود الحصان الجامح, او الحصان في وضعه الطبيعي, العادي . او الحصان الذي تحول الى شكل رمزي لكن الفنان يصر على استعمال الحصان في الكثير من اعماله . ولأن الحصان يرتبط بالصحراء , فقد منحه الفنان قيمة مقدسة : جمالية , شكلية , ونمائية تماما. ولأن الحصان , كذلك له ارتباط بحياة الانسان , فقد منحه الفنان مكانة خاصة جعل يعمقها ويكررها في الكثير من اعماله» (Kamil, Contemporary plastic art in iraq, the sixties, 1986, p. 381) «غير ان عنصر القوة عند عامر العبيدي يكمن في حبه للفورم (الشكل) وعندما انتقل الى رسم الخيول وكان هذا على نحو ما امتدادا لموضوعه القديم رآها تنتظم في صفوف . ومنها استقطر تأليفا معينا استطاع ان يبرز به العلاقة الدينامية بين اشكالها الشبحية والفضاء المحيط بها وهكذا تحول الرسام شيئا فشيئا من الازدحام والضجيج والقعقعة الى العراء , والفضاء , والصمت: انها بطحاء العراق المترامية , جعل الفنان يعبر اخيرا عنها عن طريق الخيول التي توشك على القفز من حافة كل لوحة من لوحاته» (Jabra, The roots of iraqi art, 1986, p. 64). ان اللوحة لديه مجسدة في تكرار الشكل التصويري الذي يخلق حوارا مع المتلقي، والتكرار هنا يضيف ايقاعًا موسيقيًا يشده, ليصبح نغمات وسلالم موسيقية متكررة, فتبدو موسيقاها صاخبة من فعل التكرار هذا من جهة, ومن جهة أخرى يزيدها انفعالًا حين يوظف الألوان الحارة لتستفز عواطفه بشدتها وحدتها على البصر ,فتجعله لصيقًا لها وبنظرات حادة متسلطة, ومهيمنة على نظره». (Ebrahim, 2019).

إنّ معالجة الفنان عامر العبيدي لمضمون الخيول والانسان؛ (لانها لا تعبر عن الرمز العربي فحسب, وإنما لانها تتحول الى دلالة فنية تعبر عن عزلة هؤلاء الأشخاص في منفاهم الكبير , ولا أقصد أنّ الفنان يتطرق هنا الى مضمون فلسفي حول العزلة, وإنّما أقصد أنّه يعالج الحالات الإنسانية الواقعية المباشرة. فمن خلال الصحراء يعبر عن عذابات الإنسان في هذه الصحراء التي عرفها الفنان في طفولته, ومن خلالها يجسد المضمون المأساوي). (Kamil, Contemporary plastic art in iraq, the sixties, 1986, p. 379), والذي يشير من خلالها الى فرادة في الأداء والتعبير . وما يميز رسوم الفنان عامر العبيدي هو : «اقتراح مداخل تصويرية, ومستويات للرؤية ضمن إطار المشاهد التي عرفت بها رسومه, بحيث يصبح التكرار لأنظمة تصويرية هاجسًا للحفر عميقًا وصولًا الى توسيع هامش الصياغة, مما يجعل من المشهد الواحد قابلًا على توليد مزيدًا من القراءات, وأطارًا لرمزية البلاغ التي يشاع الخطاب بها, وهكذا سيظل

الفنان يخضع طرازيته الأسلوبية الى المزاوجة بين التشخيص, ونزعة هي الأقرب الى التجريد أو تكاد, على أنّه لا يضحي بالمقولات التي كان جيله يصرح بها, وأهمها: مقولة التجديد التي ظلت بمثابة العلامة الفارقة لكفاحية جيل بدأ عارفًا مسؤوليته إزاء حركة الرسم العراقي». (Abdulameer, 2004, p. 60). لقد تجسدت تجربته الأسلوبية الفنية للميل إلى التكعيبية والاختزال, كما أنه عالج التكوين من خلال «الفضاء اللامحدود , واللون الأبيض المحير, والأشخاص الأكثر قربًا الى التجريد أو الرمز, يقدم لنا صورة واضحة لأسلوبه الفني, هذا الأسلوب الذي يمكن القول عنه بالأسلوب السهل الممتنع, ففي الكثير من أعماله ثمّة بساطة تبدو للوهلة الأولى أنها نفذت بلا عناية, او في سرعة, لكن التأمل النقدي لها يعكس لنا الجانب الآخر : جانب العناية الفائقة بالتكوين الفني, وبدلالاته وأبعاده, وإن كانت واقعية أو رمزية, بمعنى: أنّ الفنان كان يحرص غالبًا على تحقيق أفكاره الفنية, ذات الارتباط بالمناخ الشعبي, أو بمشاهدة المدينة, أو رموز الصحراء ...الخ, وبصورة فنية يتجلى فيها هذا التراث منصهرًا, او مرتبطًا بأبعاد المعاصرة, أو بالرؤية المعاصرة للفن». (Kamil, Contemporary plastic art in iraq, the sixties, 1986, pp. 383,384). لكن المعادل الفني قاده للاهتمام بالقوة, كرسم الخيول والتي هي: رمز القوة والانطلاق, ومع ذلك, فالخيول سحر الفنان المعشوق, (والعاشق ازاء الطبيعة الام الحبيبة وفتاة المستقبل) (Kamil, temporary plastic movement in iraq, 1980, p. 110).

إنّ البنية الانشائية التكوينية لرسوم عامر العبيدي « تتناظر وتتماثل بينها المقابلة والتوزيع, وترتكز على ايقاعات ثابتة متكررة لأقدام الخيول, واعناق الرؤوس, وتكرار أشكال الطيور, وغيرها من الكائنات الأخرى, فضلًا على ادخال وحدات زخرفية هندسية متماثلة, أو متجاورة, منها: مربعات, مثلثات, مستطيلات, دوائر. تلك المفردات تتضامن مع التكوينات الأساسية, بألوان متضادة, تبث إشاراتها بقوة وحيوية, مجلبة للانتباه والتمعن والاستمتاع, وغالبًا ما تستند على - باك راوند – غامق الدرجة اللونية مجسدًا بذلك اختياراته المضمونية, والانشائية الجمالية». (Neama, 2017). إنّ تلك الايقاعات الثابتة لأقدام الخيول والتداخل في توزيع الأشكال, (Khamis, 2020, p. 237) تذكرنا برسوم الفنان العربي المسلم (الواسطي) الذي يعد المؤسس الأول لفن التصوير في العراق, وتلك الزخارف تذكرنا بالنقوش الزخرفية في السجاد العراقي... ويستقر الفنان حاليًا في الولايات المتحدة الامريكية, قدم هناك كثير من الاعمال التي عالج خلالها موضوع الاغتراب والهجرة, وعذابات الإنسان, موظفًا أشكال الخيول فيها, (وهناك لوحات عالجت المظاهرات, والشهداء... الخ, وكلها ترتبط بفكرة مفادها: أن الفنان يتمرد ضد موضوعات سائدة, فالفنان قد بذل جهدًا واضحًا في التعبير عن الفن تزامن معبرًا عن التطور في مختلف الأجزاء الخاصة بالفن, أو بالأفكار , فالفنان العظيم هو الذي يعالج تلك العدالة النامية, والتي لن تفهم لا من خلال تطور الحضارات, ومفهوم العدالة الشامل الذي لا بد أن يجد منطلقًا خاصًا له). (Kamil, temporary plastic movement in iraq, 1980, pp. 80,81).

الفصل الثالث / اجراءات البحث:

أولًا: منهجية البحث: تم اعتماد المنهج التحليلي الوصفي. فهو يشخص الظاهرة المتناولة في البحث تشخيصًا دقيقًا لتحليل المعلومات بغية تحقيق هدف البحث.

ثانيًا: مجتمع البحث: ضم مجتمع البحث لوحات عامر العبيدي, والتي تم الحصول على صورها المنشورة في المجلات, وصفحة الفنان الشخصية على فيس بوك, ومواقع الانترنت وعن طريق الاتصال الخاص بابنة الفنان.

ثالثًا: عينة البحث: تم اختيار ثلاث نماذج عينة البحث بصورة قصدية لوجود الظاهرة المراد الكشف عنها, والتي تخدم موضوع البحث.

رابعًا: اداة البحث: اعتمد الباحث في تحليل العينات على الملاحظة. بغية الكشف عن السمات الشكلية لأشكال الخيول.

العينةرقم (1)

تحليل العينات:

رقم العينة : 1

اسم اللوحة : الفرسان

اسم الفنان : عامر العبيدي

قياس اللوحة :120×120

مواد الرسم : زيت على كانفاس

تاريخ اللوحة : 1984

وصف العمل الفني: هي لوحة مربعة الشكل, يظهر فيها حصانان بوضع الوقوف, وقبتان, وثلاث منارات, ومساحات مقسمة الى أشكال هندسية, وكتلة خلف الحصانين مباشرة, ومساحة كبيرة أعلى اللوحة تمثل الفضاء حول الأشكال المرسومة. تم تحديد الأشكال العضوية والهندسية بخطوط واضحة وصريحة؛ لتحقق العزل ما بين الأشكال, وتم تلوين الحصان الأمامي باللون الأبيض, مع تظليل باللون الأزرق الفاتح, ويبدو السرج على ظهر الحصان الأبيض باللون الأزرق الفاتح, وهو مزين بثلاثة مثلثات مقلوبة الرؤوس, لونت باللون الأحمر, أما الحصان الثاني المرسوم خلف الحصان الأبيض, فقد تم تلوينه باللون الأزرق مع تظليل باللون الأزرق الغامق وجود أشكال هندسية على جسمه هي عبارة عن ثلاثة مثلثات مقلوبة الرؤوس حددت باللون الأسود, أما الكتلة التي خلف الحصانين, فهي تمثل الصحراء وقد لونت باللونين: الأسود, والبني, وتظهر مثلثات باللون البني في الجزء الأسود من هذه الكتلة, وخلف الكتلة تظهر قبة كبيرة زرقاء متمركزة في وسط المشهد يعلوها ثلاث دوائر صغيرة جدًا وهلال. أما الجزء الأسفل من اللوحة فقد قسم الى ثلاثة مساحات أفقيًا: المساحة الأولى: من يمين المشاهد, وقد رسمت بشكل مربع, وتم تلوينها باللون الأسود, وبداخله مربع أبيض محدد باللون الأزرق الفاتح, وقد وضع الفنان توقيعه في هذا المربع . أما فضاء اللوحة المحيط بالأشكال, فقد تم تلوينه باللون

مجلة الأكاديمي-العدد 102-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الرمادي المائل الى الأزرق. لقد تناول الفنان في هذه اللوحة بعض المفردات التي عبر من خلالها عن المورث البيئي, والديني والاجتماعي. فالصحراء هي البيئة التي ظلت عالقة في ذاكرة الفنان بما يميزها عن مجاوراتها البيئية, ويتمثل الموروث الديني: بالقباب, والمنارات التي ترمز الى العمارة الإسلامية, وتتمثل السمات الشكلية لأشكال الخيول في هذه اللوحة بالتبسيط و الاختزال, وتوظيف الأشكال الهندسية مثل: المثلثات, والخطوط المنحنية, كما نلحظ أن شكل الأرجل نحيفة جدًا قياسًا مع الأرجل الحقيقية للحصان, كما سعى الفنان إلى تضخيم بعض المناطق مثل: عضلات الفخذ, والصدر , والرقبة. إلا أنّ هذا التحوير بالشكل أضاف جمالية للعمل الفني. ويبدو؛ إن الفنان ألغى جانب المنظور, واعتمد التلوين بطريقة تصميمية, كانت استعاراته الشكلية من الواقع, فأعاد صياغتها بما يتناسب مع رؤيته الفنية وأسلوبه الفني.

العينةرقم (2)

رقم العينة : 2:

اسم اللوحة : فرسان.

اسم الفنان : عامر العبيدي.

مادة العمل : زيت على كانفاس.

القياس : 120×120 سم.

تاريخ اللوحة : 2000م.

من خلال المسح البصري لسطح هذا العمل المربع الشكل تظهر أشكال الخيول المتجهة نحو اليمين, بتكوين مربع تتداخل فيه أشكال الخيل مع الشاخصين بخطوط متقاطعة ومتعامدة, مكونة أشكال هندسية تتخللها تركيبات زخرفية من الدوائر ,والمثلثات, والمربعات الصغيرة, شكلت بأجمعها نسيج يذكرنا للوهلة الأولى بذلك السجاد العراقي المزين بالتراكيب الزخرفية, وهي من الموروث الشعبي الذي خزنته ذاكرة الفنان, فأظهرها على سطح منجزه البصري. تحددت الأشكال بخطوط واضحة تعزل كل شكل عن الآخر , ونلاحظ تنوع الألوان, وتداخلها الحارة مع الباردة؛ ذلك لأنّ الفنان يؤكد قيم الخير والجمال التي تحملها الذات الإنسانية, والتي تجابه أشد أنواع العذابات من أجل تحقيق تلك القيم. لقد عالج الفنان فضاء لوحته بفضاء مفتوح باللون الأحمر الخالي من أي شكل, فلا وجود لما يمثل المكان, أو الزمان, ولا وجود لأرض, أو سماء, فتبدو الأشكال كأنّها سابحة في الفضاء؛ فرقبة الحصان الأول ممتدة مع الرأس للأمام بوضع أفقي, ورقبة الحصان الثاني منتصبة, والرأس مائل قليلًا الى الأسفل, ووقفة الخيول هي تشبه منمنمات الواسطي في حركة الأرجل المصطفة, مجموعة منها بشكل عمودي, والأخرى مائلة بامتدادات تتداخل مع جسم الحصانين والشاخصين -كما في منمنمة العرس- وهي تعد طريقة للتمويه بالحركة وما يعزز ذلك؛ الرِجْل الأولى في المقدمة, المرفوعة لتشير الى حركة باتجاه الأمام, إنّ الألوان الحارة في اللوحة ما هي إلّا تعبير عن الانفعالات الإنسانية التي تريد تحقيق قيم الخير , إلّا أنها تجابه بتسليط العذابات عليها,

وقد استخدام الفنان لشكل الحصان في أغلب أعماله, وهو يعدُّ تقديم للانفعالات الإنسانية بأشكال حيوانية؛ وذلك بسبب تعلّق هذا الحيوان مع الإنسان في كثير من مظاهر الحياة, ولعده من الجماليات التي اتخذها الإنسان, وكذلك لإبراز قوته وفروسيته, وإنّ الحالة الواقعية نحو التعبيرية في الأداء, تظهر الشكل المشوهة بالوان مفعمة بالتأويل, وعنف الخط. كل ذلك يعد أداءًا تعبيريًا, يجسد الفنان من خلاله انفعالات الإنسان, وصراعاته مع ذاته, ومع كل ما يحيط به, وهذا ما أشار اليّه البحث في مؤشرات الإطار النظري. ملحظ مهم: إنّ أعمال الفنان في بنيتها التركيبية تتكون من حافات متناوبة الأعمدة في الطول والافق, وبصورة تماثلية متناوبة, وبإيقاع متكرر, وإنّ الأمر لا يقتصر على النهايات الخارجية, وإنّما بمواطن تلك التكوينات, وبهذه الصيغة, فتتناوب تأملات المتلقي بتلك البنية التكوينية ضمن مراحل الشد, والتنقل عبر تموجات متضادة ومتناوبة, وإنّ تلك الايحاءات تتناسب مع مفاهيم الأحداث التراجيدية الانفعالية.

رقم العينة : 3.

اسم اللوحة : صهوة الجياد الجامحة.

اسم الفنان : عامر العبيدي.

مادة العمل : زيت على كانفاس.

القياس : 204×160 سم.

تاريخ اللوحة : 2018/5/21.

العينة رقم (3)

رسم الفنان هذه اللوحة في مركز إقامته في الولايات المتحدة الامريكية, ثم نقل هذا العمل للعرض في معرضًا مشتركًا مع الفنان العراقي: إياد الموسوي, بصالة العويس للثقافة والفنون في دبي, سنة: 2018 م.

قراءة الباحث لهذا العمل؛ يجد أن سطحه البصري مستطيل الشكل يحتوي أشكالًا للخيول, مع أشكالًا انسانية متجمعة مع بعضها, فيتكون مستطيلًا متوازنًا حقق التناسب في توزيع الحركة على كل جوانب اللوحة بإيقاع منتظم, وتحددت الأشكال بخطوط واضحة, وتحقق العزل بين الألوان, داخل أجسام الخيول, وخارجها, وخطوطٍ أخرى في خلفية العمل الزرقاء, والتي تداخلت فيها دوائر كبيرة باللون الأزرق الغامق, وامتدت الخطوط خلالها عرضيًا كأنّها أوتار آلة موسيقية . الشكل عبارة عن: أربعة خيول بوضع الركض, واحد منها مقلوب رأسًا على عقب, ومعه الفارس الذي سقط من صهوته, كأنه يوثّق لحظة سقوط الشهيد, وتبدو الخيول نافرة بحركة انفعالية, قد لا نشاهدها إلّا في المعارك, أو في السباقات, وهي ربما تعبر عن ثورة ضد الظلم والجور, وحصان ينظر الى الخلف, فيبدو صاهلًا لطلب العون. إنّ أشكال الخيل بوضع الصهيل, مشهد تكرر في أغلب – بحسب ما اطلع عليه الباحث- خيول عامر العبيدي التي رسمها, وتزينت بأشكال زخرفية ترمز الى الموروث البيئ العراقي الذي نراه في السجاد القديم, كما أنّه يكرر –دائمًا- حركة الأرجل الأمامية للحصان الذي في المقدمة, فنجدها مرفوعة في هذه اللوحة, وفي لوحات أخر قد رفعت إحداها للتمويه بحركة الحصان للأمام. استخدم الفنان الفضاء المفتوح

بدون وضع أرضية لأشكاله التي تبدو سابحة في مكان مبهم, وهنا يعبر الفنان عن مناداته للحرية التي تفتح الآفاق للإنسان ليحقق ذاته, كما عبرت المساحة المفتوحة عن بيئة الصحراء التي انطلق منها عامر العبيدي منذ أول أعماله, كما نلحظ: أنّ العبيدي قد خالف الواقع, وأطلق العنان لخياله من خلال إهمال المنظور, والظل, والضوء, ومخالفته لألوان الخيول, فلا توجد في الحقيقة خيول زرقاء وهو بهذا يتوافق مع (فرانز مارك) الذي اشتهر بخيوله الزرقاء, كأنّها خصوصة الفنان التي عبر عنها بأدائه المقوض للواقع والحقيقة والزمان والمكان, وإنّ مشهد الحصان المقلوب قد تكرر في كثير من أعماله, والتي أكد خلاله على مفهوم الشهادة بدلالة اللون الأحمر الذي يمثل لون الدم الذي يملأ أرضية العمل في الشكل آنف الذكر, وهذا يقودنا الى مشاهد ذات تأثيرات نفسية خاص, ومشاهد تجعل حركة الخطوط, وغنى الألوان وكثافتها, وازدحام اللوحة بالأشكال محيرة حقًا.

النتائج:

1 – ظهرت سمة الخيول في رسوم عامر العبيدي بحركات وانفعالات عنيفة, وهي بوضع الصهيل, وكأنها ثائرة تريد النفور من اللوحة.

3 – عمد عامر العبيدي على تحديد أشكال الخيول في اللوحة بخطوط صريحة, قد حققت العزل ما بين الوحدات, وهي سمة شكلية تميزت بها انظمته البصرية.

3 – تعد معالجة المساحات في الفضاءات الواسعة داخل أعماله سمة شكلية, إزاء التكوينات اللونية المتقاطعة المملوءة برموز إسلامية وتاريخية منسجمة تتواصل مع بعضها, ومتداخلة مع أشكال الخيول مع ترك الفضاء مفتوح.

4 – لم يعتمد الفنان على المنظور؛ إذ كان لديه ميل إلى تبسيط واختزال أشكال الخيول, وهي سمة شكلية إزاء التحوير والتلاعب في انظمتها الشكلية.

5 – إن استخدم التكرار والتماثل كان بمثابة سمة شكلية في أشكال الخيول المرسومة.

6 – إن من السمات الشكلية للخيول؛ أنها بدت بطريقة تصميمية احتوت على أشكال هندسية: كالمثلثات, والمربعات, و الخطوط مستقيمة, والمنحنية.

7 – إن الطريقة الزخرفية في تزيين أشكال الخيول في رسوم عامر العبيدي تقاربت مع الأشكال الزخرفية الموجودة في السجادالعراقي.

الاستنتاجات:

1 – إن تأكيد عامر العبيدي في انتقاءاته الشكلية على أشكال الخيول كونها تمثل رمز من رموز العروبة والأصالة.

2 – إن سمات التسطيح التي ظهرت في رسوم عامر العبيدي لها مرجعياتها في الفن الأسلامي.

3 – جاء توظيف الزخارف والأشكال الهندسية داخل أجساد الخيول لإظهار اللمحة التزيينية.

References

1. Abbo, F. (1982). *Science of art elements.* Milano: Dolphin publishers.
2. Abd, S. M. (2021, 6 15). Style between alienation and westernization in contemporary painting. *Al-Academy Journal*, pp. 647-666.
3. Abdulameer, A. (2004). *iraqi painting modernity of conditioning.* Baghdad: House of cultural Affairs.
4. Abdulhameed.S. (1987). *The creative process in the art of painting.* Kuwait: National Council for Culture, Arts and Letters.
5. AL-Akili, Q. (1998). *Aesthetic features in the noble Qur'an from the point of view of aplastic artist.* Baghdad: college of fine arts.
6. AL-Baseuni, M. (1965). *modern art.* Egypt: AL-Maarif House.
7. AL-Dulaemi, A. (2016). Amer AL-Obaidi embodies the torments of immigration. *Arab newspaper*.
8. AL-Mamoori, H. K. (2021, 6 15). Political Discourse in the Drawings of Faisal Laibi . *Al-Academy Journal*, pp. 533-548.
9. AL-Miskeni, O. B. (2011). *Art is getting out hand.* Lebanon: Jadawil publishing and distribution.
10. AL-Razi, M. (1981). *Mukhtar AL-Sihah.* Beirut: Health Center for Culture and Scien.
11. AL-Shami, S. (1990). *amic art commitment and creativity.* Damascus: AL-Qalam House.
12. Arabic Language Academy. (2004). *intermediate dictionary.* Egypt: AL shorouk international library.
13. Bahnasi, A. (1979). *Aesthetics of Arab art.* kuwait: National council for culture and art.
14. Belis, A. (2016). *Roman mosaics in the j.paulgetty museum.* Losangeles.
15. Blake, R. (n.d.). *George stabbs and the wide creation*. Retrieved from www.robinblake.co.uk.
16. Dewey, J. (n.d.). *art experience.* Cairo: AL-Nahdha AL-Arabia House.
17. Ebrahim, R. (2019). Dialogue of colors and rhythm in Amer AL-Obaidi paintings. *AL-Zaman newspaper*.
18. Gumbrich, A. (2016). *art story.* AL-Manama: Bahrain Authority for Culture and Antiquities.

19. Haidar, k. (1984). *Layout and colors.* Baghdad: Baghdad Univirsity.
20. Hamilton, E. (1997). *The Greek style in literature,art and life.* Damascus: blication of the Ministry of Culture.
21. Hamoodi, J. (1973). *Iraqi Artists Guide.* Baghdad: Ministry of information.
22. Hamza, T. a. (2019). Indications of human figures executed on Greek ceramics. *Journal of Babylon University for Human Sciences*, p. 184.
23. Hauser, A. (2005). *Art and society throughout history.* AL-Eskandaria: AL-Wafaa house.
24. Ibn Manzour, j. (1965). *Arabes Tong.* Beirut: Lisan AL Arab House.
25. Jabra, E. (1986). *The roots of iraqi art.* Baghdad: AL-Arabia House.
26. Jabra, E. (1988). *Reflection on a marble structure.* AL-Eskandria: the General Authority of the Library.
27. Kamal, M. (1937). *History of ancient Egyptian art.* cairo: AL-Hilal house.
28. Kamil, A. (1980). *temporary plastic movement in iraq.* Baghdad: AL-Rasheed house.
29. Kamil, A. (1986). *Contemporary plastic art in iraq, the sixties.* Baghdad: House of General Cultural Affairs.
30. Khamis, N. (2020). Formal data of bauhaus school and their Implecations for faprics and costumes design. *AL-Academy Journal*, pp. 225-242.
31. Mardan, A. (2021, 6 15). Abstract Expressionist features in drawings by Eric Bartot and Serwan Baran "A Comparative Study". *Al-Academy Journa*, pp. 719-734.
32. Mohammed, B. (2018). *Solitude of art.* Baghdad: AL-Asadi presses.
33. Myers, B. (1958). *Fine arts and how to taste.* Cairo: AL-Nahdha AL-Masria Library.
34. Neama, M. (2017, 5 25). *Transfers and hot additions to the artist Amer AL-Obaidi.* Retrieved from www.elsada.nat.
35. Nouri, R. (2021, 6 15). Formal trepass and its intellectual manifestations in the contemporary interiorspace. *AL-Academy Journal*, pp. 583-602.
36. Nudhmi, M. (1996). *Awsthetic and the evolution of art.* AL-Eskandaria: university youth foundation.
37. Raghib, N. (n.d.). *art criticism.* Egypt.
38. Read, H. (1986). *meaning of art.* Baghdad: House of General Cultural Affairs.
39. Sahib, Z. (2018). *Kingdom of art.* Baghdad: House of books and documents.
40. Saleem, N. (1977). *Contemporary iraqi art.* baghdad: iraqi ministry of information.

مجلة الأكاديمي-العدد 102-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

41. Santayanam, G. (2001). *sense of beauty.* Cairo: AL-Osra library.
42. Schulz, R. (1994). *Alchemy and interpretation.* Beirut: The Arab Foundation for studies and publishing.
43. Stolnitz, J. (2006). *art criticism.* cairo: Egyptian General Book Authority.
44. umhiz, M. (1996). *Cotemprary artistic currents.* Lebanon: Publications Company for Distribution and publishing.
45. xxx. (n.d.). trinty house international art dealers & advisors. broadway, 20 high street.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts102/105-122

The formal features of horse shapes in the drawings of Amer AL-Obaidi

Sarmad Sabbar Abd[2]

Al-Academy Journal …….…… Issue 102 - year 2021
Date of receipt: 3/9/2021…....Date of acceptance: 28/10/2021…....Date of publication: 15/12/2021

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

Abstract:

The form imposes its importance in the structure of the artwork through its indication of the type of relationship between the artist and his external world in all its aspects, as well as its manifestation of artistic and aesthetic values, and the multiplicity of experimental means of expression that include the artist's feelings and imagination. The form is also a recording of the events in their temporal and spatial circumstances, and in that it is of value in directing his artistic discourse with the aim of influencing the recipient with its connotations and emotional states. Horses in the drawings of Amer Al-Obaidi, and the research came within two frameworks: The first framework is the methodological framework that represents us the research problem, its importance, purpose and limits, as well as defining terminology. Artists throughout history and the second topic, in which we dealt with the experience of Amer Al-Obeidi and his method of drawing horse shapes. As well as the research procedures that included the research community, its sample, its tools and its methodology, then we followed that by analyzing the samples, results and conclusions.

Keywords: characteristic, shape, The formal features, Amer AL-Obaidi

Conclusions:

1 - Amer Al-Obaidi's emphasis in his formal selections on the shapes of horses, as they represent a symbol of Arabism and originality.

2 - The features of flatness that appeared in the drawings of Amer Al-Obaidi have their references in Islamic art.

3 - The use of decorations and geometric shapes inside the bodies of horses came to show the decorative glimpse

[2] **University of Baghdad ,College of Fine Art, graduate student, sarmad.sabbar1202a@cofarts.uobaghdad.edu.iq .**

OPEN ACCESS
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts102/123-144

دور الأعمال الفنية التفاعلية المعاصرة اقتصادياً وثقافياً (دراسة تحليلية)

نوره ناصر النهاري[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 102-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229
تاريخ استلام البحث 2021/9/29 , تاريخ قبول النشر 2021/11/29 , تاريخ النشر 2021/12/15

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

ملخص البحث

هدف البحث للتعرف على دور الأعمال الفنية التفاعلية المعاصرة اقتصادياً، وثقافياً من وجهة نظر الجمهور؛ وتحديد أهم معوقات، ومقترحات تحسين مستوى تصميم، وانتشار الأعمال الفنية التفاعلية التي تعتمد اللوحات المرسومة ويستخدم فيها تقنيات بصرية وضوئية. وقد تم استخدام المنهج الوصفي، وتم استخدام أداة الاستبانة التي وزعت على الجمهور أثناء عرض فعاليات نور الرياض Noor Al Riyadh 100) thousand visitors in a week, 2021)وبلغ حجم العينة المشاركة (194) فرداً من كافة أطياف المجتمع. وقد تبين من خلال نتائج وجود موافقة من قبل الجمهور على الدور الاقتصادي للأعمال الفنية التفاعلية المعاصرة، لأنها تسهم في دعم الاقتصاد الوطني، وتجذب الجمهور لحضور فعاليات الترفيه المختلفة المدفوعة، وتجلى الدور الثقافي للأعمال الفنية التفاعلية المعاصرة في المجتمع، من حيث كونها تقدم مصدراً واسعاً لتنمية (الابتكار والتذوق الفني) لدى الجمهور، كما تبين أن أهم معوقات تصميم، وانتشار الأعمال الفنية التفاعلية بين الجمهور. تكمن في عدم توفر المقرات المتطورة الكافية للمعارض الفنية التفاعلية، وقلة الدعم المادي، والتشجيعي من قبل الجهات المسؤولة للفنانين، وقلة التدريب المنظم، وتبين أن أهم مقترحات تحسين مستوى تصميم، وانتشار الأعمال الفنية التفاعلية العمل على تحسين مستويات الأعمال الفنية التفاعلية لتكون جاذبة للجمهور، والسعي لزيادة اهتمام الجهات الإعلامية بنماذج الفنون التفاعلية.

الكلمات المفتاحية: الأعمال الفنية التفاعلية، الفن المعاصر، الفن الواقعي، الفن الرقمي.

المقدمة:

يعود ظهور فن التصميم التفاعلي Interactive Design عالمياً بحسب (Ahmed, 2001)إلى ظهور وتطور التكنولوجيا الحديثة التي أصبحت تركز على ما يستطيع الإنسان وعقله البشري استيعابه والتعامل معه، من خلال تفعيل السلوك الإنساني التفاعلي، والتركيز على الواجهة البصرية التفاعلية، وهذا يمكّن المتلقي من الاستفادة ثقافياً في مجال الفنون، وامتلاك المهارات والمعارف المتعلقة بهذا المجال، كما تؤهله

[1] جامعة الأميرة نوره بنت عبد الرحمن، المملكة العربية السعودية، NNAlnahari@pnu.edu.sa .

لاقتناء المنتج الفني أو الاشتراك في محتواه. وبذلك يرى (Al-Kaabi & Ghasq and Muslim, 2019)أن الفنون التفاعلية تعمل على إذابة الحدود الثقافية والمادية بين الناس، وتكسر الفوارق الطبقية، وتعزز فكرة التساوي في الفرص، واحترام الروح الإبداعية مهما كان مستواها. وتؤكد دراسة (Idris, 2010)على وجود دور فاعل وإيجابي للفنون التفاعلية؛ حيث يظهر دورها في تنمية الخبرة الجمالية، وزيادة الذائقة الفنية، والمعرفة الثقافية لدى المتلقي. فالتفاعل المباشر بين العمل الفني التفاعلي، والفنان، والجمهور يزيد من القدرة الادراكية للمتلقي، ويحفز لديه الروح الفنية التفاعلية لتحقيق مزيد من التحفيز والابتكار. وتمثل اللوحة الفنية التالية شكل (1) نموذجاً عن التفاعل بين الفنان والمتلقي من خلال لوحة فنية تمزج بين الواقع والذكريات بعنوان: زولية أمي (نسخة فريدة) , 2021م.

شكل (1) زولية أمي (نسخة فريدة) 2021

المصدر: سعيد قمحاوي زولية أمي (نسخة فريدة)، 2021م عاكس ضوئي، رمال، مقاطع صوتية، إطارات فولاذية 400x1500x1600 سم بإذن من الفنان الصورة © الرياض آرت

حيث يعرض الرسام السعودي (سعيد قمحاوي) في مشروعه لوحة "بساط أمي" القيم المادية والاقتصادية التي ظهرت في المجتمع نتيجة هجرة السعوديين من بلدانهم إلى المدن الرئيسية في البلاد. ويستخدم في ذلك قطع السجادة، هدية الزفاف التي قدمها والده إلى والدته، كناية عن آخر اتصال له بمسقط رأسه، منذ انتقاله إلى المدينة الرياض ويحاول قمحاوي في هذا العمل أن ينقل الكثافة الحسية المحيطة بذاكرة والدته، إذ يصبح الضوء الموجه في اللوحة تمثيلاً للضوء الذي يسطع في قلب الفنان، خاصة عندما يتذكر رائحة وملمس التحفة الأصلية. ويؤدي هذا العمل لتوجيه رسائل ذات قيمة إبداعية واقتصادية للمتلقي، فهو بسيط ومن وحي البيئة المحيطة.

وبهذا الصدد تؤكد(Amin, 2018) أن الأعمال الفنية التفاعلية تسهم إسهاماً فاعلاً في الاقتصاد الوطني من خلال تحسين مجالات عمليات التسويق، وتخليص المتلقي من السلبية في استقبال الرسائل الإعلانية التي تُعرف بالأعمال الفنية، وبالتالي تسهم في شمول الفائدة الاقتصادية لكل من أصحاب الأعمال التفاعلية، ولدور العرض، والذي ينتهي بعوائد اقتصادية يستفيد منها الجميع، ولكن هذا يتطلب أن تتضمن

الأعمال التفاعلية جوانب ابتكارية لتحدث التأثير المطلوب في المتلقي، وتكون قادرة على التفاعل مع مشاركات المتلقين والاهتمام بوجهات نظرهم وتطلعاتهم. كذلك ذكر سيرجاي والكسندر وبروكروف (Sergey, Shadurin, & Prokhorov, 2018) أن المكونات الفنية للعمل الفني التفاعلي تسهم في إحداث مجال واسع من فنون الفضاءات المعمارية الحديثة، والتي تسهم في توسيع القدرات الفنية وإيجاد أفكار فنية يتم تطبيقها باستخدام التصميم التفاعلي، والفيديو، والصوت، والرسوم المتحركة ثلاثية الأبعاد ضمن اللوحات الفنية؛ مما يحدث منتجات تفاعلية فريدة من نوعها.

من هذا المنطلق تحاول الدراسة الحالية الوقوف على دور الأعمال الفنية التفاعلية المعاصرة اقتصادياً وثقافياً، ومعرفة أهم معوقات تصميم وانتشار الأعمال الفنية التفاعلية التي تعتمد اللوحات المرسومة ويستخدم فيها تقنيات بصرية وضوئية بين الجمهور، ومحاولة تقديم مقترحات للحد من معوقات تصميمها وانتشارها.

مشكلة البحث والتساؤلات:

تكمن مشكلة البحث في أن أداء الفنون التفاعلية المعاصرة بكافة أنواعها وأشكالها اليوم تفتقر لوجود البيئات الجماهيرية المتلقية، والفاعلة، وكذلك قلة المتاحف وصالات العرض التي تعد من البيئات المناسبة لعرض الأعمال الفنية التفاعلية وخاصة منها التي الأعمال التفاعلية التي تعتمد اللوحات المرسومة ويستخدم فيها تقنيات بصرية وضوئية، كما تعاني هذه الأعمال القليلة والخجولة من تدني إقبال الجمهور عليها، نظراً لضعف وقلة الترويج الإعلامي المناسب، وقلة الأعمال التفاعلية الموجهة للجمهور بكثافة تتناسب مع هذا التطور المجتمعي، مما يقلل من وجود دور فاعل للأعمال الفنية التفاعلية في المجال الاقتصادي أو الثقافي. وبالتالي يمكن تحديد مشكلة البحث في السؤال الرئيس التالي: **ما دور الأعمال الفنية التفاعلية المعاصرة اقتصادياً وثقافياً**؟ ومن خلال سؤال البحث الرئيس، تتفرع التساؤلات التالية:

1) ما الدور الاقتصادي للأعمال الفنية التفاعلية المعاصرة من وجهة نظر الجمهور؟
2) ما الدور الثقافي للأعمال الفنية التفاعلية المعاصرة من وجهة نظر الجمهور؟
3) ماهي معوقات تصميم وانتشار الأعمال الفنية التفاعلية بين الجمهور؟
4) ما هي مقترحات تحسين مستوى تصميم وانتشار الأعمال الفنية التفاعلية بين الجمهور؟

أهمية البحث:

1- تكمن أهمية هذا البحث باعتباره يبحث في دور الأعمال الفنية التفاعلية التي تعتمد اللوحات المرسومة ويستخدم فيها تقنيات بصرية وضوئية الثقافي والاقتصادي، حيث اتضح -حسب علم الباحثة- ندرة الأبحاث المحلية أو العربية التي تناولت هذا الموضوع.
2- من المأمول أن تسهم نتائج البحث نحو لفت انتباه المسؤولين عن فعاليات الفنون والترفيه إلى هذا الجانب من الأعمال الفنية وأهميته للفرد والمجتمع.
3- كما يؤمل أن تسهم نتائج هذا البحث في تقديم مقترحات وآراء للحد من معوقات ومشكلات نشر الأعمال الفنية التفاعلية وزيادة إقبال الجمهور عليها.

أهداف البحث:

1- معرفة الدور الاقتصادي للأعمال الفنية التفاعلية المعاصرة التي تعتمد اللوحات المرسومة ويستخدم فيها تقنيات بصرية وضوئية من وجهة نظر الجمهور.
2- معرفة الدور الثقافي للأعمال الفنية التفاعلية المعاصرة من وجهة نظر الجمهور.
3- تحديد معوقات تصميم وانتشار الأعمال الفنية التفاعلية بين الجمهور.
4- التوصل إلى مقترحات تحسين مستوى تصميم وانتشار الأعمال الفنية التفاعلية بين الجمهور.

مصطلحات البحث:

الفن التفاعلي Interactive Art: هو شكل من أشكال الفن الذي ينطوي على إشراك المتفرج بطريقة تسمح للفن بتحقيق الغرض منه. كما أن بعض المنشآت الفنية التفاعلية تُحقق ذلك من خلال السماح للزائر بالمشي" على أو في، أو حول العمل الفني، والبعض الآخر يطلب من الفنان أو المتفرجين الاندماج ليصبحوا جزءاً من العمل الفني"(Aillon, 2014) .

التعريف الإجرائي: تعرف الباحثة الفن التفاعلي بأنه: أحد الفنون المعاصرة التي تعتمد على تحقيق التفاعل ما بين العمل الفني والمتلقي (الجمهور) من خلال اللوحات المرسومة والتي يستخدم فيها تقنيات بصرية وضوئية، وهو أحد وسائل التعبير لدى الفنان الحديث، ويستخدم فيه الفنان التقنيات الحديثة بدور كبير ومؤثر وبمجالات متنوعة تخضع للابتكار والتجديد بشكل دوما، وهذا ما يجعله ذو تأثير ثقافي واقتصادي في المجتمع.

الفنون البصرية Visual Arts: تعرف بأنها: كل تلك الفنون التي تعتمد في إنتاجها وإبداعها وفي تذوقها وتلقيها على حاسة الإبصار، أو على فعل الرؤية كي يتسع المعنى الذي نقصده بالإبصار ليشمل الرؤية البصرية الخارجية والرؤية العقلية والخيالية والوجدانية الداخلي.(Abdel Hamid, 2001)

التعريف الإجرائي: تعرف الباحثة الفن البصري بأنه الفن المعاصر ولذي يعتمد على الذائقة البصرية للمتلقي، ودمجها مع الحواس الأخرى لتشمل الرؤية العقلية والوجدانية لدى الجمهور. ويستخدم نوع من الفنون التفاعلية ضمن اللوحات المرسومة ويستخدم فيها تقنيات بصرية وضوئية.

الإطار النظري:

العمل الفني التفاعلي:

الفن التفاعلي هو: نوع من الفنون التي يتفاعل فيها المشاهد والعمل الفني أدائياً. وهو من الفنون التي يقصد بها مشاركة المشاهد المباشرة في العمل الفني(Noureddine & Al-Sarwa, 2016) ومفهوم الفن التفاعلي يرتبط بمفهوم التفاعل المتجدد مع الجمهور من خلال الأعمال التفاعلية، والذي يرتقي بالعمل الفني إلى أن يصبح "تحف فنية مفتوحة"، حيث تتغذّى مخيلة الفنان، وتُفتح له آفاقاً جديدة، كما يمتعه التفاعل الجمهوري ويبعث البهجة في قلبه، ويدفعه لمزيد من الإبداع.

نشأة الفن التفاعلي:

ظهر الفن التفاعلي في النصف الثاني من القرن العشرين بالتوازي مع رغبات الفنانين في إيجاد بيئات أقل غرابة وحصرية لميدان الفن، وازدهر الفن التفاعلي في القرن الحادي والعشرين في جميع أنحاء

العالم بأشكال فنية بما في ذلك الفنون البصرية والمسرح والرقص والموسيقى والشعر والهندسة المعمارية (Al-Kaabi & Ghasq and Muslim, Intellectual Dimensions in Alexa Med Interactive Graphics, 2019)وبدأت فكرة الفن التفاعلي بالازدهار أكثر حين وجد الكثير من الناس أنه من غير المناسب للفنانين أن يحملوا القوة الإبداعية الوحيدة في أعمالهم، بل ضرورة إعطاء الجمهور جزءاً من هذه العملية الإبداعية، فكان الفنان البريطاني (روي أسكوت Roy Ascott، 1934) من أوائل الفنانين الذين أطلقوا النداء للتفاعل، والفكرة الجديدة لديه هي أن التفاعل والمشاركة لهما دور إيجابي في تحفيز وإيجاد العملية الإبداعية لدى المتلقي .(Popper, 2007)

الدور الثقافي والاقتصادي للأعمال الفنية التفاعلية:

ذكرت(Hassoun, 2019) أنّ الأساليب المستخدمة في الفنون التفاعلية لها دور ثقافي واضح في المجتمع، ويمكن حصر أهم فوائدها الثقافية في التالي:

1- تمكّن تكنولوجيا الفنون التفاعلية من القيام بجولة افتراضيّة من مكان لآخر.

2- يمكن نقل الفكرة الفنّيّة إلى الأذهان بشكل جذّاب، وأكثر تفاعلاً.

3- يتعدّد المنظور الفنّيّ عند استعمال فنون الواقع الافتراضيّ التفاعلية.

4– يوفّر إمكانيّة جذب المستخدمين لرؤية فكرة، أو عاطفة فنّيّة معيّنة.

5- يفيد بإظهار الخلفيات الفنية كالحوائط، أو الواجهات. (Hassoun, 2019)

فالدور الثقافي للفن التفاعلي يتجلى في تبادل المعرفة والثقافة والعلم بين الفنان والمتلقي، حيث أن الفن التفاعلي يعتمد على التفاعل بين الفنان المبدع والمتلقي، وكذلك تتمثل التفاعلية في تطوير الثقافة من خلال الانتقال من الفكرة التقليدية للعمل الفني كعنصر إلى فكرة بناء العمل والتي تصبح فيه القيم والفعل الديناميكي والبيئة أو الحيز المحيط أكثر أهمية، والتفاعل بمثابة لغة أتصال ثقافية حديثة.

أما من ناحية الدور المادي للفن التفاعلي فيتجلى في التالي:

- تسهيل الحصول على المعرفة الفنية، التي تنمي الإبداع.

- تسهيل الحصول على الخامات بأقل تكلفة ممكنة باعتبار أن أغلب الخامات قد توجد في البيئة من حول الفنان والمتلقي.

إن تفاعل الجمهور في العمل الفني المعاصر يصبح جزء أساس من العملية الإبداعية، لأن الجمهور أخذ ينضم إلى الفنان في إنتاج وإخراج العمل الفني، فمشاركة الجمهور المباشرة والمادية جزءاً لا يتجزأ من العمل الفني.

- يمكن من تطبيقات التكنولوجيا حيث أن نشاط التفاعل ينجز في كثير من الأحيان بمساعدة الأجهزة الإلكترونية.

وكذلك يوفر الفن التفاعلي المعاصر فرصة للتأمل والتفاعل في المجتمع المعاصر وطرح القضايا الجماهيرية والاجتماعية ذات الصلة بالفرد والعالم من حوله ضمن ما يسمى بحرية التعبير من خلال الفنون التفاعلية.

الدراسات السابقة:

أجرى (Al-Arabi, 2017)دراسة عنوانها: مداخل تشكيلية لتحقيق التفاعل والبعد الاتصالي بين المتلقي والمشغولة المعدنية. وهدف البحث إلى التعرف على ماهية الفن التفاعلي وخصائصه واستخلاص بعض المداخل التشكيلية للتأكيد على الدور الاتصالي والتفاعلي لمشغولات معدنية مع جمهور المتلقين أو المتذوقين، وقد توضح من خلال البحث مفهوم الفن التفاعلي والبعد الاتصالي. وأهمية وجود مداخل لإثراء التفاعلية في المشغولات المعدنية. وكانت دراسة كولي (Collie, 2010)عبارة عن دراسة جدوى لمجتمع من أفراد المجتمع في (كولي) لإنشاء دار عرض فن محلي تفاعلي، وعن طريق هذه الدراسة تم تحديد إمكانية إنشاء مركز ثقافي فني تفاعلي. ولقد أتضح وجود السمات المشتركة التالية في المركز الفني التفاعلي: (مرونة لإعطاء مجموعة واسعة من الاستخدامات، مجموعة واسعة من أنشطة المجتمع والفنون، برامج التعليم والفنون التي يمكن أن تكون ذاتية التمويل) قد أعطى تقييماً بأن مركزاً ومعرضاً للفنون التفاعلية والثقافة سيكون فريد من نوعه ومنطقة للجذب السياحي في منطقة (كولي). أما دراسة وانغ (Wang.Xuan.B.A, 2009)فكانت حول سوق الفن الصيني المعاصر. كأسرع قطاع اقتصادي وسياحي نمواً، ودوره في توفير فرصة كبيرة للناس لاستكشاف آلية السوق الفنية، والتي تختلف كثيرا عن السلع العامة في الأسواق. ومن خلال النتائج تم العثور على أوجه تشابه واختلاف بين نشأة الفن التفاعلي الصيني المعاصر والفنون التفاعلية العالمية. وقد لوحظ من خلال مراجعة الدراسات السابقة اتفاقها على أهمية الأعمال الفنية التفاعلية كأحد الأساليب المعاصرة للفن الحديث، وقد اتفقت غالبية الدراسات السابقة على دور الفنون التفاعلية في تحقيق نوع من التفاعل الاجتماعي والثقافي بين الفنانين والتلقين. وقد تشابهت بعض متغيرات الدراسات السابقة مع الدراسة الحالية في التحدث عن موضوع الفنون التفاعلية وأهميتها، لكن الدراسة الحالية تتميز بالوقوف على دور الأعمال الفنية التفاعلية الثقافي والاقتصادي في المجتمع وذلك من خلال التحدث إلى الجمهور وأخذ آراؤه عبر الاستفتاء الإلكتروني الذي تم استخدامه.

منهجية البحث والإجراءات:

منهج البحث: تم استخدام المنهج الوصفي التحليلي، حيث تركز تطبيق المنهج على تحليل البيانات الكمية واستخراج النتائج من خلال استمارة الجمهور الميدانية (الاستبانة).

مجتمع البحث: تكون مجتمع الدراسة الميداني من الجمهور المشاركين في حضور فعاليات نور الرياض في شهر مارس (2021م) في حضور كثيف على مدى أسبوعان بلغ قرابة (200000) مشارك.

عينة البحث: تكونت عينة البحث العشوائية من أفراد المجتمع من مرتادي فعاليات معرض نور الرياض بتاريخ 2021/3/18م) وبلغ عدد المستجيبين (194) فرداً من الجمهور.

أدوات الدراسة: تم استخدام أداة الاستبانة كأداة لجمع المعلومات. وقد تم بناء أداة الدراسة بحسب تقسيم ليكرت الثلاثي. وقد تم التحقق من صدق وثبات أداة الدراسة كما يلي:

1) **صدق الاتساق الداخلي للأداة:** تم استخدام معامل الارتباط بين درجة العنصر والمجموع الكلي للمحور. وتبين أن قيم معاملات الارتباط بين درجة العبارة والدرجة الكلية للمحور الذي تنتمي إليه

دالة إحصائياً عند مستوى (0.01)، وجميعها قيم موجبة، مما يعني وجود الاتساق الداخلي وارتباط العبارات بالمحور بما يعكس درجة عالية من الصدق.

2) **مستوى ثبات أداة الدراسة:** تم قياس ثبات أداة الدراسة (الاستبانة) باستخدام (معادلة ألفا كرونباخ)، وتبين ارتفاع معاملات ثبات محاور الاستبانة باستخدام معامل ألفا كرونباخ حيث انحصرت بين (0.868 – 0.923)، الأمر الذي يشير إلى ثبات النتائج التي يمكن أن تسفر عنها أداة الدراسة عند تطبيقها.

الأساليب الإحصائية المستخدمة: تمت المعالجة الاحصائية بواسطة برنامج spss، للعلوم الاجتماعية. واستخدام الاختبارات والأساليب الإحصائية التي تتناسب مع متطلبات الدراسة.

تحليل وتفسير النتائج:

أولاً: النتائج المتعلقة بوصف خصائص عينة البحث:

1) متغير الجنس:

جدول رقم (1) توزيع أفراد عينة الدراسة وفقاً لمتغير الجنس

الجنس	التكرار	النسبة
ذكر	126	%64.9
أنثى	68	%35.1
المجموع	**194**	**%100**

يتبين من الجدول أن (64.9%) من إجمالي عينة الدراسة من فئة (الذكور)، ونجد أن (35.1%) من إجمالي عينة الدراسة ضمن فئة (الإناث).

2) متغير العمر:

جدول رقم (2) توزيع أفراد عينة الدراسة وفقاً لمتغير العمر

العمر	التكرار	النسبة
أقل من 25 سنة	65	%33.5
من 25- إلى أقل من 35 سنة	35	%18.0
من 35- إلى أقل من 45 سنة	51	%26.3
من 45- إلى أقل من 55 سنة	30	%15.5
من 55 سنة فأكثر	13	%6.7
المجموع	**194**	**%100**

يتبين من الجدول السابق أن (33.5%) أعمارهم (أقل من 25 سنة)، ونجد أن (26.3%) أعمارهم (من 35- إلى أقل من 45 سنة)، كما وجد أن (18.0%) أعمارهم (من 25- إلى أقل من 35 سنة)، وهذه النتائج تدل على تنوع الأعمار بين أفراد عينة الدراسة.

3) متغير المؤهل العلمي:

جدول رقم (3) توزيع أفراد عينة الدراسة وفق متغير المؤهل العلمي

المؤهل العلمي	التكرار	النسبة
دبلوم	34	%17.5
بكالوريوس	96	%49.5
ماجستير	28	%14.4
دكتوراه	21	%10.8
أخرى	15	%7.7
المجموع	**194**	**%100**

يتضح من الجدول السابق أن ما نسبته (49.5%) من إجمالي أفرد عينة الدراسة مؤهلهم العلمي (بكالوريوس) وهم يمثلون الأكثرية من أفراد عينة الدراسة، يليهم (17.5%) المؤهل العلمي (دبلوم)، ثم المؤهل العلمي (ماجستير) يمثل نسبة (14.4%)، ثم المؤهل العلمي (دكتوراه) بنسبة (10.8%) أخيرا المؤهلات العلمية الأخرى (متوسط، ثانوي) حصلت على نسبة (7.7%)، وهذه النتيجة تدل على تنوع المستوى العلمي بين أفراد عينة الدراسة

4) متغير هل شاركت في الأعمال الفنية التفاعلية:

جدول رقم (4) توزيع أفراد عينة الدراسة وفق متغير هل شاركت في الأعمال الفنية التفاعلية؟

هل شاركت في الأعمال الفنية التفاعلية	التكرار	النسبة
لا	140	%72.2
نعم	54	%27.8
إذا الإجابة (نعم) فهل كانت المشاركة محلية أم عربية أم عالمية؟		
محلية	31	%16.0
عربية	7	%3.6
عالمية	16	%8.2
المجموع	**194**	**%100**

يُلاحظ من خلال الجدول السابق أن (72.2%) من إجمالي عينة الدراسة حالتهم الاجتماعية (متزوج)، ووجد أن (5.9%) من إجمالي عينة الدراسة أجابوا (لا)، كما وجد أن (27.8%) من إجمالي عينة الدراسة أجابوا (نعم): وتفصيلاً لنوع المشاركة كالتالي: محلية (16.0%) عالمية (8.2%) عربية (3.6%).

ثانياً: النتائج المتعلقة بالإجابة على تساؤلات الدراسة:

1) نتائج التساؤل الاول: ما الدور الاقتصادي للأعمال الفنية التفاعلية المعاصرة من وجهة نظر الجمهور؟

تم حساب المتوسط الحسابي والانحراف المعياري لدرجة موافقات أفراد عينة البحث على الدور الاقتصادي للأعمال الفنية التفاعلية المعاصرة من وجهة نظر الجمهور كالتالي:

جدول رقم (5) إجابات أفراد عينة الدراسة على الدور الاقتصادي للأعمال الفنية التفاعلية المعاصرة من وجهة نظر الجمهور

رقم العبارة	العبارة	التكرارات	درجة الموافقة			المتوسط	الانحراف	الترتيب	درجة الموافقة
			موافق	موافق لحد ما	غير موافق				
1	تسهم الأعمال الفنية التفاعلية في دعم الاقتصاد الوطني.	ت	138	47	9	2.66	0.56	1	موافق
		%	71.1	24.2	4.6				
2	تجذب الأعمال الفنية التفاعلية الجمهور لحضور فعاليات الترفيه المختلفة المدفوعة.	ت	137	47	10	2.65	0.57	2	موافق
		%	70.6	24.2	5.2				
3	تسهم معارض الأعمال الفنية التفاعلية في جذب الاستثمارات المحلية الاقليمية والعالمية.	ت	129	53	12	2.60	0.60	4	موافق
		%	66.5	27.3	6.2				
4	تساعد مشاركات الفنانين (المحليين والاقليميين والعالميين) في تحسين المستوى الاقتصادي للبلاد.	ت	132	45	17	2.59	0.64	5	موافق
		%	68.0	23.2	8.8				
5		ت	141	39	14	2.65	0.61	3	موافق

	تسهم الأعمال الفنية التفاعلية في زيادة العائدات المادية على أصحاب المعارض الفنية.	%	72.7	20.1	7.2				
6	تقدم عائدات الأعمال الفنية التفاعلية دخلاً مناسباً للفنانين.	ت	105	73	16	2.46	0.64	7	موافق
		%	54.1	37.6	8.2				
7	تسهم الأعمال الفنية التفاعلية في التقليل من بطالة الشباب عن طريق إشراكهم بالأعمال الفنية.	ت	130	45	19	2.57	0.66	6	موافق
		%	67.0	23.2	9.8				
المتوسط الحسابي والانحراف المعياري		المتوسط الحسابي العام			الانحراف المعياري العام			درجة الموافقة	
		2.60			0.46			موافق	

يتبين من خلال الجدول السابق أن أفراد العينة موافقون بدرجة عالية (موافق) على العبارات المتعلقة بالدور الاقتصادي للأعمال الفنية التفاعلية المعاصرة من وجهة نظر الجمهور بمتوسط حسابي (2.60 من 3.00). وكانت أهم العبارات بحسب موافقة أفراد عينة الدراسة عليها وفقاً لأعلى متوسط حسابي كلي كالتالي: العبارة رقم (1)، وهي "تسهم الأعمال الفنية التفاعلية في دعم الاقتصاد الوطني" بالمرتبة الأولى من حيث موافقة أفراد عينة الدراسة عليها بمتوسط حسابي (2.66 من 3). تلها العبارة رقم (2)، وهي "تجذب الأعمال الفنية التفاعلية الجمهور لحضور فعاليات الترفيه المختلفة المدفوعة" بالمرتبة الثانية من حيث موافقة أفراد عينة الدراسة عليها بمتوسط حسابي (2.65 من 3). ثم العبارة رقم (5)، وهي "تسهم الأعمال الفنية التفاعلية في زيادة العائدات المادية على أصحاب المعارض الفنية" بالمرتبة الثالثة من حيث موافقة أفراد عينة الدراسة عليها بمتوسط حسابي (2.65 من 3).

2) نتائج التساؤل الثاني: ما الدور الثقافي للأعمال الفنية التفاعلية المعاصرة من وجهة نظر الجمهور؟

للإجابة على هذا السؤال تم حساب المتوسط الحسابي والانحراف المعياري لدرجة موافقات أفراد عينة البحث على الدور الثقافي للأعمال الفنية التفاعلية المعاصرة من وجهة نظر الجمهور كما يتضح من الجدول التالي:

جدول رقم (6) إجابات أفراد عينة الدراسة على الدور الثقافي للأعمال الفنية التفاعلية المعاصرة من وجهة نظر الجمهور

رقم العبارة	العبارة	التكرارات	درجة الموافقة			المتوسط	الانحراف	الترتيب	درجة الموافقة
			موافق	موافق لحد ما	غير موافق				
1	تقدم الأعمال الفنية التفاعلية مصدراً واسعاً لتنمية ا(لابتكار والتذوق الفني) لدى الجمهور.	ت	156	29	9	2.76	0.52	1	موافق
		%	80.4	14.9	4.6				
2	تساعد الأعمال الفنية التفاعلية على تنمية الذائقة الفنية عند الجمهور.	ت	141	46	7	2.69	0.53	5	موافق
		%	72.7	23.7	3.6				
3	تسهل الأعمال الفنية التفاعلية على المتلقي فهم الرموز الفنية المبهمة.	ت	121	53	20	2.52	0.67	6	موافق
		%	62.4	27.3	10.3				
4	تسهم الأعمال الفنية التفاعلية في تقريب وجهات نظر الجمهور في مختلف القضايا ومن بينها الاجتماعية.	ت	113	55	26	2.45	0.72	7	موافق
		%	58.2	28.4	13.4				
5	تسهم مشاركة الجمهور في الأعمال الفنية التفاعلية في تزويد الفنانين بأفكار ابتكارية بشكل متجدد.	ت	147	36	11	2.70	0.57	4	موافق
		%	75.8	18.6	5.7				
6		ت	149	35	10	2.72	0.55	3	موافق

	تساعد الأعمال الفنية التفاعلية في تقارب بين الثقافات المختلفة المحلية والاقليمية والعالمية.	%	76.8	18.0	5.2				
7	يمكن من خلال الأعمال الفنية التفاعلية توجيه رسائل توعوية للجمهور.	ت	151	33	10	2.73	0.55	2	موافق
		%	77.8	17.0	5.2				
المتوسط الحسابي والانحراف المعياري			المتوسط الحسابي العام			الانحراف المعياري العام		درجة الموافقة	
			2.65			0.45		موافق	

يتبين من خلال الجدول السابق أن أفراد العينة موافقون بدرجة عالية (موافق) على العبارات المتعلقة بالدور الثقافي للأعمال الفنية التفاعلية المعاصرة من وجهة نظر الجمهور بمتوسط حسابي (2.65 من 3.00). وكانت أهم العبارات بحسب موافقة أفراد عينة الدراسة عليها وفقاً لأعلى متوسط حسابي كلي كالتالي: العبارة رقم (1)، وهي "تقدم الأعمال الفنية التفاعلية مصدراً واسعاً لتنمية (الابتكار والتذوق الفني) لدى الجمهور" بالمرتبة الأولى من حيث موافقة أفراد عينة الدراسة عليها بمتوسط حسابي (2.76 من 3). تلها العبارة رقم (7)، وهي "يمكن من خلال الأعمال الفنية التفاعلية توجيه رسائل توعوية للجمهور" بالمرتبة الثانية من حيث موافقة أفراد عينة الدراسة عليها بمتوسط حسابي (2.73 من 3). ثم العبارة رقم (6)، وهي "تساعد الأعمال الفنية التفاعلية في تقارب بين الثقافات المختلفة المحلية والاقليمية والعالمية" بالمرتبة الثالثة من حيث موافقة أفراد عينة الدراسة عليها بمتوسط حسابي (2.72 من 3).

نتائج التساؤل الثالث: ما هي معوقات تصميم وانتشار الأعمال الفنية التفاعلية بين الجمهور؟

تم حساب المتوسط الحسابي والانحراف المعياري لدرجة موافقات أفراد عينة البحث على أهم معوقات تصميم وانتشار الأعمال الفنية التفاعلية بين الجمهور كالتالي:

جدول رقم (7) إجابات أفراد عينة الدراسة على معوقات تصميم وانتشار الأعمال الفنية التفاعلية بين الجمهور

رقم العبارة	العبارة	التكرارات	درجة الموافقة			المتوسط	الانحراف	الترتيب	درجة الموافقة
			موافق	موافق لحد ما	غير موافق				
1	قلة الدعم المادي من قبل الجهات المسؤولة للفنانين.	ت	131	49	14	2.60	0.62	2	موافق
		%	67.5	25.3	7.2				
2	عدم توفر المقرات المتطورة الكافية للمعارض الفنية التفاعلية.	ت	144	38	12	2.68	0.58	1	موافق
		%	74.2	19.6	6.2				
3	قلة التدريب المنظم من قبل الهيئات المسؤولة عن الفنون المعاصرة.	ت	128	51	15	2.58	0.63	4	موافق
		%	66.0	26.3	7.7				
4	عزوف بعض الجهات المسؤولة عن تبني أصحاب المواهب من الفنانين.	ت	119	49	26	2.48	0.72	10	موافق
		%	61.3	25.3	13.4				
5	قلة الدعم التشجيعي لإقامة المتاحف والمعارض.	ت	134	40	20	2.59	0.67	3	موافق
		%	69.1	20.6	10.3				
6	وجود صورة ذهنية سلبية لدى بعض الجمهور عن الفنون التفاعلية.	ت	116	59	19	2.50	0.66	9	موافق
		%	59.8	30.4	9.8				

7	قلة مستوى الإعلانات الدعائية حول الأعمال الفنية التفاعلية.	ت	127	48	19	2.56	0.66	5	موافق
		%	65.5	24.7	9.8				
8	توجه بعض أصحاب المعرض الفنية نحو الربحية أكثر من توجيه رسالة الفن التفاعلي للجمهور.	ت	120	60	14	2.55	0.62	7	موافق
		%	61.9	30.9	7.2				
9	ضعف مستوى بعض الأعمال الفنية التفاعلية عن المستوى الجاذب للجمهور.	ت	111	70	13	2.51	0.62	8	موافق
		%	57.2	36.1	6.7				
10	قلة اهتمام بعض الجهات الإعلامية الفاعلة بتقديم نماذج الفنون التفاعلية للجمهور.	ت	119	56	19	2.52	0.66	6	موافق
		%	61.3	28.9	9.8				
المتوسط الحسابي والانحراف المعياري			المتوسط الحسابي العام			الانحراف المعياري العام		درجة الموافقة	
			2.55			0.47		موافق	

يتبين من خلال الجدول السابق أن أفراد العينة موافقون بدرجة عالية (موافق) على العبارات المتعلقة بمعوقات تصميم وانتشار الأعمال الفنية التفاعلية بين الجمهور بمتوسط حسابي (2.55 من 3.00). وكانت أهم العبارات بحسب موافقة أفراد عينة الدراسة عليها وفقاً لأعلى متوسط حسابي كلي كالتالي: العبارة رقم (2)، وهي "عدم توفر المقرات المتطورة الكافية للمعارض الفنية التفاعلية" بالمرتبة الأولى من حيث موافقة أفراد عينة الدراسة عليها بمتوسط حسابي (2.68 من 3). تليها العبارة رقم (1)، وهي "قلة الدعم المادي من قبل الجهات المسؤولة للفنانين" بالمرتبة الثانية من حيث موافقة أفراد عينة الدراسة عليها بمتوسط حسابي (2.60 من 3). ثم العبارة رقم (5)، وهي "قلة الدعم التشجيعي لإقامة المتاحف والمعارض" بالمرتبة الثالثة من حيث موافقة أفراد عينة الدراسة عليها بمتوسط حسابي (2.59 من 3).

نتائج التساؤل الرابع: ما هي مقترحات تحسين مستوى تصميم وانتشار الأعمال الفنية التفاعلية بين الجمهور؟

للإجابة على هذا السؤال تم حساب المتوسط الحسابي والانحراف المعياري لدرجة موافقات أفراد عينة البحث على أهم مقترحات تحسين مستوى تصميم وانتشار الأعمال الفنية التفاعلية بين الجمهور:

جدول رقم (8) إجابات أفراد عينة الدراسة على مقترحات تحسين مستوى تصميم وانتشار الأعمال الفنية التفاعلية بين الجمهور

رقم العبارة	العبارة	التكرارات	درجة الموافقة			المتوسط	الانحراف	الترتيب	درجة الموافقة
			موافق	موافق لحد ما	غير موافق				
1	حث أصحاب المعرض على تبني رسالة الفن التفاعلي	ت	163	20	11	2.78	0.53	7	موافق
		%	84.0	10.3	5.7				
2	تحسين مستويات الأعمال الفنية التفاعلية لتكون جاذبة للجمهور	ت	168	20	6	2.84	0.44	1	موافق
		%	86.6	10.3	3.1				
3	السعي لزيادة اهتمام الجهات الإعلامية بنماذج الفنون التفاعلية	ت	166	21	7	2.82	0.47	2	موافق
		%	85.6	10.8	3.6				
4	الحث على تحسين مستوى الإعلانات الدعائية المتعلقة بالأعمال الفنية التفاعلية	ت	165	18	11	2.79	0.52	6	موافق
		%	85.1	9.3	5.7				
5	استخدام الوسائل المختلفة لتحسين الصورة الذهنية السلبية لدى بعض الجمهور عن الفنون التفاعلية	ت	157	29	8	2.77	0.51	9	موافق
		%	80.9	14.9	4.1				

6	زيادة الدعم المادي من قبل الجهات المسؤولة للفنانين وتشجيعهم	ت	159	29	6	2.79	0.47	4	موافق
		%	82.0	14.9	3.1				
7	الحث على توفير التقنيات الحديثة المتطورة في المعارض الفنية التفاعلية	ت	165	23	6	2.77	0.45	8	موافق
		%	85.1	11.9	3.1				
8	الحث على زيادة الدورات التدريبية المنظمة من قبل الهيئات المسؤولة عن الفنون المعاصرة	ت	156	30	8	2.79	0.51	5	موافق
		%	80.4	15.5	4.1				
9	السعي لأشراك الجهات المسؤولة على تبني المواهب الفنية التفاعلية	ت	165	20	9	2.80	0.50	3	موافق
		%	85.1	10.3	4.6				
10	زيادة الدعم التشجيعي للجهات الخاصة لإقامة المتاحف والمعارض الحديثة	ت	165	20	9	2.80	0.50	3	موافق
		%	85.1	10.3	4.6				
المتوسط الحسابي والانحراف المعياري		المتوسط الحسابي العام			الانحراف المعياري العام			درجة الموافقة	
		2.79			0.38			موافق	

يتبين من خلال الجدول السابق أن أفراد العينة موافقون بدرجة عالية (موافق) على العبارات المتعلقة بمقترحات تحسين مستوى تصميم وانتشار الأعمال الفنية التفاعلية بين الجمهور بمتوسط حسابي (2.79 من 3.00). وكانت أهم العبارات بحسب موافقة أفراد عينة الدراسة عليها وفقاً لأعلى متوسط حسابي كلي كالتالي: العبارة رقم (2)، وهي "تحسين مستويات الأعمال الفنية التفاعلية لتكون جاذبة للجمهور" بالمرتبة الأولى من حيث موافقة أفراد عينة الدراسة عليها بمتوسط حسابي (2.84 من 3). تلها العبارة رقم (3)، وهي "السعي لزيادة اهتمام الجهات الإعلامية بنماذج الفنون التفاعلية" بالمرتبة الثانية من حيث موافقة أفراد عينة الدراسة عليها بمتوسط حسابي (2.82 من 3). ثم العبارتين رقم (9،10)، وهما "السعي لإشراك الجهات المسؤولة على تبني المواهب الفنية التفاعلية، زيادة الدعم التشجيعي للجهات الخاصة لإقامة المتاحف

والمعارض الحديثة" بالمرتبة الثالثة من حيث موافقة أفراد عينة الدراسة عليها بمتوسط حسابي (2.80 من 3).

ملخص النتائج والتوصيات:

- اتضح أن الحضور يتضمن فئات الأطفال والشباب وكبار السن، ويتساوى تقريبا أعداد الرجال والنساء مما يؤكد أن الفعاليات الفنية التفاعلية تستقطب جميع شرائح المجتمع.

- تبين أن المستوى التعليمي للجمهور من المتلقين يتمتع غالبية بدرجات علمية كانت غالبيتها من حملة البكالوريوس بالإضافة لمن يحملون مؤهلات علمية عليا (ماجستير ودكتوراه).

- اتضح تدني مستوى مشاركات الجمهور في الأعمال التفاعلية، فقد تبين من خلال عدد الذين أجابوا أنهم شاركوا في أعمال فنية تفاعلية ما نسبتهم 28% فقط من مجموع العينة الكلية.

- تبين وجود موافقة من قبل الجمهور على الدور الاقتصادي للأعمال الفنية التفاعلية المعاصرة، حيث يرى أفراد عينة البحث أن الأعمال الفنية التفاعلية تسهم في دعم الاقتصاد الوطني. كذلك تجذب الأعمال الفنية التفاعلية الجمهور لحضور فعاليات الترفيه المختلفة المدفوعة، وأيضاً تسهم الأعمال الفنية التفاعلية في زيادة العائدات المادية على أصحاب المعارض الفنية، الأمر الذي تعود عائداته على حركة الاقتصاد الوطني بالفائدة والتطوير. حيث تسهم معارض الأعمال الفنية التفاعلية في جذب الاستثمارات المحلية الاقليمية والعالمية للبلد وتسهم في تحسين مستواه الاقتصادي، وينتج عن ذلك التقليل من بطالة الشباب وتحسين مستوى مهاراتهم العلمية والثقافية عن طريق إشراكهم بالأعمال الفنية التفاعلية.

- تبين أن أفراد العينة موافقون بدرجة عالية على الدور الثقافي للأعمال الفنية التفاعلية المعاصرة في المجتمع، حيث أن الأعمال الفنية التفاعلية تقدم مصدراً واسعاً لتنمية (الابتكار والتذوق الفني) لدى الجمهور، فالفنان الذي يطرح عمله الفني للجمهور يجعل الجمهور مثقفاً فنياً، ويحفز أصحاب المواهب الجديدة على طرح نتاج أفكارهم المبتكرة. كذلك يمكن من خلال الأعمال الفنية التفاعلية توجيه رسائل توعوية للجمهور، فعن طريق الفن التفاعلي يمكن توجيه رسائل إرشادية ورسائل توعية ثقافية وتوعية صحية وتوعية بالمخاطر وتوعية بحماية البيئة والحفاظ على المناخ وغيرها الكثير من الرسائل الاجتماعية المهمة للفرد والمجتمع، كما تساعد الأعمال الفنية التفاعلية في تقارب بين الثقافات المختلفة المحلية والاقليمية والعالمية وذلك لأن لغة الفن واحدة ويفهمها جميع البشر، وهذا هو جوهر الفن ودوره الفاعل في المجتمعات من حيث قدرته على نشر الثقافة والمعرفة والتطوير والتقدم المنشود.

- **تبين موافقة أفراد عينة البحث** بدرجة عالية (موافق) على وجود معوقات تحد من تصميم وانتشار الأعمال الفنية التفاعلية بين الجمهور. وهذه المعوقات بحسب أهميتها كالتالي:

- عدم توفر المقرات المتطورة الكافية للمعارض الفنية التفاعلية.
- قلة الدعم المادي من قبل الجهات المسؤولة للفنانين.
- قلة الدعم التشجيعي لإقامة المتاحف والمعارض
- قلة التدريب المنظم من قبل الهيئات المسؤولة عن الفنون المعاصرة.
- قلة اهتمام بعض الجهات الإعلامية الفاعلة بتقديم نماذج الفنون التفاعلية.

- توجه بعض أصحاب المعرض الفنية نحو الربحية.
- وجود صورة ذهنية سلبية لدى بعض الجمهور عن الفنون التفاعلية.

- تبين أن أهم مقترحات تحسين مستوى تصميم وانتشار الأعمال الفنية التفاعلية بين الجمهور من قبل المشاركين في فعاليات نور الرياض تركزت في الإجراءات التالية:

- تحسين مستويات الأعمال الفنية التفاعلية لتكون جاذبة للجمهور.
- السعي لزيادة اهتمام الجهات الإعلامية بنماذج الفنون التفاعلية.
- زيادة الدعم المادي من قبل الجهات المسؤولة للفنانين وتشجيعهم.
- الحث على زيادة الدورات التدريبية المنظمة من قبل الهيئات المسؤولة عن الفنون المعاصرة.
- الحث على تحسين مستوى الإعلانات الدعائية المتعلقة بالأعمال الفنية التفاعلية.
- تحسين الصورة الذهنية السلبية لدى بعض الجمهور عن الفنون التفاعلية.

أهم التوصيات:

من خلال النتائج التي تم التوصل إليها تقترح الباحثة التوصيات التالية:

- ضرورة قيام الجهات المشرفة على الحركة الفنية توفير المعارض الفنية المزودة بالتقنيات والأجهزة المتطورة والتي تتفق مع متطلبات عرض الأعمال التفاعلية.
- تقديم الدعم المادي والمعنوي للفنانين المخضرمين والفنانين المحدثين.
- تشجيع رجال الأعمال على تطوير وإقامة المتاحف والمعارض المتطورة والمؤهلة لاستضافة العروض التفاعلية العالمية والمحلية ذات العوائد المادية والثقافية.
- نشر وبث الإعلانات الدعائية المتعلقة بالأعمال الفنية التفاعلية.
- استخدام الوسائل الدعائية المختلفة في مختلف وسائل الإعلام التقليدي والجديد لتحسين الصورة الذهنية السلبية لدى بعض الجمهور عن الفنون التفاعلية.

استنتاجات البحث:

- تبين أن الفنون التفاعلية ضمن اللوحات الفنية التي تعتمد الضوء والظل والمشاهد ذات البعد الثالث تجتذب الجمهور أكثر من الفنون التقليدية الروتينية.

- اتضح من خلال النتائج امتلاك الجمهور للثقافة الفنية والمعلومات التي تتعلق بالفنون التفاعلية على الرغم من انتشارها المحدود في المملكة العربية السعودية.

- اتضح وجود دور فاعل للفنون التفاعلية ضمن اللوحات التي تستخدم الضوء والحركة في ترسيخ القيم الثقافية والاقتصادية لدى المتلقين.

- بما أن الفنون التفاعلية المتعلقة بتصميم وإبداع لوحات الضوء والحركة والأبعاد الثلاثية ذات تكلفة مادية عالية، فيلزم أن تقوم الجهات المسؤولية بدعم الفنانين وتقديم المواهب للجمهور عن طريق الدعم المادي والمعنوي.

.

المقترحات:

- إجراء بحث حول دور الجمهور في تشجيع الفنان على تقديم الأعمال الفنية التفاعلية في الفعاليات الترفيهية.
- التعرف على معوقات انتشار الفنون التفاعلية الرقمية بين الفنان السعوديات محليا وعالمياً.

References:

- Abdel Hamid, S. (2001, Issue (267). Aesthetic preference: a study in the psychology of artistic taste. Kuwait: World of Knowledge Magazine.
- Ahmed, K. S. (2001). *A study of the technical foundations of display in halls and galleries of all kinds.* Cairo: Helwan University.
- Aillon, s. (2014, Volume 61, Issue 4 p). Youth Poverty, Employment, and Leaving the Parental Home in Europe. *Review of Income and Wealth*, pp. 651-676.
- Al-Arabi, M. M. (2017, V.10, April). Fine entrances to achieve interaction and the communicative dimension between the receiver and the metalwork . *Scientific Journal of the Emsia Association of Education through Art* , pp. 124-156.
- Al-Kaabi, K. M., & Ghasq and Muslim, H. (2019, Volume 27, Issue 7). Intellectual Dimensions in Alexa Med Interactive Graphics. *Journal of Babylon University for Human Sciences*, pp. 231-263.
- Amin, B. M. (2018). The use of advertising in the areas of social marketing. *International Design Magazine*, pp. 129-137.
- Collie. (2010). Art Gallery/Cultural Centre Feasibility Study. Collie. *Sustainable Development facilitation*.
- Hassoun, L. (2019, Year (1) Volume 2). The application of virtual reality in artistic design: a new approach. Cultural papers. *Journal of Arts and Humanities*, p. p. (3.
- Idris, N. M.-A. (2010). The concept of interplay between the arts in the aesthetic experience of postmodern arts. *Unpublished PhD thesis*. Egypt: Helwan University.College of Art Education. Department of criticism and taste.

- *Noor Al Riyadh 100 thousand visitors in a week*. (2021, March 25). Retrieved from https://www.alriyadh.com/1876927

- Noureddine, K. M., & Al-Sarwa, H. M. (2016, , Volume 1, p (171)). Interactive artistic printing and its communicative role. *Journal of Education, Al-Azhar University*, pp. 562-579.

- Popper, F. (2007). From Technological to Virtual Art. Cambridge, MA: MIT Press.

- Sergey, P. A., Shadurin, A. V., & Prokhorov, N. S. (2018, Volume:3). electronic technologies and artistic component in the design of the interactive design of the architectural environment. *journal of cultural studies and art history*.

- Wang.Xuan.B.A. (2009). Gallery's Role in Contemporary Chinese Art Market. *Presented in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree Master of Arts in the Graduate School of The Ohio State University*.

مجلة الأكاديمي-العدد 102-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts102/123-144

The Role of Contemporary Interactive Art Works Economically and Culturally "An Analytical Study"

Nourah Nasser AL Nahari [1]

Al-Academy Journal ……..…… Issue 102 - year 2021
Date of receipt: 29/9/2021…...Date of acceptance: 29/11/2021…...Date of publication: 15/12/2021

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

Abstract:

The aim of the research is to identify the economic and cultural role of contemporary interactive artworks from the public's point of view, with knowledge of the most important obstacles and proposals to improve the level of design and spread of interactive artworks. The descriptive approach was used, and the researcher used a questionnaire tool that was distributed to the audience for the events of Noor Al Riyadh (2021) and the size of the participating sample was (194) individuals from all spectrums of society. It was found through the results of the existence of public approval of the economic role of contemporary interactive artworks, as they contribute to supporting the national economy. It attracts the public to attend various paid entertainment events, and the cultural role of contemporary interactive artworks in society is evident, in terms of providing a broad source for the development (innovation and artistic taste) of the audience, as it turns out that the most important obstacles to the design and spread of interactive artworks among the audience. It lies in the lack of sufficient advanced premises for interactive art galleries. In addition, the lack of financial and encouragement support by the responsible authorities for the artists. Moreover, the lack of organized training, and it was found that the most important proposals to improve the level of design and spread of interactive artwork among the public by the participants in Noor Al Riyadh activities focused on improving the levels of interactive artwork to be attractive to the public. In addition, seek to increase media interest in interactive arts models.

Keywords: interactive artworks - contemporary art - realistic art - digital art.

[1] **Princess Nourah Bint Abdurrahman University, KSA,** NNAlnahari@pnu.edu.sa .

Conclusions:

- It was found that the interactive artworks within the paintings that depend on light and shadows and scenes with a third dimension attract the audience more than the traditional routine arts.

- It became clear through the results that the public possesses artistic culture and information related to interactive artworks, despite its limited spread in the Kingdom of Saudi Arabia.

- It became clear that there is an active role for interactive artworks within the paintings that use light and movement in consolidating the cultural and economic values of the recipients.

- Since the interactive artworks related to the design and creation of light, movement and three-dimensional paintings cost a lot of money, it is necessary for the responsible authorities to support the artists and provide talents to the public through material and moral support

OPEN ACCESS
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts102/145-158

تقييم جودة المواقع الالكترونية للجامعات العراقية بإستخدام مؤشر WDQI

أنتصار رسمي موسى[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 102-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229
تاريخ استلام البحث 2021/10/31 , تاريخ قبول النشر 2021/11/30 , تاريخ النشر 2021/12/15

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

الخلاصة

تم تطبيق مؤشر جودة تصميم المواقع الإلكترونية والمعروف اختصارا WDQI لتقييم جودة المواقع الإلكترونية لستة جامعات عراقية وهي جامعة البصرة، الموصل، المثنى، سامراء، كلية دجلة الجامعة، كلية الأسراء الجامعة. أظهرت نتائج المؤشر ان جامعتي البصرة وكلية دجلة الجامعة كانت لها القيمة الاعلى بمقدار 71.07 و 70.39 ، على التوالي. وكان مقياس التقييم النهائي لها هو ان الموقع الألكتروني لهاتين الجامعتين يحتاج إلى تحسين طفيف. أما بقية الجامعات الأخرى فكانت القيم النهائية للمؤشر تتراوح بين 64.72 – 69.71. وعند عرض القيم النهائية للمؤشر على مقياس التقييم النهائي يظهر بأن المواقع الإلكترونية للجامعات الاربع تحتاج إلى تحسينات كثيره. تستنتج الدراسة ان مؤشر WDQI يمكن استخدامه كأداة فعالّة لتقييم جودة تصميم المواقع الإلكترونية للجامعات. كما استنتجت الدراسة الى ان هناك تقارب كبير بين القيم النهائية للمؤشر لجميع الجامعات العراقية قيد الدراسة وان جميع المواقع المدروسة تحتاج الى عمليات تطوير وتحسين بما يحقق ثنائية التبادل والتحكم بين الموقع والمستخدم.

الكلمات المفتاحية: المواقع الالكترونية، مؤشر الجودة، الجامعات العراقية

المقدمة

في العقد الماضي ، أصبح استخدام الأنترنت قناة تجارية مهمة من خلال تطوير مواقع الويب. قد لا يتوفر مقياس محدّد للغاية لأعداد المواقع الإلكترونية على الشبكة العنكبوتية، ومع ذلك، توقع (Nielsen 2000) نموًا يصل إلى 50 مليار صفحة بحلول عام 2005، ومن المتوقع أن يزداد هذا العدد أكثر بكثير. علاوة على ذلك ، يعّد أنشاء المواقع الإلكترونية على الشبكة الدولية مجالًا مهمًا للدراسة حيث يمثل واجهة المستخدم الأساسية للأعمال التجارية الربحية وغيرها، وتوفير المعلومات، والأنشطة الترويجية. لذلك، أصبح تطوير معايير تصميم مواقع الويب ضرورة مهمة للتحسينات المستمرة حتى تكون مناسبة للاستخدام وتفي بإحتياجات المستخدم.

[1] جامعة بغداد - كلية الفنون الجميلة، intessar.musa@cofarts.uobaghdad.edu.iq.

من جانب أخر، تحظى المواقع الالكترونية بأهمية كبيرة في هذا العصر الرقمي ويحظى تقويم المواقع الالكترونية بشكل عام ومواقع الجامعات بأهمية استثنائية لان الجامعات تشكل النافذة المعرفية والعلمية على العالم المفتوح، لذا فقد ظهرت تصنيفات متعدّدة للجودة وهي أدوات لتقييم الجامعات وجودتها وتعتمد في مؤشراتها قياس معايير متنوعة للجامعات والمؤسسات الاكاديمية وهي تتناسب وخصائص وتوجهات تلك المؤسسات البحثية والعلمية، وهذه التصنيفات مهمة كونها تعزز المنافسة بين المؤسسات العلمية والاكاديمية على مستوى العالم. لذلك فإن أهمية المواقع الإلكترونية بالنسبة الى الجامعات أصبح في العصر الحالي ضرورة قصوى، أذ لا يمكن تصور وجود جامعة بدون موقع الكتروني إن كان سيئا أو جيدا، المهم وجود موقع كونه متوقع ومطلوب في هذا العصر التفاعلي، والاّ سيكون له تأثير سلبي على الجامعة وانطباع المجتمع (Manzoor et al. 2012). كذلك فإن تصميم بعض المواقع الإلكترونية للجامعات بشكل سيئ يمكن ان يؤثر بشكل كبير على كيفية رؤية الطلاب المحتملين للجامعة بأكملها، خصوصا في ظل عصر المعلومات والمعلوماتية والضخ المعلوماتي الهائل للمجتمعات وبلا حدود. وتأتي أهمية المواقع الالكترونية كونها تمثل واجهة الجامعة الالكترونية لنشر اهدافها ورسالتها العلمية والتربوية والتعريفيه وتقديم خدماتها لجمهورها.

لقد أجريت العديد من الدراسات لتحديد العناصر والمعايير الواجب توفرها في المواقع الإلكترونية بشكل عام ومواقع الجامعات بشكل خاص (Schubert & Selz، 1998؛ Palmer، 2001؛ Petre et al.، 2006؛ Garett et al.، 2016؛ Gao & Li 2018). وقد سعى المصممون والباحثون الاكاديميون إلى تحديد عناصر المواقع الناجحة واستكشاف طريقة منهجية لتقييم جودة الموقع الإلكتروني وقد اقترح الباحثون عناصر مختلفة لاستخدام وتصميم مواقع الويب الناجحة لمساعدة المصممين.

وقد برزت هناك بعض التصنيفات العالمية لتصنيف الجامعات ومن أبرزها تصنيف التايمز للجامعات العالمية والذي يعتمد معايير معينة لغرض التصنيف ، التدريس (30٪)، الأبحاث العلمية الخاصة بالجامعة (30٪)، الاستشهادات والاقتباسات التي تذكر الجامعة وباحثيها في الأبحاث والمنشورات والدوريات العلمية (30٪)، علاقات وروابط الجامعة مع سوق العمل والصناعة والشركات(2.5٪)، وأخيرا النظرة الدولية للجامعة (7.5٪). أيضا، برز تصنيف كيو إس للجامعات العالمية والذي يعتمد على عدة عوامل لتقييم الجامعة، لكل عامل نسبة معينة من التصنيف، وهذه العوامل هي: سمعة الجامعة بين الجامعات الأخرى (40٪)، الروابط مع سوق العمل (10٪)، نسبة الطلاب إلى الاساتذة (20٪)، نسبة الاستشهادات إلى أعضاء هيئة التدريس (20٪) والنظرة الدولية للجامعة التي تشمل الطلاب والموظفين بها 10٪ .

من التصنيفات العالمية في تصنيف الجامعات المعروف باسم التصنيف الأكاديمي لجامعات العالم ، المعروف أيضاً اختصاراً بتصنيف شنغهاي للجامعات، ويستند هذا التصنيف إلى مؤشرات الاستشهادات والاقتباسات العلمية بنسبة 20٪، وعدد المقالات المنشورة للجامعة في مجلتي Nature و Science العلميتين الشهيرتين بنسبة تقييم 20٪، بالإضافة إلى وجود أساتذة بالجامعة تم الاستشهاد بأبحاثهم ضمن أعلى 100 عالم وذلك المؤشر يعطي 20٪ لدرجات تقييم الجامعة، ثم حصول أحد خريجي الجامعة على

جائزة نوبل (10٪)، وحصول أحد باحثي الجامعة على جائزة نوبل أثناء عمله بها يمنح 20٪ لتصنيف الجامعة، بينما المؤشر الأخير هو نسبة الحصول على جائزة نوبل مقابل عدد أعضاء هيئة تدريس الجامعة (10٪).

على عكس التصنيفات الأخرى التي ذكرت اعلاه، يستخدم تصنيف ويبومتركس للجامعات العالمية Webometrics Ranking of World Universities نظاماً يعتمد على تقييم التواجد الإلكتروني للجامعة، ومدى تشعبها في العالم الافتراضي على شبكة الإنترنت، ومدى انتشارها، وانتشار أعمالها رقمياً على الإنترنت، وكذلك تميز البحث العلمي المنشور لباحثيها أو المستشهد به لتقييم الجامعة بصورة كلية. ان تصنيف (Webometric) يعد أكبر تصنيف لتقييم الجامعات العالمية من حيث موقعها الالكتروني حيث يغطي أكثر من 20,000 جامعة وينشر منهم 16,000 جامعة. يصدر هذا التصنيف عن المجلس العالي للبحث العلمي الاسباني. والهدف من التقييم هو تقييم وجود مؤسسات التعليم العالي والبحث العلمي على الإنترنت وتشجيع نشر المقالات العلمية المحكمة بطريقة الوصول المفتوح ، وهو تقييم نصف سنوي حيث يصدر في شهري يناير ويوليو من كل عام، ويعتمد على قياس أداء الجامعات من خلال مواقعها الإلكترونية ضمن المعايير التالية (الحجم - الإشارة إلى الأبحاث - الأثر العام).

ومع ذلك، لم يتطرق تصنيف ويبومتركس الى معايير وعناصر مرتبطة بجودة المواقع مثل التنظيم ، المحتوى، الروابط التشعبية الصالحة، البساطة والوضوح، الحياد، الاتساق، الموثوقية، سرعة التحميل، التفاعلية، قابلية القراءة (Garett et al. 2016; Lee and Kozar 2012)، فمثلا، لقد طور(Schubert and Selz 1998) نموذج لتقييم مدى نجاح تطبيقات التجارة الإلكترونية حيث استند نموذجهم إلى أربع مراحل / وحدات: المعلومات والاتفاق والتسوية والاتصال. تتضمن كل وحدة مجموعة من المعايير مثل عرض الوسائط التشعبية ، والوقت (التوافر) ، والتواجد في كل مكان (التواجد المكاني) ، والأنظمة الخبيرة ، والتفاعل. كما درس (Palmer 2002) قابلية استخدام موقع الويب ومقاييس التصميم. تم جمع بيانات هذه الدراسة من مواقع الشركات باستخدام طرق الاحصاء متعدد المتغيرات مثل التحليل العاملي كأداة ووجد أن نجاح موقع الويب مرتبط بخمسة عناصر ، وهي سرعة التنزيل، والتنقل ، والمحتوى ، والتفاعلية ، والاستجابة.

أيضا وفي دراسة حديثة فقد قامت (Mousa 2019) بتطوير مؤشر لتقييم جودة تصميم مواقع الويب باستخدام نموذج رياضي والمعروف بأسم Website Design Quality Index وقد سمي اختصارا WDQI. وقد تم استخدام مجموعة من الطرق المنهجية لتحديد أهم المعايير والعناصر الخاصة بجودة المواقع الالكترونية مثل الأدبيات المتوفرة حول جودة تصميم موقع الويب والتقارير السابقة وآراء الخبراء. تم تضمين عشرة عناصر لتصميم مواقع الويب في المؤشر: سعة المعلومات وتنوعها ، وتعديل المعلومات وتحديثها ، والتفاعل ، والموثوقية ، وقابلية الاستخدام ، واستخدام الروابط والارتباطات التشعبية الصالحة ، البساطة والوضوحيه، واستخدام الوسائط المتعددة ، والتنقل وأدواته وسرعة التحميل.

مما تقدم اعلاه، نلاحظ وجود تباين في المعايير الخاصة بجودة المواقع الألكترونية اعتمادا على الدراسات السابقة والتصنيفات العالمية، لذلك هدفت الورقة العلمية الى تقييم جودة المواقع الالكترونية للجامعات

العراقية عن طريق تطبيق مؤشر WDQI لمعرفة مدى جودة المواقع الالكترونية لستة مواقع الكترونية لجامعات عراقية. ان مبررات اختيار مؤشر WDQI هي كونه يعتمد السمات والخصائص الاساسية التي يجب ان يتمتع بها اي موقع الكتروني ناجح، فضلا عن كونه يستخدم الصيغ الرياضية لتقييم جودة المواقع مما يبعده عن الأجتهادات والأهواء الشخصية.

مشكلة البحث

تعّد المواقع الالكترونية للجامعات إحدى المعايير المهمة لقياس جودة الجامعات من حيث المحتوى وسهولة الاستخدام وسعة المعلومات والروابط المتشعبه والتصفح والتفاعليه بين الموقع والمستخدم للدخول في المنافسة العالمية للجامعات والتصنيفات العالمية.

وقد لوحظ ضعف الإهتمام بجودة هذه المواقع ومدى توافقها مع المعايير العالمية ومدى توفرها على المتطلبات الاساسية التي تلائم حاجات المستخدمين. وهناك حاجه مستمره لتقييم جودة المواقع الالكترونيه لمعرفة التميز بينها ولأغراض تطويرها وتحسينها بما يتناسب وأهميتها كونها تمثل لسان حال الجامعات وتساهم في نشر المعارف والعلوم ورسالة الجامعه والتعريف بها للعالم. لذا فمن المهم ان تكون المواقع بمستوى هذه المسؤوليه المجتمعيه والتربويه العالميه، لان العالم اليوم أصبح شاشه صغيره ، والموقع الألكتروني يمثل نافذه في هذه الشاشه في ظل التقنيات الحديثه والتفاعليه المطلوبه بين الموقع والمستخدم.لذا جاءت مشكلة البحث لتحدد كالآتي :

كيفية معرفة وقياس جودة المواقع الألكترونيه وتميزها بين الجامعات المختلفه والوقوف عليها لأغراض التقييم والتطوير والتحسين المستمر.

هدف البحث

يهدف البحث الى:

تطبيق مؤشر الجودة المعروف اختصارا WDQI على مواقع الكترونية لستة جامعات عراقية لقياس جودتها لأغراض التطوير والتحسين المستمرين.

أهمية البحث

- لأهمية الجامعات في المجتمع وقلة الدراسات في هذا المجال وتوفير الابحاث والدراسات للتطوير والتحسين.
- إفادة جميع مصممي المواقع الالكترونية لأغراض التطوير وتحسين الجودة.

منهج البحث

أتبع المنهج الوصفي - التحليلي ،بالاستناد الى معادله رياضيه (دالة التجميع) وفق مؤشر Mousa (2019) ، تم تطبيقها وفق خطوات منهجيه.

مجتمع البحث وزمنه

يتمثل مجتمع البحث في دراسة المواقع الالكترونية للجامعات العراقية لعام 2020 م .

عينه البحث

تشمل عينه البحث الجامعات العراقيه وفق معاينه عشوائيه وقد قسمت الجامعات الى ثلاث مجاميع وهي: الجامعات قديمة التأسيس، الجامعات الفتيه، الجامعات الاهليه، وذلك لشمول الجميع. وقد أخذت عينه عشوائيه من كل مجموعه بعدد (2 جامعه) ليصبح العدد الكلي للجامعات العراقيه (6 جامعات).

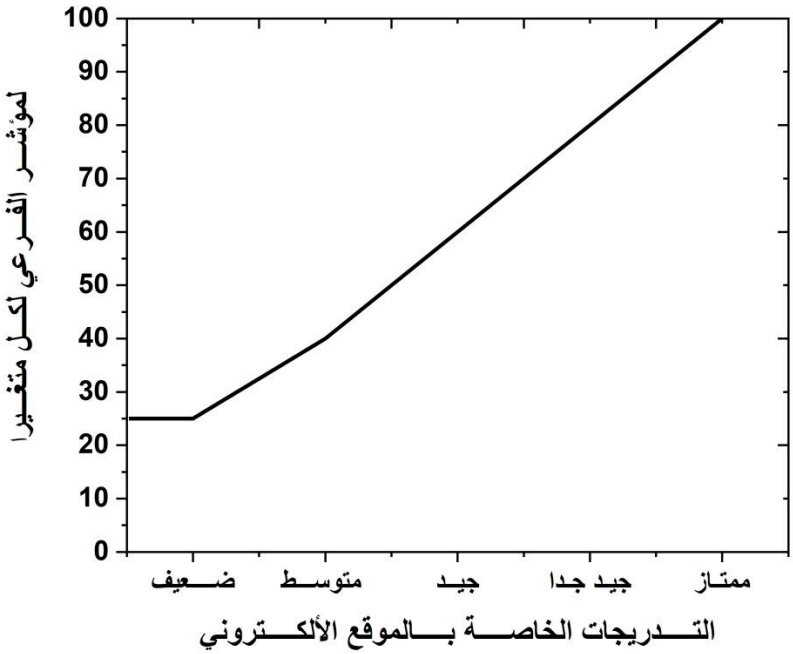
أدوات البحث

تطبيق مؤشر WDQI

يمكن تعريف المؤشر WDQI بأنه عملية تحويل خصائص موقع الكتروني معين الى رقم مفرد (قيمة مفردة)، ثم يتم مقارنة هذه القيمة بمقياس ليتم تصنيف جودة الموقع الالكتروني ومعرفة مدى التزامه بالمعايير الأساسية وتتم هذه العملية عن طريق خمسة خطوات. وتكون هذه القيمة المفردة محصورة بين 25 الى 100، أعلى قيمة تمثل جودة ممتازة وأقل قيمة تشير الى أردئ جودة للموقع الالكتروني. حيث تم تطبيق هذا المؤشر والذي تم بناءه من قبل Mousa (2019) والمعروف اختصارا WDQI لتقييم جودة مواقع الكترونية لجامعات عراقية. يعتبر WDQI من المؤشرات الرياضية الحديثه المطّورة ،حيث أعتمد في بناءه خمسة خطوات رئيسية وهي:

1. تحديد العناصر أو السمات العامة لنجاح الموقع الالكتروني
2. تحويل هذه العناصر إلى عدد بدون أبعاد باستخدام مقياس معّد لهذا الغرض
3. تعيين الوزن لكل عنصر (تحديد الأوزان)
4. تجميع القيم (الأرقام) التي تم الحصول عليها في الخطوات السابقة للحصول على القيمة النهائية للمؤشر.
5. مقارنة القيمة النهائية للمؤشر على مقياس تصنيف محدد بين 25 - 100.

حدّد مؤشر WDQI عشرة عناصر رئيسة مسؤولة عن نجاح الموقع الألكتروني وهي سعة وتنوع المعلومات ، تعديل وتحديث المعلومات، التفاعلية، والموثوقية، سهولة الاستخدام، استخدام الروابط التشعبية الصالحة ، البساطة والوضوح، واستخدام الوسائط المتعددة، أدوات الأبحار، وسرعة التحميل. ليتم بعدها تحويل هذه العناصر عن طريق استخدام مؤشر فرعي يعتمد مقياس تقييم متدرج كما موضح بالشكل 1.



الشكل 1: المؤشر الفرعي للعناصر العشرة في مؤشر WDQI

ثم بعد ذلك، يتم تجميع الارقام الناتجة وانتاج رقم واحد بأستخدام دالة التجميع التالية:

$$WDQI = \sum_{i=1}^{10} SiWi \qquad 1$$

حيث يمثل WDQI قيمة المؤشر النهائية، Si تمثل قيم المؤشر الفرعي لكل عنصر من العناصر العشرة وWi تمثل الوزن المعطى لكل عنصر حسب أهميته والموضحة في الجدول رقم 1. إعتمد مؤشر WDQI في عملية تعيين الأوزان على آراء الخبراء لتحديد مدى أهمية كل عنصر من هذه العناصر.

الجدول 1: الأوزان المعطاة للعناصر العشرة في مؤشر WDQI

ت	العنصر	الوزن المعطى
1	سعة وتنوع المعلومات	0.11
2	تعديل وتحديث المعلومات	0.12
3	التفاعلية	0.12
4	الموثوقية	0.11
5	سهولة الأستخدام	0.11
6	استخدام الروابط التشعبية الصالحة	0.08

7	البساطة والوضوح في التصميم	0.10
8	استخدام الوسائط المتعددة	0.07
9	أدوات الأبحار	0.08
10	سرعة التحميل	0.10
	مجموع الأوزان	1.00

وبعد تطبيق الصيغة والحصول على القيمة النهائية للمؤشر يتم عرضها على مقياس تصنيف محدد بين 25 - 100

القيمة النهائية للمؤشر

100-90: الموقع الألكتروني ذو جودة ممتازة

89-80: الموقع الألكتروني ناجح مع بعض الاستثناءات

79-70: الموقع يحتاج إلى تحسين طفيف

69-50: الموقع يحتاج إلى تحسينات متعدده.

49-25 يحتاج الموقع إلى تغيير جذري

لغرض تطبيق مؤشر WDQI على مواقع الكترونية لجامعات عراقية ، تم تنفيذ الخطوة الثانية من المؤشر والخاصة بالمؤشر الفرعي للعناصر او السمات العشرة (الشكل 2) عن طريق الأخذ برأي الخبراء[1] في مجال الأختصاص.

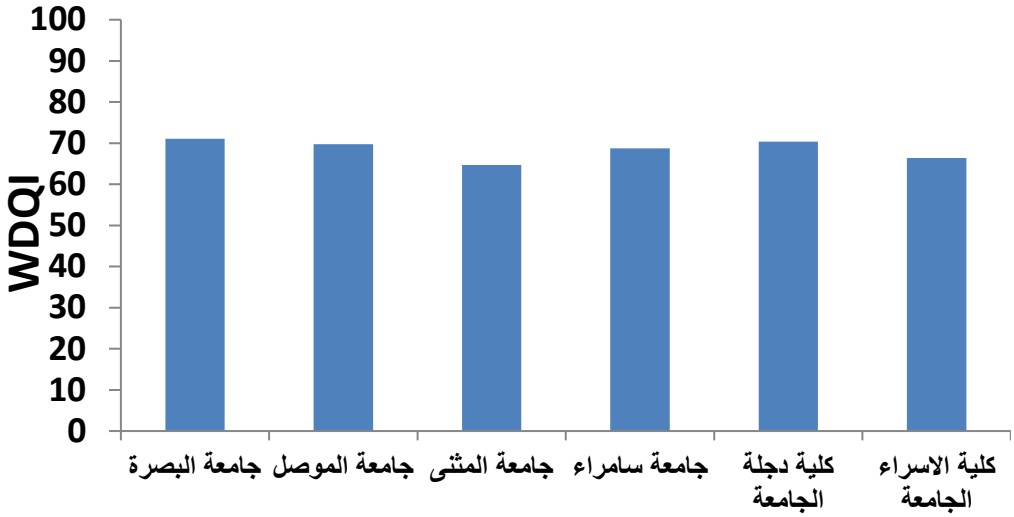
النتائج والمناقشة

تم تطبيق مؤشر جودة المواقع الألكترونية WDQI على المواقع الالكترونية لستة جامعات عراقية وهي جامعة البصرة، جامعة الموصل، جامعة المثنى، جامعة سامراء، كلية دجلة الجامعة وكلية الأسراء الجامعة. ولغرض تنفيذ الخطوة الثانية من المؤشر تم تدوين رأي الخبراء لملئ استمارة مقياس التدريج (الشكل 1) ثم يتم بعدها ضرب القيم الناتجة لكل سمة في وزن العنصر (الجدول 1) وتطبيق المعادلة 1 للحصول على القيمة النهائية للمؤشر WDQI.

تم أختيار ستة خبراء وبأختصاصات ذات علاقة بتصميم المواقع الالكترونية وتكنولوجيا المعلومات علما ان جميع الخبراء لا ينتمون للجامعات المختارة لضمان مبدأ الحيادية. النتائج المستحصلة موضحة في الشكل 2. حيث كانت قيم المؤشر تتراوح بين 64.72 الى 71.07.

[1] أسماء الخبراء ومكان عملهم

أ.د. نصيف جاسم محمد/ جامعة بغداد، أ.م.د. راقي صباح نجم الدين/ جامعة بغداد، أ.م.د. غانم صدام حسن / الجامعة التقنية الوسطى م.د. علي ياسر جابر/ الجامعة التقنية الوسطى، م.د. رؤى علي خميس/ الجامعة التقنية الوسطى، م.د. اسراء عبد القاسم محمد/ الجامعة التقنية الوسطى



الشكل 2: المؤشر الفرعي للعناصر العشرة في مؤشر WDQI

يلاحظ من (الشكل 2)، ان جامعة البصرة قد حصلت على أعلى قيمة في المؤشر بقيمة 71.07 ثم تلها كلية دجلة الجامعة بقيمة 70.39 وعند عرض القيمة النهائية للمؤشر على مقياس التقييم النهائي يظهر بأن الموقع الألكتروني لهاتين الجامعتين يحتاج إلى تحسين طفيف. أما بالنسبة الى باقي الجامعات وهي جامعة الموصل، جامعة سامراء، كلية الأسراء الجامعة وجامعة المثنى فكانت القيم النهائية للمؤشر 69.71، 68.75، 66.43 و 64.72 على التوالي. وعند عرض القيم النهائية للمؤشر على مقياس التقييم النهائي يظهر بأن المواقع الألكترونية للجامعات الاربع تحتاج إلى تحسينات متعدده. من جانب أخر، لوحظ ان قيم مؤشر الجودة WDQI لجميع الجامعات العراقية المختارة متقارب وهذا يبين التشابه بين أغلب المواقع الالكترونية للجامعات العراقيه. وبمعنى أخر، (أغلب الخبراء) قد اعطوا أقل الدرجات لسمات مثل سرعة التحميل والتفاعلية والروابط المتشعبه وأدوات التصفح والتنقل والوسائط المتعدده بينما كانت سعة وتنوع المعلومات والموثوقية من السمات التي حصلت على أعلى تقدير من قبل أغلب الخبراء (ملحق 1).

وبالمقارنة مع تصنيف ويبومتركس للجامعات العالمية Webometrics Ranking of World Universities والذي يعتمد على تقييم التواجد الإلكتروني للجامعة، ومدى تشعبها في العالم الافتراضي على شبكة الإنترنت، ومدى انتشارها، وانتشار أعمالها رقمياً على الإنترنت وتميز البحث العلمي المنشور لباحثيها أو المستشهد به. فيلاحظ ان هذا التصنيف يهمل سمات وخصائص مهمه ورئيسة والتي يجب ان يتمتع بها الموقع الالكتروني. وعلى عكس هذا التصنيف ، فان مؤشر جودة المواقع الالكترونية WDQI يأخذ بعين الاعتبار الخصائص المهمة (للمستخدم) مثل التفاعلية والسمات الاخرى وتنوع وسعة المعلومات.

ومع ذلك، فأن مؤشر جودة المواقع الالكترونية WDQI قد تم أنشاءه لقياس مدى جودة جميع المواقع الألكترونية بضمنها المواقع التجارية والربحية والاكاديمية بل وحتى المواقع الشخصية. والمعايير التي حددّها المؤشر هي معايير عامة تهتم بالدرجة الاساس برضا المستخدم او الزبون. ومع ذلك فأن النتائج المستحصلة كانت مرضية وتعطي مؤشرا على مدى التزام مواقع الجامعات بالمعايير التي تحقق أفضل جودة.

يمكن للدراسات المستقبلية تطوير مؤشرات خاصة بالمواقع الألكترونية للجامعات عن طريق إعتماد معاييرأكثر عمقا ودقة والتي تتميز بها الجامعات وتضاف الى المعايير الرئيسية المحددة من قبل المؤشر WDQI ومن أمثلة هذه المعايير وجود قاعدة بيانات كاملة لأعضاء الهيئة التدريسية في كليات ومراكز الجامعة وأقسامها، وصف كامل ودقيق للحرم الجامعي، معلومات وصور عن الاقسام الداخلية، معلومات عن المنطقة والمدينة التي تتواجد بها الجامعة، عدد الطلبة المحليين والأجانب، البنى التحتية والبيئة الجامعية، البحوث العلمية للتدريسيين، وصف خاص للنشاطات ومذكرات التفاهم، أرشفة الأطاريح والرسائل، المناهج الدراسية وغيرها من المعايير.

الإستنتاجات والتوصيات

أهم إستنتاجات الدراسة:

1. بالرغم من ان مؤشر WDQI عام ويستخدم لتقييم جميع المواقع الإلكترونية فقد وجد بأنه يمكن ان يستخدم كأداة فعالة لتقييم مدى جودة تصميم المواقع الإلكترونية للجامعات.
2. هناك تقارب كبير بين القيم النهائية للمؤشر لجميع الجامعات العراقية قيد الدراسة وهذا يدل على ان هناك تشابه كبير في تصميم المواقع الإلكترونية لجامعاتنا العراقية.
3. اتضح بان دور المستخدم مهمل في تصميم مواقع الجامعات لان العملية حاليا فقط (تلقي معلومات ونشاطات للجامعة) وهذا يتعلق بالعملية الاتصالية التقليدية (أحادية الجانب). حيث اليوم العملية الاتصالية تفاعليه ، (ثنائية التبادل والتحكم) في ظل التقنيات الحديثة ، وتحتاج المواقع الإلكترونيه للجامعات الى عمليات تطوير وتحسين بما يحقق ثنائية التبادل والتحكم بين(الموقع والمستخدم).
4. تحتاج المواقع الإلكترونيه للجامعات الى عمليات تطوير وتحسين بما يحقق ثنائية التبادل والتحكم بين الموقع والمستخدم

أهم التوصيات:

1. توسيع مجتمع بحث الدراسة الحالية عن طريق تطبيق مؤشر WDQI على جامعات اجنبية وعربية وعراقية لمعرفة مدى ملائمته ومقارنة النتائج المستحصلة للحصول على تصور كامل.
2. على الرغم من النتائج المقبولة التي خرج بها مؤشر WDQI ، توصي الدراسة الحالية بوجوب تطوير أو بناء مؤشرات تعتمد معايير أكثر تخصصا بما يلائم طبيعة كل موقع وتخصصه ووظيفته الاتصاليه بمعنى موقع تجاري، موقع جامعه، موقع اعلاني، موقع تعليمي ، موقع حكومي وتضاف الى المعايير الرئيسية المحددة من قبل المؤشر WDQI.

References:

1- Gao, W., and Li, X. (2018). Building presence in an online shopping website: the role of website quality. *Behaviour & Information Technology*, DOI: 10.1080/0144929X.2018.1509127

2- Garett, R., J., Chiu, L. Z, and Young, S. D. (2016). A Literature Review: Website Design and User Engagement. *Online Journal of Communication and Media Technologies 6* (3), 1–14.

3- Lee, Y., and Kozar, K. (2012). Understanding of website usability: Specifying and measuring constructs and their relationships. *Decision Support Systems* , *52* (2), 450–463.

4- Manzoor, M., Hussain, W., Ahmed, A., Iqbal, M.J. (2012). The Importance of Higher Education Websites and its Usability, *International Journal of Basic and Applied Sciences*, *1*(2),150-163.

5- Mousa, I. R. (2019). Development of a Numerical Index to Assess the Quality of Websites Design, *Webology*, *16* (2), 72-82.

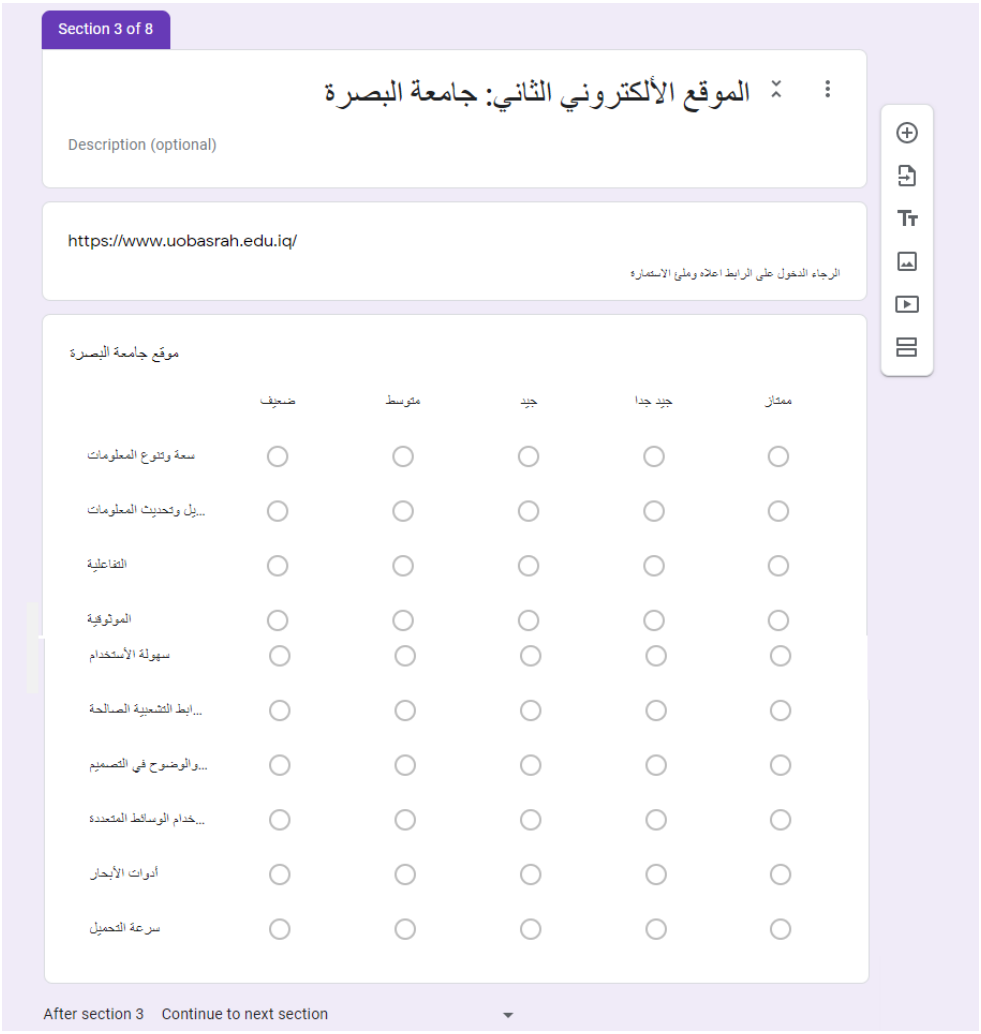
6- Nielsen (2000). *Designing Web Usability*, New Riders Publishing, Indianapolis, IN.

7- Palmer, J. W. (2002). Web site usability, design, and performance metrics. *Information Systems Research 13* (2), 141-67.

8- Petre, M., S. Minocha, and Roberts D. (2006). Usability beyond the website: an empirically-grounded e-commerce evaluation instrument for the total customer experience. *Behaviour & Information Technology 25* (2), 189–203.

9- Schubert, P., Selz, D. (1998). Web assessment: A model for the evaluation and the assessment of successful electronic commerce applications. Proc. 31st Hawaii Internat. Conf. Systems Sci., Hawaii.

ملحق 1: نموذج من آلية تنفيذ الخطوة الثانية من مؤشر WDQI



DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts102/145-158

Websites Quality Assessment of Iraqi Universities Using the WDQI Index

Intesar Rasmi Mousa[1]

Al-Academy Journal …….…… Issue 102 - year 2021
Date of receipt: 31/10/2021…...Date of acceptance: 30/11/2021…...Date of publication: 15/12/2021

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

Abstract:

The Web Design Quality Index, known as WDQI, was applied to assess the quality of websites for six Iraqi universities, namely Basra University, Mosul, Muthanna, Samarra, Dijla University College, and Al-Isra University College. The results of the index showed that the universities of Basra and Dijla University College had the highest value, at 71.07 and 70.39, respectively. Its final evaluation metric was that the website of these two universities needed a slight improvement. As for the rest of the other universities, the final values of the index ranged from 64.72-69.71. When the final values of the index are displayed on the final evaluation scale, it appears that the websites of the four universities need many improvements. The study concludes that the WDQI can be used as an effective tool for evaluating the quality of university web design and there is a great convergence between the final values of the index for all the Iraqi universities under study.

Keyword: Websites, Quality Index, Iraqi Universities

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

Conclusions

1. Although the WDQI is a general index and is used to evaluate all websites, it has been found that it can be used as an effective tool for evaluating the quality of university websites design.
2. There is a great convergence between the final values of the index for all Iraqi universities under study, and this indicates that there is a great similarity in the design of websites for our Iraqi universities.
3. It turns out that the role of the user is neglected in the design of university websites because the process is currently only (receiving information and activities for the university) and this is related to the traditional communication process (one-sided). Where today the communication process is interactive, (dual exchange and control) in light of modern technologies, and university websites need development and improvement processes in order to achieve the duality of exchange and control between (the site and the user).
4. The studied university websites need development and improvement processes to achieve dual exchange and control between the website and the user

OPEN ACCESS
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts102/159-176

المختزل والمضمر في التصميم الكرافيكي

بشرى محمود مصطفى [1]

مجلة الأكاديمي-العدد 102-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229
تاريخ استلام البحث 2021/10/4 , تاريخ قبول النشر 2021/11/7 , تاريخ النشر 2021/12/15

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

ملخص البحث:

يمثل الإختزال شكلاً من أشكال التجريد الفني للتعبير عن الأشياء برموز شكلية توحي بمضمون الفكرة،إذ ان جمال العمل الفني التصميمي لايمكن أن ينفرد في الشكل فقط بل في الكشف عن معناه أيضا،وفكرة الإختزال الشكلي رائدة في الفكر الإنساني للتواصل مع محيطه في مضامين مختزلة،فالمصمم يلجأ إلى الإختزال للتعبير عن مضمون فكرته المتعلقة بضرورات وحاجات تصميمية لتحقيق وظيفة محددة يتبلوردورها من خلال الشكل الذي يتبع الوظيفة.تمثلت مشكلة البحث في التساؤل الآتي:ماهو المضمر والمتخفي تحت المعاني في البنية الكرافيكية المختزلة؟ كما تمثلت أهمية البحث في:إفادة العاملين والدارسين في حقل التصميم فيما يخص المختزل والمضمر في التصميم الكرافيكي.وهدف البحث:التعرف على العلاقة بين المعنى المضمر والأشكال المختزلة في التصميم الكرافيكي.ثم الإطار النظري والدراسات السابقة،تضمن عدةمحاورمنها:المعنى المضمرفي التصميم الكرافيكي.الأبعادالوظيفية والجمالية للإختزال الشكلي.ثم مؤشرات الإطارالنظري،ثم إجراءات البحث ومجتمع البحث وأداة البحث.والنتائج والإستنتاجات ومن أهم النتائج:حقق توظيف الرسوم المختزلةفي بنية التصميم للفكرة المضمرة إختزالاً واضحاً لكثيرمن الأفكار في ذهن المتلقي.وختم بالتوصيات والمصادر والمراجع.

الكلمات المفتاحية : المختزل,المعنى,المضمر.

مشكلة البحث:

يرتكز العمل الفني على مجموعة من الأشكال المرئية (مختزلة أو مكثفة)، تجمع بينها علاقات محددة بواسطة بنية كرافيكية مصممة، يمثل الشكل ومنه المختزل أحد التمفصلات الأساسية في تشكل المعنى الظاهر والمضمر، لذا فإننا ندرك ونفهم المعنى مما هو مرئي ومجسد عياني كمعنى مباشر أو مضمر لتحيلها الى منظومة من القيم الفكرية، التي تستند الى مرجعية ما، أو مجتمع ما، وهنا يكمن الإهتمام في الشكل بوصفه عنصراً مرئياً نستقرئ منه المعلومات التي تتمظهر في بنيته الشكلية، يمكن لها ان تكشف عن مجموعة من الدلالات التي لابد لها ان تتكون بصورة مرئية، والعلاقة بين ما هو ظاهر ومضمر، علاقة ثنائية لطالما شغلت الباحثين، فيمكن القول الشكل والمضمون، أو الدال والمدلول، أو التفسير والتأويل،

[1] جامعة بغداد - كلية الفنون الجميلة ,طالبة دراسات عليا ، bushra.mahmood888@gmail.com.

وهكذا فإن هذه الثنائيات تعمل بشكل متلازم، يقود حتما الى فضاءات معرفية اكبر، وقراءة الشكل وعلى الأخص المختزل بوصفه منظومة من العلامات التي تقود المتلقي للوصول الى المعاني بشقيها المباشرة والمضمرة، فإن النسق البلاغي يخفي انساقا ثقافية وفكرية وإجتماعية متعددة غير معلنة وأحيانا يتخفى وراء النسق الجمالي والفني، من هنا جاءت مشكلة البحث لتحديد المضمر والمتخفي تحت المعاني في البنية الكرافيكية المختزلة. ومن خلال ما تقدم حددت الباحثة مشكلة بحثها في التساؤل الآتي:

- ما هو المضمر والمتخفي تحت المعاني في البنية الكرافيكية المختزلة؟

أهمية البحث: إفادة العاملين والدارسين في حقل التصميم الكرافيكي فيما يخص المختزل والمضمر في التصميم الكرافيكي.

هدف البحث: التعرف على العلاقة بين المعنى المضمر والأشكال المختزلة في التصميم الكرافيكي.

حدود البحث: أ. الحد الموضوعي: دراسة (المختزل والمضمر في التصميم الكرافيكي).

ب. الحد المكاني: أغلفة المجلات العالمية الفائزة بجوائز الجمعية الأمريكية لمحرري المجلات ASME . الولايات المتحدة الامريكية*.

ج. الحد الزماني: 2019 **.

تحديد المصطلحات:

_**الإختزال (Shorthand):لغة:** هو(الإنفراد،والحذف،والإقتطاع).(al-firouzi, 2009, p.992)

اصطلاحا: هو((مجمل عمليات الحذف والإنقاص والإختصار الواقعة على مظهرية الشكل وتفرعاته دون الإخلال بالعبر والمعاني والدلالات التي ينقلها ذهنياً إلى شكل آخر يختلف دلالياً) (Al-Saidi A. G., 2004,p.8).

التعريف الاجرائي: عملية يقوم بها المصمم تتضمن تبسيط الأشكال الداخلة في العملية التصميمية،وإستبعاد بعض الوحدات في التصميم من غير ان يؤثر ذلك في القيمة التعبيرية والجمالية.

_**المعنى (meaning): لغة** هو (مايقصد بالشيء فحواه، مضمونه .(Gibran, 1992,p.754)

اصطلاحا: هو الصورة الذهنية التي توضع لها تعبيرا مناظرا . (Islam, 1985,p.24)

التعريف الاجرائي:هو عملية تفسير للأشياء الموجودة في العمل الفني، قد تكون ظاهرة او باطنة.

_**المضمر(Implicit):لغة:**ضمريضمر،ضمورا،فهو ضامر،ضمر الشي: انكمش وانضم بعضه الى بعض،ضمير مايضمره الإنسان في نفسه ويخفيه،وهو تكوين فكرة في الذهن غير معبر عنها صراحة(Omar, 2008).

اصطلاحا: يعني (إخفاء العلامات والمنهات البصرية في المنجز البصري). .(Al Makri, 1991,p.35) و(المضمر الشي المخفي ويقال: عزم عليه بقلبه، أضمر في نفسه أمرا). (Anis, 2004,p.543)

التعريف الاجرائي: هي المعاني الكامنة في البنية الكرافيكية المختزلة.

المبحث الأول: الإختزال والمضمر في التصميم الكرافيكي/المعنى المضمر في التصميم الكرافيكي

يعد مفهوم المعنى من الموضوعات المهمة التي شغلت فكر المتلقي والناقد في الفنون كافة، ومما لا شك

* كونها البلد المنظم لجائزة الجمعية الامريكية لمحرري المجلات ASME.

** كونها سنة اعلان نتائج الجائزة الخاصة بمحرري اغلفة المجلات الامريكية.

مجلة الأكاديمي-العدد 102-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

فيه أن الفعل الإتصالي الإبداعي ومنه على وجه الخصوص التصميم الكرافيكي بمختلف أنواعه أصبح فعلاً مركباً يحمل بين ثناياه معاني مضمره يتقصدها المصمم تستتر خلف معاني مباشرة بجملة أسباب منها ما تتعلق بفكر المرسل(المصمم)، وطبيعة الرسالة (المنجز التصميمي) ومستوى الفعل القرائي عند المتلقي المستهدف، ذلك ان المعنى إذا ورد مبهما فإن **((إبهامه وتفسيره تفخيما للأمر وتعظيما لشأنه، فان إخفاء المعنى يوقع المتلقي في حيره وتفكر وتشوق الى معرفته))** (Ibrahim, 2018,p.120)، فالمتلقي لم يعد كسابق عهده مجرد مستقبل بسيط للرسالة دون أن يتفاعل بذكاء معها ويتحول بدوره الى مفسر لعناصرها، ومساهماً في تركيب معانيها المستتره والمضمره تبعاً لخزينه الثقافي وخبراته المكتسبة.

من هنا كان لابد للنص الكرافيكي بوصفه خطاباً بصرياً من أن يستثمر البلاغة النصية اللغوية من إستعارة وتشبيه، ويفعلها بصرياً من خلال لغة الشكل ودلالاته المباشرة وغير المباشرة عبر تشكلات تهيمن على لغة خطابه وتكشف عن إتجاهاته وأساليبه وتساهم في تحفيز مخيلة المتلقي نحو إكمال أو تفسير أو تحليل محتوى النص الكرافيكي وجعله طرفاً مكملاً للخطاب البصري، ولعل المعنى المضمر بين النص المستتر بين ثنايا الخطاب غير المكتشف بشكل مباشر يحتاج الى الإستدلال عليه لبيانه وتوضيح مقاصده وشفراته الدلالية، وتجدر الإشارة الى ان (رولان بارت) تصور وجود مسارين لتحليل وتفكيك النص البصري: **((أحدهما يذهب بالدال الى اقصى ما يمكن ان يذهب اليه من معنى، وبذلك يتحول مسار القراءة الى تجرد ذاتي للمتلقي، ويقوم هذا المسار الى الغاء المدلول. والثاني يأخذ نفسه نحو المعاني وإشكاليات التفسير))** (Al-Bazzaz, 2000,p.39)، ولتوضيح مسألة المشاركة في تفسير المعنى بين المصمم والمتلقي فقد تمت الاشارة الى مهمتين يقوم بهما المتلقي لأجل تفسيره لمعنى الموضوع هما (abd al Wahed, 1996,p22).(الإدراك المباشر . والذهن والخيال): تمثل مهمة الإدراك المباشر المستوى الاول في التعامل مع الموضوع، اذ يبدأ المتلقي في تفهم الهيكل الخارجي للتصميم، بما يحتويه من إشارات ورموز مشفرة. أما مهمة عمل الذهن والخيال فهي المهمة التي تتشكل فيها ذاتية المتلقي، ويكتشف عالما داخليا لم يفطن اليه في المرحلة الاولى، فالإستذهان جزء أساس من الخيال الخلاق الذي ينتج وبشكل غير نهائي مواضيع جمالية، ولايتم إنجاز ذلك دائما بصورة مباشرة، فعندما ينتقل المتلقي من مهمته المباشرة الى المستوى الثاني لقراءة الشكل بصريا تبدو أمامه فراغات أو غموض أو بقع إبهام، عليه ان يستكملها ليكون قادرا ومشاركا في تفسيره للمعنى. وعلى الرغم من ان النص بمختلف مجالاته يتضمن عناصر عديدة، فان اللغة (التعبيرية) هي أبرز هذه العناصر فعندما يتم استثمار المدى التعبيري في داخل النص البصري ليفعل طاقاته الإشارية البصرية فيه، فتتعمق ثنائيات الإشارات، وتتحرك لتوليد ما لا يحصى من الدلالات التعبيرية فيها بحسب قدرة القارئ على التلقي، ويمكن القول إن الإعلان بوصفه نصاً يحوي عدد من المعاني مرّ بالعديد من المراحل، **(ففي مرحلته الأولى كان يسعى لتقديم المعادل البصري للسلعة أو الخدمة، أي تمثيلها بصريا، وبهذا كان يقوم بدور تعريفي لها وإعلامي عنها))** (Al-Hajari, part57,p378) وبتطور المنافسة

شكل(1)
https://rosiewilliams.wordpress.com/implicit-and-explicit-advertising-implicit-advert-

مجلة الأكاديمي-العدد 102-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

وتقنيات التعبير المرئي بدأ النص البصري الإعلاني يمرر معاني مضمرة مستندا إلى الإستعارات التي تخاطب وجدان المشاهد(المتلقي)، وتستنطق رغباته المكبوتة وأحلامه،وتسرّح خياله،وتمتن انتماءه الاجتماعي،وبهذا إرتفع الإعلان بالبعد الرمزي للسلع والخدمات ليحدد عبرها مكانة المتلقي (الزبون) في الهرم الإجتماعي، وهذا الأمر استثمر في عدد من المنجزات الطباعية (شكل1).

مثال على الإعلان المضمر الذي يشير إلى التنافس بين مصنعي السيارات، وظفت مارسيدس القيمة الرمزية لشجرة الميلاد المتعارف عليها دلالياً واستبدلت النجمة التي تعلو الشجرة بعلامتها المشهورة.فإن الرسالة الرئيسة تدور حول القوة إلى جانب نظام الألوان الأسود/ الرمادي. وأيضًا أن تكون السيارات نفسها من النماذج باهظة الثمن مما يعني أنه يمكن رؤية الإعلان أيضًا على أنه يستهدف جمهورًا من الطبقة العليا (الأثرياء)، فأن الهدف من النص الإعلاني السابق الإبلاغ والإخبار ،(الخطاب الإعلامي)، والإقناع والبرهان (الخطاب التواصلي). ويعتمد التحليل على مبدأ التعددية، أي إمكان تعدد المعاني، أو المعنى بوصفه متعدداً، فالنص البصري هو نص مؤشر ومعين من خلال ادواته التيبوغرافية والكرافيكية ذات المستويين التأشيري المباشر، والغير مباشر، المرتبطان بعلاقات تؤدي الى معاني دالة ذات طبيعة واضحة او مضمرة، إذ أن المعنى الإيحائي او المضمر يمثل"سمة أساسية في الإستعمال الجمالي داخل النص، وانه يتم عندما تصبح العلامة المتكونة من العلاقة بين الدال والمدلول دالاً لمدلول ابعد يسمى الدال البلاغي، وان **المستوى الأول في النص مستوى تأشيري والثاني ايحائي**"(Hooks, 1986) ،إي ان تتخلى الصورة الإعلانية عن اشاريتها الصريحة وتصبح نصاً مفتوحاً للمتلقي، هذا الانفتاح هو ما تعبر عنه الألوان ولعبة التركيب في الإعلان. وعلى هذا الأساس لا يمكن أن يكون موضوع الصورة الإعلانية (واقعا) مباشرا من دون وسائط، فالمعنى المراد ارساله (المضمر) موجود خارج الصورة يستثير فيما وراء المرئي المباشر سلسلة من الانفعالات تتخطى الصور المباشرة إلى الدوال الرمزية في ذهن المتلقي وتحاور رغباته. اذ إن الصورة هي تمثيل بصري وعلامة رمزية تدرك من خلالها الأشياء، بمعنى محاكاة الواقع، إلا انه ليس الواقع نفسه فهي تضعنا في ازدواجية إرسالية ترتبط بكينونة المعنى، فالوقائع في الأنساق الفنية جميعها تحتمل تجليين للمعنى، احدهما يتمثل مباشرة من خلال الوجه المرئي للموضوع، أو من خلال ما يقدمه الموضوع في شكله الظاهر، والاخر مخفي من خلال الانتقاء للوحدات الدلالية للموضوع (Benkrad, 1996,p.17)، لأن تكوين نص جديد منسجم يفترض القيام بتحديد الوحدات الدلالية ذات المعنى المضاعف، أي أن احدهما مباشر ضروري لإدراك الرسالة التصميمية، والآخر غير مباشر، ولكنه يتجسد في قيمه من الظاهر المرئي، فالصورة كنص بصري وكإنتاج دلالي أو وظيفي إعلاني لا تستند الى التشابه المفترض بينها وبين الموضوع الذي تمثله، لأن الصورة لا تقدم الوحدات الدلالية جميعها كما في الواقع، اذ ان النص البصري على الرغم من محاكاته الواقع في إحالته على التشابه الظاهري، إلا انه لا يقدم تمثيلاً محايداً لمعطى موضوعي مفصول عن التجربة الإنسانية، وبذلك فهو حقل دلالي

//http://content.time.com/time/magazine/0.htm
شكل(2)
://content.time.com/time/magaz

تواصلي قصدي يحمل بين ثناياه المباشر، والمضمر، وهذا ما تم استثماره في اغلفة المجلات العالمية في تمرير معاني مضمرة باغلفتها. شكل2. يمثل (غلاف مجلة TIME الامريكية، إذ تضمن التصميم معنى مضمر من خلال التلاعب اللفظي لعبارة الولايات المتحدة الأميركية وجعلها (الولايات المتحدة الميروغينا) شكل(2) وهي إشارة لتجارة مخدرات الميروغينا كعلاج طبي في اميركا

العلاقات المكونة للمعنى:

تقسم علاقات المعنى الى نوعين علاقات إستبدالية وعلاقات إندماجية فالعلاقات الإستبدالية هي **(العلاقات القائمة بين أعضاء الفصيلة الواحدة، اما العلاقات الإندماجية فهي العلاقات القائمة بين تعابير من فصائل مختلفة، تنقسم كذلك علاقات المعنى الإستبدالية الى نوعين وهي علاقات التضمن وعلاقات التنافر)** (Hosseini, 2004)، وان علاقة التضمن يمكن تمثيلها بأزواج من التعابير مثل شكل شجرة وشكل غصن صغير فأولهما يعتبر تضمينا بالنسبة الى ثانيهما أي ان معنى الشجرة يتضمن معنى الغصن. وعليه فان تصميم منجزاً ما ربما يوضع له علاقات لإنتاج المعنى تستند الى نظرية شكلية او اكثر لإنتاج تصميماً يحوي معنى (مباشر او مضمر) مستنداً على فكرة قصدية، حتى يصل الى المتلقي المضمون الفكري او الرسالة الانسانية.

وهذا ما تؤيده الباحثة لأن فصل المعنى عن الشكل المستخدم في التصميم الكرافيكي تعني ضياع الرسالة الإتصالية وهدفها المقصود. وبالتالي نستخلص من ذلك ان النص البصري المضمر قائم على التشبيه والإستعارة الشكلية والتمثيل مقترن بنظام العلاقات أو الصياغة المتآلفة بعناصرها المختلفة وبدلالاتها المعنوية والمجازية والإيحائية في السياق وطريقة التكوين في تصميم ذلك النص. فعندما ينتقل المتلقي من مهمته المباشرة إلى قراءة الشكل بصريا تبدو أمامه فراغات أو غموض، عليه ان يستكملها ليكون قادرا ومشاركا في تفسيره للمعنى،اذ ان ملأ الفراغات او إستذهان الغموض هو الهدف الذي يسعى اليه المتلقي في تفاعله مع الرسالة الإعلانية.

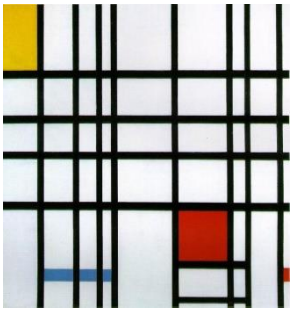
المبحث الثاني / الأبعاد الوظيفية والجمالية للإختزال الشكلي

تنشأ الوظيفة في الفن عامة من خلال هدفها العلمي إذ تجعل قانون المنفعة فيها عاملاً أدائياً يمكن تقديره في ربط الأجزاء بعضها بالبعض لتكون نسق البنية الوظيفية، وان تحقيق أكبر قيمة نفعية في العمل التصميمي يتوقف على الدور الذي يؤديه، إذ ان القيمة النفعية للوظيفة تنقسم الى قسمين: القيمة النفعية المادية، والقيمة المعنوية_الجمالية، إذ تمثل الوظيفة **((قوة تعبر عن نفسها، وان الوظائف تبحث عن أشكالها وان الأشكال هي المظهر الخارجي للقوى، والوظائف والأشكال كل مترابط ومتداخل وممزوج ومندمج))** (Ahmed.Bakr, p3). وفي التصميم هناك معنى واسع لِمفهوم الوظيفة يجعلها مرتبطة إرتباطاً وثيقاً في بنية العناصر التصميمية، فيعد الملصق الإعلاني على سبيل المثال علامة متفردة بين شكل ملموس وهدف محسوس، وبالتالي فإن التصميم يستمر إقتناءه نظراً للوظيفة التي يؤديها، وهي **(الهدف الأساس للتصميم في أن يؤدي الأغراض التي صمم من أجلها وأن يكون لها من الأشكال تبعاً لهذه الأغراض)** (eabd alhamid, 2009,p43).

وفن التصميم هو فن الأداء والوظيفة، من خلال فعل التوازن البصري بين جمالية المنجز وأدائيته

مجلة الأكاديمي-العدد 102-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

فالمصمم يهتم بتوظيف أدواته وملكاته الإبداعية لتحقيق أهداف وظيفية في المقام الأول, والوظيفة في التصميم تشير إلى ما يحققه الشكل المبتكر, فالمصمم يهتم بتوظيف أدواته وملكاته الإبداعية لتحقيق أهداف وظيفية في المقام الأول، (انظر الشكل3) وهي البذرة الأولى التي تبدأ منها عملية التصميم.وهو ملصق للفنان الهولندي موندريان أحد روّاد المدرسة التجريدية وظف فيه أسلوب الاختزال الشكلي واللوني والذي مهد فيه لأسلوب الاختزال في التصميم.



شكل(3)

/https://www.arabpng.com/png-ks5hfw

وبإختلاف الوظيفة تختلف الخامة ويختلف الشكل، وأن غرض الوظيفة في التصميم هو تحقيق الإتصال مع المتلقي بالفكرة، مما يستدعي على المصمم التركيز على العنصر الوظيفي كونه يساهم مع عناصر أخرى جمالية مؤثرة في المتلقي. وعملية التأثير بالمتلقي تحقق أغراضها بالمعرفة وبنظريات الإتصال إذ تساهم في بناء الفكرة وتحقيق الغرض المرجو منها. وللشكل دورٌ وظيفيُ مهم في العملية التصميمية, لما يحمله من قيم تعبيرية تساهم في إيصال الرسالة المطلوبة بدلالات سهلة الإدراك.

كما وتعد العمليات التصميمية نِتاج فاعليات تطبيقية، وَمهارات يَدوية وتقنية يَستخدمها المُصمم لِتنفيذ فكرة مُعينة يُراد إيصالها إلى المُتلقي من أجل تحقيق الغرض الأساس من تصميمهِ، فإن الوظيفة لا تتوقف عند نقطة معينة، بل تقوم بإستمرار بدراسة رغبات وحاجات المُتلقي، وهي تكمن في تأمينها التواصل بين الأفكار الإعلانية وبين المتلقي عبر الوسائل الإعلانية المختلفة، وتكون وسيط بين المُصمم والمُتلقي، ولا تنتهي وظيفة التصميم عند توصيل معلومات معينة، بل الأهم هو إحداث إثارة تتخذ شكل معانٍ ومفاهيم يقتنع بها المتلقي، وإن الإهتمام بالإعلان كونه الوسيلة الإتصالية المباشرة مع المتلقي لإثارة إهتمامه وتحقيق الغرض المطلوب منه، فقد تكون المفردة الأساسية صورة (المُنتَج) المُعلن عنه فيكون هو موضوع الإعلان الأساس، وربما يكون العنصر الأكثر إثارة في الإعلان فَيبرِزهُ المُصمم من خلال الحجم أو اللون أو الشكل من أجل أن يؤدي وظيفتهِ المطلوبة. لذلك يتوجب أن يُحقق التصميم (الإعلاني) أغراضه الوظيفية، والتعبيرية، والجمالية، لأن((**تناغم القيمة الجمالية مع القيمة الوظيفية وتفسير القيمة الوظيفية بطريقة نفعية وأدائية تجعل من النظرة إلى التصميم كجمال وقيمة ذات علاقة مُباشرة بين بعضها**)) (Abdullah, 2008,p.106)

ومن الملاحظ ان الإنسان يستجيب لكل الأشياء الجميلة الموجوده أمام حواسه، من ناحية شكلها العام ثم يفصلها من ناحية سطحها ولونها وملمسها، اذ ان الجمال هو إشباع الحواس او الرضا الحسي، من خلال تقديم تصميمات نفعية وجمالية تستثير المتلقي عبر اي من المدركات الحسية الخمس، فالمصمم هو المعني بتصميم هذه التصاميم ومنها المطبوعات الإعلانية فان وسائله وأدواته في التعبير مستمده من كل مايحيط به، بحيث يصبح كل مايقوم به المصمم من نشاط إبتكاري يحتم عليه ان يعطي المتذوق إحساس بالبهجة والتناسق والإنسجام والتكامل. فالمصمم يكون لديه فلسفة خاصة به ورؤيا معينة للجمال من وجهة نظره

مجلة الأكاديمي-العدد 102-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

التصميمية فيقوم بإتباع الإجراءات والخطوات التي تحقق رؤيته الجمالية في التصميم. وفي فن التصميم لايشغل الجمال الأهمية الاكبر، بل هو وسيلة جذب وإبهار، وتعبير عن التوجهات والأفكار، وهناك علاقة تكاملية في التصميم بين الجمال والوظيفة، فعلى المُصمم الموازنة بينهما في عملهِ فـ**((مظهرية التصميم تشكل إنتفاعاً ذهنياً وإدراكياً والإعجاب بهِ هو إنتفاع جمالي، والإستفادة القِرائية والبصرية منه إنتفاع وظيفي وهو الأهم))** (Muhamad, 2005,p.8)· فمثلا تصميم الإعلان يكون له وظيفة تسويقية وليس إشباعا بصريا جماليا فقط، فان العملية الجمالية تكون من خلال صياغة العناصر البصرية لكي يكون الشكل المرئي ضمن رؤيا جمالية تتسم بالقيمة الجمالية في تشكيل منجز فني عند إدراك الشكل مبنياً على الإحساس، فيكون تأثير الشكل الذي يحققه المصمم في التصاميم المختزلة يظهر الإستخدام الفاعل لتقنيات يستخدمها المصمم في عمله وطريقة التفكير التي تقود إلى ناتج وظيفي وجمالي تحقق بفعل الاختزال ويحمل في ذلك كل عنصر من عناصر البناء قيماً جمالية تأتي من قبيل التأثير في المتلقي، وتأتي عمليات الإظهار النهائي أو الأداء التقني للتصميم أحدى عوامل التأثير الجمالي للاختزال فكثيراً ما يلجأ المصمم إلى الإستعانة بعمليات تقنية وإيجاد التنوع للتصميم ليؤكد أهمية العنصر المختزل ومدى تأثيره في المتلقي.

أن الترجمة الحقيقية التي يحققها الإختزال في إيصال الأفكار بسهولة ويسر وقدرة على الإحتفاظ بالتأثير لزمن طويل نابعة من القيمة الوظيفية والجمالية له والفاعلية الكامنة في الموضاعات الناتجة بفعل الناتج الإختزالي للأشكال والمفردات التصميمية العديدة، إذ يتمكن المصمم خلال معالجاته من إحداث تمثيلات تعبيرية وجمالية مثيرة لإنفعالات المتلقي، ليقدم كل ما هو مستحدث ومناسب لرسالته الإتصالية في تصميم المطبوعات،إذ ان هذه التمثيلات التعبيرية هي أشكال تم تحويرها بالمحاكاة لتمثل نواتج تصميمية، تدعمها تقنيات برمجية حديثة فسحت المجال لإحداث التناسق الشكلي والدعم للجاذبية الجمالية والإبصارية المتوافقة مع أساس الفكرة الإتصالية. (Al-Saidi, 2004,p.30)

أن معايير الجمال في الفن بشكل عام والتصميم بشكل خاص ليس لها ثوابت وإنما هنالك تقدير يتبع الناتج التصميمي، ومن ثم المتلقي وقدرته على فهمه والتجاوب معه، ومن بين الموضوعات المهمة في التصميم الطباعي هو الإختزال الناتج لعدد من الأدوات والمواد والآليات التي تفعل لتظهر الموضوعات برؤى جديدة تحمل التأثير الجمالي والفاعلية اللازمة لتحقيق الوظيفة، فأن القيمة الجمالية للاختزال أن كان فعلاً تصميماً او ناتجاً تقنياً نابع من العلاقات المتحققة بين عناصر البناء وأولها الشكل حيث أن تلك القيمة تأتي من كونها كلاً متزناً، هنا تكمن أهمية القيمة الجمالية للاختزال في وحدة شكلية متناسبة متزنة تحقق الغاية من التصميم وتدفع المتلقي إلى التفاعل معه، يقودنا الحديث عن جمالية الإختزال إلى التأكيد على أهميته إذ إن قدرة الشكل المختزل على التأثير والبقاء في ذاكرة المتلقي إلى زمن غير قريب، ويمكن أن نرى ذلك بوضوح من خلال الرجوع إلى الحضارات القديمة والتي كانت تعتمد **(أسلوب التبسيط والإختزال في الشكل واللون والإبتعاد عن الظلال والتدرجات اللونية في محاولة للتأثير المباشر وإضفاء القيمة الجمالية الممكنة لتحقيق الهدف من موضوعات مصممة)** (Attia, 2003,p17)، ان تلك المحاولات أثبتت فاعليتها في إمكانية التأثير الجمالي حيث اعتمد المصمم على إيجاد رموز مختزلة لكثير من مفرداته التصميمية وتفعيلها بفاعلية علاقاتية ويظهر ذلك بوضوح من خلال العلاقات الدالة والعلامات التجارية والرموز الشكلية كذلك

الحروف والأرقام وغيرها ماهي إلا مختزلات للعديد من الصور المعقدة والتي لا يمكن فهمها أو الوصول إلى أعماقها مما دعاه إلى إيجادها. كان من بين المدارس والحركات الفنية والتصميمية والتي كان فيها الجمال مصدر اشعاع ابداعي لما تتمتع به هذه المدارس من تنوع في تصميمات المنتجات وتنوع في الخطوط والخامات، فنجد مدرسة الباوهاس كانت فلسفتها الشكل يتبع الوظيفة، وكانت تتميز بالتبسيط والتجريد واستخدام الألوان الأساسية والتركيز على الأشكال الهندسية، فجمالية التصميم تدعو و تجذب أعين المتلقي و تعمل على اثارة الدوافع المختلفة لإقتناء المنتج بل وتهيئ انطباع ذا فاعلية ايجابية لدى احساس المتلقي, و بذلك يعتبر المظهر من احد الجوانب الهامة التي يهتم بها مجال التصميم, والذي بدوره يهتم بوظيفة و شكل المنتج، وهناك علاقة تربط كل منهما بالاخر وكل منهما مكمل للاخر، نستخلص مما سبق ان التصميم ثقافة وابتكار متجدد بتجدد مقاييس الجمال عند الانسان، اما اسسه الفنية فهي متطلبات اولية لإثارة أحاسيس الإستمتاع بالجمال تبرز أهميته من كونه فن وظائفي، وتَكمُن جاذبيتهِ وجماليتهِ تَبعاً للقوة الأدائية (الوظيفية) فيه، إذ يتم نجاح المطبوعات بناءاً على ما يَمتلكهُ المُصمم من خِبرة سابقة في تنظيم وحداته البنائية ومدى تناسبها الجمالي في المنجز التصميمي الكرافيكي بما يحمله من تحول متناغم من الخزين المعرفي والبيئة الصورية المحيطة بالمتلقي.

مؤشرات الإطار النظري:

1. يتكون المنجز التصميمي من جزئين متلازمين الجزء المادي (الشكل) والجزء الفكري (المضمون) الناتج عن فاعلية الجزء الأول الذي يحكمهما ترابط دلالي بين المستوى الفكري (المعنى) وبين المستوى المادي المتمثل بالشكل وأنظمة العلاقات الشكلية التي تربط بنية التصميم.
2. يلجأ المصمم إلى الإختزال للتعبير عن مضمون فكرته المتعلقة بضرورات وحاجات تصميمية، لتحقيق وظيفة محددة يتبلور دورها من خلال هيئة الشكل الذي يتبع الوظيفة.
3. قد يكون المعنى المضمر بجانب المعنى الظاهر هو الناتج الرئيس لعمليات البناء الشكلي في المنجز التصميمي المعاصر فكل عناصر الشكل لابد من أن تمتلك معنى محدداً يفسره المتلقي بشكل معين سواء كان ذلك المعنى عاطفياً ورمزياً أو كان عملياً أو وظيفياً.
4. يعتمد المنجز الكرافيكي على دوال شكلية مختزلة تشير الى معاني (التعيين المباشر والتضمين المضمر) تؤسس لمعان سطحية ظاهرة وأخرى عميقة مضمرة تستثمر بلاغة الاشكال.
5. تتيح عملية انشاء معنى مضمرا داخلياً في المنجز التصميمي للمتلقي المشاركة بصياغة المعنى العام مما يولد علاقة متينة بينه وبين المنجز المصمم.
6. لبلوغ المعنى المضمر وإدراكه لابد من المرور بمعنيين هما:(المعنى الإشاري والمعنى الإيحائي).

الدراسات السابقة ومناقشتها:

من خلال إطلاع الباحثة وجدت دراستين قريبتين من موضوع البحث أحدهما: لطالبة الماجستير (ميساء كريم حسن)والموسومة بـ(المعنى المضمر في تصميم المنجز الكرافيكي)،بغداد، 2019.

إختلفت الدراسة الحالية عن الدراسة السابقة بما يأتي :

تساؤل مشكلة البحث الحالي هو : ماهو المضمر والمتخفي تحت المعاني في البنية الكرافيكية المختزلة؟

بينماالدراسة السابقة مشكلة بحثها: (ما الذي يحققه المعنى المضمر من انعكاسات في المنجز الكرافيكي)؟

-هدف بحثها: الكشف عن المعنى المضمر في تصميم المنجز الكرافيكي.

اهمية بحثها: يسهم في تطوير العمليات الأدائية لتصميم المنجز الكرافيكي.

اما حدود بحثها :

أ- الحدود الموضوعية: دراسة المعنى المضمر في تصميم المنجز الكرافيكي.

ب- الحدود المكانية: المنجزات الكرافيكية(ملصقات أفلام, إعلانات، مجلة Timeالامريكية).

ج-الحد الزماني: سنة 2018م .

اما الدراسة الحالية هدفت الى: التعرف على العلاقة بين المعنى المضمر والأشكال المختزلة في التصميم الكرافيكي . وكانت أهمية البحث للدراسة الحالية: افادة العاملين والدارسين في حقل التصميم الكرافيكي فيما يخص العلاقة بين الشكل المختزل والمعنى المضمر في التصميم الكرافيكي.

وحدود البحث الحالي تمثلت بالاتي:

أ. الحد الموضوعي: دراسة (المختزل والمضمر في التصميم الكرافيكي).

ب. الحد المكاني: اغلفة المجلات العالمية الفائزة بجوائز الجمعية الامريكية لمحرري المجلاتASME . الولايات المتحدة الامريكية.

ج. الحد الزماني: 2019.

إختلفت الدراسة الحالية عن الدراسة السابقة في النوع ، المدة الزمنية المحددة لعينات البحث..

ايضا تختلف الدراسة الحالية عن الدراسة السابقة في تناول موضوع الدراسة، وفي إطارها النظري وهيكليتهِ.إذ تناولت الدراسة الحالية: اغلفة مجلات اجنبية متنوعة لعام 2018 و 2019.

بينما الدراسة السابقة تناولت مجموعة من منجزات كرافيكية اصدرتها الولايات المتحدة لسنه 2018.

تمثلت أوجه المقاربة بين الدراسة الحالية والسابقة بدراسة المعنى والمضمر في تصميم المنجزات الكرافيكية.

والدراسة الاخرى هي رسالة للدكتور(اكرم جرجيس نعمة) الموسومة بـ (الاختزال والتكثيف الشكلي في تصاميم اغلفة الكتب المطبوعة).

إختلفت الدراسة الحالية عن الدراسة السابقة لـ(د. اكرم) بما يأتي :

مشكلة البحث الحالي : تلخصت بالسؤال الآتي:ماهو المضمر والمتخفي تحت المعاني في البنية الكرافيكية المختزلة؟ بينما الدراسة السابقة لـ(د. اكرم) تلخصت مشكلة بحثها بالآتي :

1. ماهي مرتكزات استخدام الإختزال والتكثيف الشكلي في تصاميم اغلفة الكتب المطبوعة؟
2. ما هي النواتج الوظيفية والجمالية للإختزال والتكثيف في تصاميم الغلاف المطبوع ؟

-هدف بحثه: 1 .كشف واقع استخدام الإختزال والتكثيف الشكلي في تصاميم الأغلفة المطبوعة.

2.اقتراح نماذج فنية لأغراض تطبيقية لتفعيل الإختزال والتكثيف في تصاميم الاغلفة المطبوعة.

اهمية بحثه : ان البحث في موضوع من هذا النوع يرتكز في واقع الحال على اساس الافادة الموضوعية منه، وتتنوع الاهمية على وفق مستويين: 1. معرفي. 2 تطبيقي.

فمن خلال الاسهامة النظرية فأنه يمكن ان يقدم اطلاله معرفية لإشتغال الاختزال والتكثيف في التصميم

الطباعي ما سيرفد (البيئة) التصميمية بما هو معزز لتطويرها ,أما الثاني فأنه يمكن أن يعزز الجوانب التطبيقية ببعديها الوظيفي والجمالي.. ما يعني توسيعاً لقدرة الاشتغال ضمن بيئة تصميم المطبوعات والغلاف أنموذجا لها. وتمثلت حدود بحثه بـ:

1. الحد الموضوعي/ استخدام الاختزال والتكثيف الشكلي في تصاميم اغلفة الكتب المطبوعة.
2. الحد المكاني/ أغلفة الكتب العراقية الصادرة عن دار الشؤون الثقافية (بغداد).
3. الحد الزماني/ 2002 ولغاية 2004م .

إختلفت الدراسة الحالية عن الدراسة السابقة للدكتور(اكرم) في: النوع، المدة الزمنية المحددة لعينات البحث. وفي إطارها النظري وهيكليتهِ، ايضا تختلف الدراسة الحالية عن الدراسة السابقة في تناول موضوع الدراسة، إذ تناولت الدراسة الحالية: اغلفة مجلات اجنبية متنوعة الفائزة لعام 2019 .

بينما الدراسة السابقة تناولت أغلفة الكتب العراقية الصادرة عن دار الشؤون الثقافية.

تمثلت أوجه المقاربة بين الدراستين بدراسة الاختزال للشكل في تصميم المنجزات الكرافيكية.

اجراءات البحث

منهج البحث: اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي (أسلوب تحليل المحتوى)، والذي يعتمد على ((دراسة الظاهرة كما توجد في الواقع، ويهتم بوصفها وصفا دقيقا، ويعبر عنها بوصفها وتوضيح خصائصها، باعطائها وصفا رقميا من خلال ارقام وجداول توضح مقدار هذه الظاهرة او حجمها))(Khadar, 2013, p.195) ، وذلك لملاءمته موضوع الدراسة الحالية بما يتيحه من إمكانية في إجراءات التحليل بغية تحقيق هدف البحث.

مجتمع البحث: تضمن مجتمع البحث الحالي اغلفة المجلات الإخبارية الصادرة في عام(2019) الفائزة بجوائز الجمعيةالامريكية لمحرري المجلات.ASME*(American Society of Magazine Editors) . اذ قامت الباحثة باختيار الأغلفة الفائزة الصادرة في الولايات المتحدة الاميركية لتكون مجتمع بحثها، وفقاً للمبررات التي ظهرت من خلال الاستطلاع الميداني للباحثة ومنها:

1. تعد هذه الاغلفة الأبرز من ناحية التصميم المحمل بالمعاني والتشفيرات المضمرة[1].
2. تصدرها مراكز متقدمة في قائمة أعلى المبيعات للمجلات في العالم والذي يضم عشرين مجلة عالمية حسب تصنيف موقع أمازون التجاري[2].

عينة البحث وطريقة اختيارها: نظراً لسعة مجتمع البحث، وتنوعه، والبالغ (60) غلافاً (مجلة سياسية إخبارية) دخلت القائمة النهائية المرشحة للجائزة، اعتمدت الباحثة الطريقة (قصدية غير الاحتمالية) في اختيار عيناتها، اذ تم استبعاد(48) غلاف من الاغلفة التي لم تعتمد الاختزال الشكلي في التصميم ليتبقى(12) غلاف كعينة تصلح للتحليل، تم انتقاء (3) اغلفة لتكون نماذج تحليل معتمدة بنسبة

* ASME الجمعية الأمريكية لمحرري المجلات هي المنظمة الرئيسة للصحفيين في الولايات المتحدة. تأسست في عام 1963، .
https://en.wikipedia.org/wiki/American_Society_of_Magazine_Editors

1. http://www.magazinedesigning.com/introduction-to-magazine-cover-pages/

2. https://www.interiordesignmagazines.eu/best-selling-magazines-in-the-world-according-amazon/

مئوية تبلغ (25%) لكونها تعد الأبرز من ناحية التصميم المختزل للشكل مضمر المعنى وفق الجدول الاتي:

مجتمع البحث الكلي	عدد العينات المستبعدة	عدد العينات المتبقية	النسبة المئوية	نماذج التحليل المعتمدة
60غلاف	48 غلاف	12 غلاف	%25	3 اغلفة

أداة البحث: تحقيقاً لهدف البحث تم تحديد محاور التحليل، واستمارة التحليل* استمدت معطياتهما من ادبيات الإطار النظري ومؤشراته بعد عرضهما على الأساتذة المتخصصين** للتأكد من صلاحيتها لتحليل النماذج المنتقاة، وتحليلها من قبل الباحثة.

طرائق جمع المعلومات: اعتمدت الباحثة مصادر عدة لجمع المعلومات منها: المصادر، والمراجع العربية، والأجنبية ./ البحوث العلمية (ماجستير .دكتوراه .بحوث الترقية)./ المجلات والدوريات (موضوعات ذات الاختصاص)./المعلومات الموثوقة المنشورة على شبكة المعلومات الدولية (الأنترنت)./مناقشة عدد من الأساتذة المختصين.

صدق الأداة: تم التأكد من صدق أداة التحليل بعد عرضها على عدد من الخبراء من ذوي الاختصاص الدقيق• قبل تطبيقها،وتم الإجماع على صلاحية مفرداتها بعد أجراء بعض التعديلات البسيطة، وبذلك اكتسبت صدقها من الناحية البحثية، وبوساطة تصميم استمارة التحليل التي عرضت على الخبراء، فضلاً عن المؤشرات التي تم التوصل إليها من الإطار النظري خرجت الاستمارة بالمحاور الآتية، وما تفرع عنها لغرض التحليل وهي: بنية الشكل المختزل. / فكرة المضمر. / دوال الفكرة التصميمية المضمرة.

ثبات الأداة: لغرض زيادة ثبات التحليل لجأت الباحثة إلى الأساليب الآتية:

1. الإتساق بين المحللين: إذ اختارت الباحثة محللين خارجيين* من ذوي الاختصاص لتحليل انموذج عشوائي من نماذج العينات المشمولة بالبحث، وبوساطة الحوار والنقاش ظهر معامل الثبات بين المحلل الأول والثاني (90%)، أما معامل الثبات بين الباحثة والمحلل الأول فكان (95%)، وبين الباحثة

---

* ينظر الملاحق

** عرضت الاستمارة المقترحة للتحليل على الأساتذة المتخصصين :

1. أ.د.نصيف جاسم محمد : اختصاص تصميم/ طباعي، قسم التصميم، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد.
2. ا.د. انتصار رسمي موسى : اختصاص تصميم/ طباعي، قسم التصميم، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد.

• الخبراء:

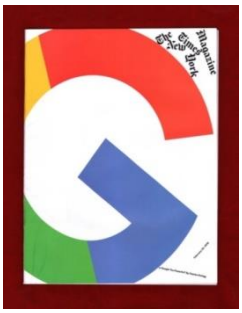
1- ا.د. نعيم عباس حسن : اختصاص تصميم/ طباعي، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، قسم التصميم.
2- ا.م.د. ايمان طه ياسين: اختصاص تصميم/ طباعي، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة، قسم التصميم.
3- ا.م.د. سحر علي سرحان: اختصاص تصميم/ طباعي، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، قسم التصميم.

* ا.م.د. معتز عناد غزوان : اختصاص تصميم/ طباعي، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، قسم التصميم.

مجلة الأكاديمي-العدد 102-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

والمحلل الثاني (95%) وهي معدلات وجدتها الباحثة مستوفية لأغراض البحث، مما مكن الباحثة من القيام بتحليل بقية العينات.

2. الإتساق عبر الزمن: قامت الباحثة بتحليل أنموذج عينة للبحث وبعد فاصل زمني (خمسة ايام) أُعيد تحليل ذلك الانموذج و كانت نسبة الثبات بين التحليل الأول والثاني (90%).



تحليل النماذج

أنموذج /1

اسم المجلة: The New York Times Magazine February

سنة الاصدار: 2018

نوع المنجز: غلاف مجلة

الوصف العام: يتكون من غلاف مجلة نيويورك تايمز، موضوعه الرئيس يتحدث عن موقع البحث (Google)، متكون من الحرف الاول لشعار موقع غوغل المعروف لدى المتلقي، مع عبارات نصية مبعثرة، وسيادة واضحة لشكل حرف ال G الحرف الاول لكلمة Google.

بنية الشكل المختزل: تكونت بنية تصميم شكل الغلاف من شعار موقع غوغل بسيادة تامة في الفضاء المكون لغلاف المجلة مع إطار داكن يحيط الفضاء، ووجود اسم المجلة بمكان ضيق في اقصى اعلى اليمين وبشكل مبعثر،مع وجود سطرين بحروف ناعمة في أسفل يمين الغلاف. شغل شعار موقع البحث (غوغل) غلاف المجلة بشكل كامل، ويتكون الشعار الحروفي من حرف G بالألوان الأحمر والأصفر والأخضر والأزرق.مع توسع فضائي لحرف G، فيما كان الفضاء المحيط بسيط وبلون ابيض. وجاء هذا التموضع المكاني تعزيزاً للمعنى المضمر في السطر الموجود في أسفل الغلاف هل غوغل قوية جداً؟ وكأنه إجابة مضمرة للسؤال بصيغة تصميمية من خلال التفعيل المكاني للشكل والفضاء. فدلالة شكل الحرف الموظف في غلاف المجلة ذا مدلول متعارف عليه لكن الاضافات التي قام بها المصمم هي التي جعلته يحمل معنى مضمر.

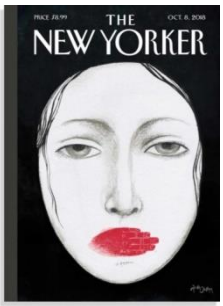
فكرة المضمر: جاءت فكرة تصميم الغلاف بشكل مبسط باعتمادها على شكل اللوغو الخاص بموقع غوغل واحاطة الغلاف بلون احمر داكن، وجاءت الفكرة اعتماداً على السؤال المحوري لموضوع المجلة الرئيس الخاص بهيمنة موقع غوغل على الفضاء الرقمي ومحركات البحث الخاص بالأنترنت.

بلاغة الفكرة: اعتمدت فكرة الغلاف أسلوب المبالغة الشكلية في حجم اللوغو من حيث مقارنته بالفضاء المحيط المكون للغلاف، فضلاً عن المبالغة في بعثرة اسم المجلة والعناوين وحصرها في حيز ضيق من الفضاء التصميمي، وجاءت هذه المبالغة تعزيزاً مضمراً للمعنى من السؤال الرئيس للغلاف حول ما يتعلق بقوة موقع غوغل على منافسة الاخرين لهذا الموقع وكأنه إجابة مضمرة معناها ان غوغل يشغل اغلب الفضاء الرقمي من خلال المبالغة الشكلية للحجم مقارنة بالفضاء.

دوال الفكرة التصميمية المضمرة: حمل التصميم دوال إشارية وإيحائية وتفسيرية بذات الوقت، فاللوغو هو دال إشاري آيقوني للموقع العالمي للبحث الرقمي وهو مايعد دلالة سطحية مباشرة، وكذلك يحمل دال ايحائي من خلال تمركزه وسيادته للفضاء التصميمي وبعثرته لباقي الدوال النصية (اسم المجلة، العناوين)

مجلة الأكاديمي-العدد 102-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

وكذلك محاولته الخروج من الإطار المحيط بالغلاف (توسع فضائي) وهو معنى دلالي مضمر على عدم السيطرة عليه في الاستحواذ على مجال الفضاء البحثي (الانترنت). وبهذا يمكن القول إن الدلالات السطحية والايحائية العميقة شكلتا دلالة تعبيرية كبيرة لفكرة الغلاف التصميمي



انموذج /2

اسم المجلة: The New Yorker

سنة الاصدار: OCT 8 2018

نوع المنجز: غلاف مجلة

الوصف العام: غلاف مجلة نيو يوركر، الموضوع الرئيس للغلاف يتعلق بموضوع شهادة (كريستين بلاسي فورد)، التي مثلت أمام اللجنة القضائية بمجلس الشيوخ، لتعيد سرد ادعاءها بأنها في عام 1982 تعرضت للاعتداء من قبل مرشح المحكمة العليا بريت كافانو، الذي نفى هذه التهمة. مصمم الغلاف يقول عن هذا التصميم: "إنه يتحدث عن النساء اللائي ليس لهن صوت".

بنية الشكل المختزل: تكونت البنية التصميمية الشكلية للغلاف من رسم تخطيطي، اذ تم استخدام رسم بالأبيض والأسود يمثل وجه امرأة بطريقة التخطيط المختزل بشكل بيضوي بعينين حزينتين، وكف احمر اللون يغلق فمها، ويحيط الرسم فضاء اسود معتم، وضع اسم المجلة باللون الأبيض اعلى الغلاف (تضاد لوني)، وشغل الرسم فضاء الغلاف بالتمام وشكل نقطة الجذب البصري من خلال عينين المرأة التي تنظر مباشرة في عيون المتلقي.

فكرة المضمر: تبدو الفكرة التصميمية بسيطة التكوين للمرة الأولى، إلا انها تعد مركبة ايضاً من خلال التغيير الشكلي للفم والاستعاضة عنه بشكل الكف الأحمر الذي يعد النقطة المحورية في التصميم الذي دمج الفكرة المبسطة بالمركبة ببراعة شديدة، كما ان فكرة الشكل البيضوي البسيط للوجه جاءت بفكرة السهل الممتنع المحمل لدلالة مضمرة تتعلق بشهادة امرأة ضحية الاعتداء ومحاولة اسكاتها .

بلاغة الفكرة:اعتمدت على عدة عناصر بلاغية منها الاختزال المبسط،فالتصميم جاء دون تعقيد لقضية تتكرر في اغلب المجتمعات المعاصرة وهي التفاتة ذكية من المصمم حتى يجعل المتلقي يتلقف الفكرة دون عناء، كذلك اعتمدت الفكرة على التركيب الشكلي بجعل الكف الأحمر بديلاً شكلياً للفم وكأنه دلالة بصرية لخوف الضحية من الكلام ومحاولة المعتدي اسكاتها، كما ان عيون الضحية الحزينة هو تشبيه بصري للحالة النفسية التي تمر بها للضحية، كذلك الشكل البيضوي الذي يحمل دلالة مضمرة على ان هذه القضية ستنتج قضايا عدة مشابهة لها في المجتمع الذي رُمّز له باللون الأسود القاتم،

دوال الفكرة التصميمية المضمرة: حملت فكرة الغلاف التصميمية عددا من الدوال الاشارية والايحائية والتأويلية المتراكبة مع بعضها البعض وجاءت كالاتي:

- الدوال الاشارية: اسم المجلة/ كف اليد الأحمر/ المعلومات الخاصة بالمجلة/ توقيع المصمم .
- الدوال الايحائية: العيون/ الكف الأحمر/ الشكل البيضوي للوجه/ الفضاء الأسود.

النتائج والاستنتاجات

النتائج:

1.حقق توظيف الرسوم المختزلة في بنية التصميم للفكرة المضمرة اختزالاً واضحاً للكثير من الدلالات والأفكار والتصورات في ذهن المتلقي بواسطة انتخاب رسوم مختزلة محملة بالدلالات التعبيرية

2.ساعد الاختزال اللوني للشكل المختزل في زيادة فاعلية الجذب والشد البصري نحو البؤر المكونة للمعنى المضمر للفكرة التصميمية.

3.ساعد التنظيم الشكلي المختزل وتموقعه القصدي داخل الفضاء التصميمي على تشكيل دلالة للمعنى المضمر في جميع العينات.

4. ساهمت فكرة التصميم بنوعيها المبسط والمركب في صياغة المعنى المضمر في النص الكرافيكي .

الاستنتاجات:

توصلت الباحثة إلى الاستنتاجات الاتية:

1. استثمار الرسوم والاشكال المختزلة كأداة لإنتاج المعنى المضمر في البنية التصميمية الكرافيكية.
2. توظيف الفضاء كعنصر مساعد للشكل المختزل في تركيب بنية المعنى المضمر وشكل عنصراً مساعداً للأشكال المختزلة المكونة للمعنى المضمر في الهيمنة والجذب البصري.
3. استثمار الأسلوب البسيط والمركب للفكرة التصميمية في التعبير كوسيلة لتمرير الرسائل المضمرة عبر المفردات البصرية ذات البعد الدلالي للمعنى.

توصي الباحثة بما يأتي:

1. استثمار تفعيل المعنى المضمر في انشاء نصوص ذات غنى دلالي في التصميم الجرافيكي من خلال الاهتمام بعملية تنظيم العناصر التصميمية ذات الدلالة المضمرة وفقاً للمعنى المقصود.
2. التركيز على معرفة الخصائص المرئية والمضمرة للعناصر البنائية وتفعيلها لتحقيق المعنى المضمر في التصميم الجرافيكي.
3. محاولة استثمار الاشكال الاشارية والايحائية للمفردات المصممة لأنها الوسيط البصري الأهم في تكوين المعنى المضمر.

المقترحات:

تقترح الباحثة الاتي:

تخصيص دراسة تتعلق بالفكر الاختزالي في ملصقات ما بعد الحداثة.

References:

1. abd ali muhsen Al-Zubaidi, Z.(2016).Encrypted form and content in contemporary designs fabrics and aesthetic implications. *Al-Academy Journal*, (78).https://doi.org/10.35560/jcofarts78/145-166
2. abdul hussein yousif, mohammed. (2018). Meaning Surplus in Contemporary Iraqi Sculpture. *Al-Academy Journal*, (90). https://doi.org/10.35560/jcofarts90/21-40 .
3. abd al Wahed, M. A. (1996,p22). *Reading the Text and Aesthetics of Reception*, 1st Edition. Cairo: Dar Al-Fikr Al-Arabi.
4. Abdullah,I. H.(2008,p.106).*The Art of Design(in Philosophy, Theory and Application)*,Part 2. Sharjah.
5. Ahmed.Bakr,M.K.-D.(p3).*Therelationshi between function and aesthetic values*,published research.
6. Al Makri, M. (1991,p.35). *Form and Discourse*, 1st Edition. Beirut: The Arab Cultural Center.
7. Al-Bazzaz, A. (2000,p.39). *To the Design*. Baghdad.
8. al-firouzi, y. a.-d. (2009, p.992). *al-qamus al-muhaite*. Bierut.
9. Al-Hajari, I.(part57,p378).*On the Textual Analysis of Roland Barthes,* Signs in Criticism, Vol. 15, C 57.
10. Al-Saidi,A.G.(2004,p.8). *Reduction and Formal Condensation in Book Cover Designs*,
11. Anis, I. (2004,p.543). *Al Mujam Al Waseet,* 4th edition. Arabic Language Academy, Al Shorouk International Library.
12. Attia, M. M. (2003,p17). A*esthetic Analysis of Art.* World of Books.
13. Benkrad, S. (1996,p.17). *Narrative Text*. Morocco: Narrative Text, Dar Al-Aman.
14. eabd alhamid, T. (2009,p43). *aldilalat altaebiriat fi tasamim 'aqmishat alaitfal fi aleiraq*. baghdad: University of fine arts.
15. FattahRadi motalib, R.(2018).*The Reduction in the design structure ofThe emblems ofIraqi sports clubs is amodel. Al-Academy Journal*, (88). https://doi.org/10.35560/jcofarts88/229-244 , p. 229.
16. Gibran,M.(1992,p.754).*The Modern Linguistic Dictionary,*7th Edition.Beirut:DarAl-Ilm .Beirut.

17. Hosseini, E. (2004). *The objective relationship between the content form in the literary work*.
18. Ibrahim, N. A. (2018,p.120). T*he Significance of the Sentence and Its Impact on the Strength of Meaning*. Journal of Arts, Supplement to Issue 125.
19. Islam, A. (1985,p.24). *Concept of Analytical Meaning, Annals of the College of Arts,* Sixth Yearbook. Kuwait: Kuwait University, Department of Philosophy.
20. Khadar, A. I.(2013, p.195).*albuhuth walrasayil aleilmiat min alfikrah hataa alkhatimat*, t 1.Cairo: college of alazhar.
21. Mahmood Mustafa, B. (2018). *The Effectiveness of the Movement in Graphic Design*. Al-Academy Journal, (87. https://doi.org/10.35560/jcofarts87/207-224
22. .Moayed Abdul Hussein,M.(2018).*Form and content in book covers designs*. *Al-Academy Journal*, (88). https://doi.org/10.35560/jcofarts88/213-228
23. Muhamad, N. J. (2005,p.8). *mabin altasmim walsiyasat*. Baghdad: alfath.
24. Omar, A. M. (2008). *A Dictionary of the Contemporary Arabic Language*, 1st Edition, Volume One. Cairo: World of Books.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts102/159-176

Shorthand and Implicit in Graphic Design

Bushra Mahmood Mustafa[1]

Al-Academy Journal …….…… Issue 102 - year 2021
Date of receipt: 4/10/2021…....Date of acceptance: 7/11/2021…....Date of publication: 15/12/2021

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

Abstract:

Reduction represents a form of artistic abstraction to express things with formal symbols that suggest the content of the idea, as the beauty of the design artwork cannot be unique in the form only, but in revealing its meaning as well. He resorts to shorthand to express the content of his idea related to design necessities and needs to achieve a specific function whose role is crystallized through the form that follows the function. The importance of the research was also represented in: Benefiting workers and scholars in the field of design with regard to shorthand and implicit in graphic design. The aim of the research: to identify the relationship between implicit meaning and reduced forms in graphic design. And the aesthetic of formal reduction. Then the indicators of the theoretical framework, then the research procedures, the research community and the research tool. The results and conclusions, and the most important results: The use of reduced drawings in the design structure of the implicit idea achieved a clear reduction of many ideas in the mind of the recipient. And concluded with recommendations, sources and references.

Keywords: shorthand, Meaning, Implicit.

[1] University of Baghdad, College of Fine Art, graduate student, bushra.mahmood888@gmail.com .

Conclusions:

The researcher reached the following conclusions:

1. Investing shorthand drawings and shapes as a tool for producing the implicit meaning in the graphic design structure.
2. Employing space as an auxiliary element for the reduced form in the installation of the structure of the implicit meaning and the form of an auxiliary element for the reductive forms constituting the implicit meaning in the domination and visual attraction.
3. Investing the simple and complex style of the design idea in expression as a means of passing implicit messages through visual vocabulary with a semantic dimension of meaning.

OPEN ACCESS
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts102/177-194

الواقعية في رسومات فناني كردستان العراق

"دراسة في أساليب التعبير"

صاحب جاسم حسن البياتي [1]
وائل نجم عبد [2]

مجلة الأكاديمي-العدد 102-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229
تاريخ استلام البحث 2021/10/18 , تاريخ قبول النشر 2021/11/29 , تاريخ النشر 2021/12/15

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

ملخص البحث

تناول البحث الموسوم (الواقعية في رسومات فناني كردستان العراق" دراسة في أساليب التعبير") الواقعية بطريقة موضوعية فضلاً عن تشعب مفهوماتها عبر تشكيلاتها وتكويناتها، فكان هدف البحث هو: تعرف الواقعية في رسومات كردستان العراق، وقد تضمن البحث أربعة فصول أهتم الفصل الأول بتسليط الضوء على الواقعية وبعدها التاريخي بالمفهوم والمعنى، أما الفصل الثاني فقد كان البحث فيه منصباً على أساليب التعبير في الرسم، اما الفصل الثالث فقد عني بـ التطبيقات الأجرائية لأساليب التعبير الواقعية في رسومات كردستان العراق، وعلى وفق هذه المحاور وتحقيقاً لهدف البحث تم التوصل في الفصل الرابع الى عدد من النتائج نذكر منها:

1-وثقت الواقعية حياة المجتمع الكردستاني بما ينسجم مع تطورات العصر إذ شهد الأسلوب سمة التحديث عبر الموازنة بين الشكل والمضمون وبفعل تأثيرات الأوضاع السياسية فهو خضع للرؤية الفلسفية والأفكار الجدلية والمفاهيم.

2-حققت الواقعية في بعدها النقدي اكتشاف للبصيرة الفنية والفنتازيا الحالمة أزاء الأعمال الفنية التي تناولت الرمز والبطولة والأسطورة.

الكلمات المفتاحية:

الواقعية، أساليب، التعبير، كردستان العراق، فناني كردستان.

تقدمة:

لقد أهتمت الواقعية بالدرجة الأساس بالواقع المادي المحسوس، ذلك الواقع الذي يتم رصده في المجتمع بطريقة موضوعية، إلا إنها في الواقع تروم الإنفتاح على روح العصر وسيرته التأريخية، إذ لم تعد الواقعية مدرسة أو مذهب محدد بل مرحلة زمنية أمتدت بعمق منذ منتصف القرن التاسع عشر وحتى يومنا هذا،

[1] جامعة بغداد - كلية الفنون الجميلة، sahib_hassin@yahoo.com .
[2] وزارة التربية. wailnajem07@gmail.com .

إذ لم يُعد الأسلوب الواقعي يهتم بالمحاكاة التسجيلية المباشرة وحسب بل تعدى الأمر إلى تشعب مفهوماتها بواقعيات فنية ابداعية وتأملية- إن جاز التعبير- ولكنها بقيت تمنح الواقع عبر تشكلاتها وتكويناتها بعداً جمالياً ونقدياً وفنياً تعاقب على مر الزمن، ويمكننا القول بان الواقعية في رسومات كردستان العراق قد سعت بهذا الاتجاه وعملت على ادخال الواقعية في خضم الأحداث والتصورات، فضلا عن تقليص الفجوة بين ماهو واقعي وخيالي. وعليه يحدد الباحث مشكلة بحثه بالتساؤلات الآتية:

1-ماهي الواقعية في رسومات كردستان العراق؟

2- هل هنالك أساليب أخرى للواقعية في رسومات كردستان العراق؟

3-هل للمرجعيات البيئية والثقافية والتاريخية لإقليم كردستان دوراً مؤثراً في تحول أساليب التعبير في الواقعية؟

هدف البحث:

يهدف البحث الحالي إلى: تعرف الواقعية في رسومات كردستان العراق(دراسة في أساليب التعبير)

مصطلحات البحث:

الواقعية: هي تمثيل الأشياء والعلاقات في الأعمال الفنية، وهي ادراك للحياة الاجتماعية، تثير فينا وعياً وفهماً بالعالم المرئي، لا يكون ادراكاً حسياً وحسب بل النفاذ إلى قوانينه بحدود فضاءاته المعرفية والجمالية والثقافية والاجتماعية والسحرية.

الفصل الأول: (الواقعية المفهوم والمعنى)

تعد كلمة الواقعية من أكثر المصطلحات تشعباً، وإنها قد اتخذت معاني كثيرة ومتنوعة إذ أن الواقعية كمصطلح تم تداوله لزمن طويل، مما جعلها تحمل كثير من الدلالات كما في المفهوم الأدبي للحد الذي إنه تعارض مع النزعة الاسمية التي تعد الأفكار مجرد أسماء أو مجردات، إذ يرى (ارسطو) بوجوب أن يجري الفنان تعديلا لما يراه إذ تكون أعماله ليست من الواقع في شيء وان كانت الواقع، وهذا ما يجعل من العمل الفني اعلى مرتبة لذلك لأرتبط بعالم الخيال و اللاشعور، كما أن الفنان من وجهة نظر(ارسطو) ان لا يتناول أحداثاً تاريخية بعينها أو شخصيات بذاتها وإن عليه أن يدخل إلى أعماقها الخفية والمغلقة من طريق الشكل والمضمون (Ofsianikof, 1987, p. 384). وفي هذا الصدد نجد الفيلسوف الألماني (كانط) يتحدث عن (المثالية وواقعية الأهداف الطبيعية) مما جعلنا وجها لوجه أمام الواقعية الفلسفية وهو المثالية التي ترجع كل ما في الوجود إلى الذات، إذ يرى بعض النقاد أن الواقعية تستلزم مثالية تصححها فضلا عن تقليدية تحل محلها وتنتقدها نزعة محافظة لذلك فإننا ندرك مغزى قولهم إن عدم وجود مدرسة أدبية سوى الواقعية، إذ لم يكن أحد على تمام الوعي بعمله مثل الكتاب الواقعيون (Fadl, 1980, p. 20).

ويرى الفيلسوف والمؤرخ والناقد الأدبي والفني الفرنسي(أدولف تين) بان التوجهات الكتاب الواقعيين في زمانه اتسمت بانها ذات طابع نقدي واضح، مما جعله يقدر بتلاشي الحدود بين القصص والنقد كا اعترف بأن وراء الأدب تكمن القوة الاجتماعية والمتماثلة في هذا الطرح يكون (تين) قد شارك الرواد الواقعيين في تطلعاتهم (Tain, 1963, p. 63) . هذا وقد بدأت الواقعية في الفن في القرن الثامن عشر اذ بدأت كحركة واضحة المعالم والأهداف في الفن و في منتصف القرن التاسع عشر هي الشكل الفني السائد والواقعية وكما

يبدو إن الثورة قد بدأت على كل التقاليد الكلاسيكية والرومانسية بوصفهما حركتين منتهيتين عالجت اعمالهما امور الحياة بأسلوب مثالي في هذا الاطار نجد اعمال الكلاسيكين التقليديين نجد الحياة اكثر منطقية وترتيبا مما عليه في الواقع بينما اعمال الرومانسيين نجد عندهم الحياة أكثر اثارة من الناحية العاطفية وبذلك نجد إن المدرستين عالجتا أمور الحياة بأسلوب مثالي فوقي غير واقعي على أقل تقدير وبذلك جات الواقعية كرد فعل ضد الرومانسية فضلا عما سبقها وبذلك نراهم قد بذلوا قصارى جهدهم لهذا الغرض بيد إنهم وعلى الرغم من ذلك فشلوا فيها إذ انهم يشعرون به او يفكرون به في محاولتهم وانتقاء موضوعاتهم وتقديمها للجمهور وما يستلزم الاشارة إليه إنهم يرون إن أعمق أنماط الواقع لديهم ياتي لنتيجة المراقبة والحكم الشخصي وان توجه الواقعيون في معالجة الحياة بأن يكون موضوعي إلى أقصى درجة مستطاعة .

فقد اشار (روجيه غارودي) في كتابه (واقعية بلا ضفاف) بان الواقعية في الفن هي الوعي بالمشاركة في خلق وتجديد الانسان لنفسه باستمرار كما أشار بأن هذا الوعي أرقى أصناف الحرية، أي ان يكون الانسان واقعياً وهذا لايعني اطلاقا نقل صورة الواقع وانما محاكاة نشاطه (Roger, 1968, p. 192). إذ نجد" الواقعية في الفن ليست مشروطة بمحاكاة الواقع والتعامل معه كما هو، بل يكون للفنان حرية التصرف في توليفها بحسب إنطباعاته الفكرية وإسقاطاته الجمالية والنفسية بشكل يبقى محافظاً-من خلالها- على طابعها الواقعي" (Saleh, 2014, p. 46) ويصف (جورج لوكاش) الواقعية فيقول عن الواقع الموضوعي تدور المسألة هنا حول الانعكاس الفني للواقع الموضوعي بكل ما يحتويه . وهذا المحتوى او المضمون ينشا في الواقع نفسه من الفعل المتبادل المتعدد والملئ بالجهود الساعية بين النوازع الانسانية) ,George L. , 1970) (p. 26. كما وأشار (حسن محمد حسن) في مذاهب الفن المعاصر إلى الواقعية بقوله "لقد انتقل الفن خطوة اكثر التصاقا بالطبيعة والحقيقة في الحركة الفنية للواقعية الحديثة التي يحمل لوائها المصور "كوربيه" الذي كان يزعم دائما بأن الواقعية الحديثة انما قامت للعمل على هدم الحركة الرومانسية والقضاء عليها إذ إن هذا هو الطريق السليم للوصول إلى الحقيقة والجمال" .(Hassan H. M., p. 16) ووصف (جورج بليخانوف) الواقع هو مادة الفن بالذات بيد إن الفنان يقوم باختياره على الدوام وهو صاحب رؤيا خاصة للواقع كما إنه وحتى في حالة نسخه لموضوع ما فانه يعيد الخلق فالمذهب الواقعي لا يمكن ان ينتج نسخة طبق الأصل وانما عليه الذهاب إلى أبعد مما ذهبت إليه الإنطباعية التي اقتصرت جهودها على الظاهر السطحي والزائل للأشياء أي الانية (George B. , 1977, p. 46). ورأى (بوريس بورسوف) مفهوم الواقعية بانها دراسة فنية للمسيرة البشرية من الناحية الروحية والتارخية فضلا عن كونها أشمل نظام فني وجد ويوجد حتى الان كما ان الفنان الواقعي بحث عن وسائل من أجل تحسين الواقع إذ إن الفنان الواقعي يمتلك حس المورخ الحالي ففي القرن التاسع عشر على سبيل المثال كان هناك تعميق متواصل من النزعة التارخية في الفن الواقعي والى جانب ذلك كان هناك اهتمام بالواقعية بالمشاكل الإنسانية الأكثر شمولية. (Boris, p. 150). فالحركة الواقعية ركزت على المنطق الموضوعي وجعلته أكثر أهمية من الذات إذ صور الرسام الحياة اليومية برسوماته بكل بصدق وأمانة من دون أن يدخل ذاته في الموضوع و يتجرد عن الموضوع في نقلة و ينبغي أن يعالج مشاكل المجتمع برسوماته من خلال حياته اليومية

مجلة الأكاديمي-العدد 102-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

محاولا إيجاد الحلول لتلك المشكلات . ويقول الرسام الأيطالي(كارافاجيو)(1571) أن الواقعية في الفن: هي اساس ومنطلق كل الاتجاهات الفنية الابداعية والتأملية، وهي المحتوى الذي يستند عليه كل فنان ويمر من تحته هي رصيد الفنان وهي مدرسته الأولى، وهي المنبع التي انطلق منها كبار الفنانين لينطلقوا ويأتوا بالجديد. بيد انها تبقى أسلوب أو طريقة مرحلية تنتهي بأنتهاء مدة تعلم الفنان منها الأساليب المدرسية والطرق الاكاديمية إلى الحد الذي قد يتخلى كثير من الفنانين عنها. لقد هيمنت الواقعية على التصوير التشكيلي الأوروبي في القرن التاسع عشر، وظهر ذلك جليا في رسومات فنانين فرنسيين، مثل(كاميل كورو) و(غوستاف كوربيه)و (دومييه)و(فرانسو ميليه) كما في الاشكال (1-3). وهم يجسدون معاناة حياة الطبقة العاملة ومعاناتهم وتعد أعمالهم تحفيزا لدور الطبقة العمالية التي تعمل في المصانع والمزارع ." لقد جاءت الريادات الأوربية في الرسم المعاصر بثورة أقتلعت أسس المحاكاة في الفن التي أمتدت لعصور طويلة" (Mahdi, 2012, p. 67)

الشكل(1)

الشكل(2)

الشكل(3)

فعملوا الانطباعيون الفرنسيون، الذين ظهروا في أواخر القرن التاسع عشر، على تطوير مفهومهم الخاص للواقعية، إذ ضاقت الواقعية في لوحاتهم، لتعبر عن الواقع المنير، وأن كان محدوداً تماماً، هذا الواقع الذي يمكن رؤيته بلمحه واحدة، ومن بين رسامي الواقعية في القرن التاسع عشر.

الفصل الثاني: الواقع واساليب التعبيرفي فن الرسم

ان أساليب التعبير في الواقعية لا تقتصر على مرحلة تاريخية محددة لانها ظاهرة تجلت بأشكال متنوعة في أزمنة مختلفة فالفنون القديمة ، ان كانت في مصر أم اليونان أم الرومان فانها سجلت في بعض أزمنتها التاريخية نزوعاً صريحاً نحو الواقعية ، إذ يبدو هذا الاتجاه أكثر وضوحاً في المناظر الطبيعية ومظاهر الحياة اليومية التي انعكست في أعمال الفنانين الغربيين الذين ينتمون إلى مذاهب فنية مختلفة ظهرت ما بين القرنين الخامس عشر والتاسع عشر وفي أماكن مختلفة من القارة الأوربية (النمسا ,بلجيكا ،وهولندا وفرنسا,وايطاليا وانكلترا)، بيد أن الواقعية من حيث هي تيار فني محدد يعبر بصراحة عن تلك المضامين ذات البعد السياسي والاجتماعي التي تحدد منطلقاته الأساسية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، بعدما اكتسبت النزعة الطبيعية في مجالي الفنون والأدب أهمية خاصة في فرنسا وثم بعدها انتشرت على نطاق واسع في جميع أواسط القارة الاوربية (Amhaz, 1996, pp. 50-51) . وأثناء نشوب الحرب العالمية الثانية وفي عام 1942 وظهور بوادر تأثير الفن العراقي بالفن الغربي وتجسدت من خلال مجيء الرسامين

البولنديين للاشتراك في الحرب إلى جانب حلفائهم البريطانيين وتأثيرهم على رسومات(فائق حسن) و(اكرم شكري) و(جواد سليم)وغيرهم بالاسلوب ما بعد الانطباعي أو التنقيطي (AL Said, Seasons of plastic movement in Iraq , 1983, p. 229) فتجربة الفنان (فائق) الذي كان يبحث ويجرب متنقلاً بين شمال وجنوب العراق للكشف عن القيم اللونية وإمكانية التعبير عبر تمثيلات الواقعية التي حاولت أن تتناول والوقوف على الحياة اليومية وابراز قيم الأصالة والتفرد والتقنية التي تفرد بها . إذ إن أسلوبه يشع عشقا كبيرا للطبيعة والبيئة واظهار خبراته الأكاديمية العالية. إذ " جاءت رسوم(فائق حسن) بطريقة تعبيرية ابتعد فيها كثيرا عن تحقيق الجوانب الجمالية في العمل الفني، إذ أنتج عدد من اللوحات الفنية باسلوب التعبيرية والرمزية والتجريد، عكست انتماء الفنان للفكر الوطني والقومي، معتمدا الأسلوب التعبيري" (Hassan Q., 2016, p. 24) .

بينما كان طرح(كاظم حيدر) (1932-1985) ذات رؤيا فكرية تراثية تحمل مضامين انسانية درامية والذي تجسد في معرضه عن ملحمة الشهيد عام (1965) ومفاهيم الاستشهاد لثورة الحسين (عليه السلام) كما في الشكل (4-5) وربطها بالواقع المعاصر وتكثيف دراما الحدث " وتمكن (كاظم حيدر) في هذا الصدد أن يخلق اجواءً مرتبطة ببيئة الصحراء وتكوينها وامتدادها الشاسعة، وهذا مايمكن ملاحظته بشكل جلي في أغلب أعماله من تأثير هذا التوجه، من خلال اهتمامه بالفراغ واعطائه قيمة تعبيرية في مختلف أعماله (Kamel, Iraqi Formation, Foundation and Diversity, 2000, p. 229) .

شكل (4)

شكل (5)

في حين يُعد اسلوب الفنان(ماهود أحمد)واقعياً تعبيرياً ، إذ يستلهم موضوعاته الفنية ورسوماته التي استوحاها من عادات وتقاليد قرى الجنوب اذ يدمج بين أسلوبه الواقعي الحديث وبين التعبيرية تارة والرمزية تارة أخرى ويزاوج في تحقيقه ضمن اتجاهات وأساليب حديثة ،ولكنه يبحث عن أجواء التي تمكنه بالممارسة وتجاربه المتنوعة أن يحقق لذاته ويعكس سايكلوجيته الخاصة بين جوانب المجتمع المتنوعة (Kamel, Contemporary plastic Art in Iraq, 1988, p. 190). وقد وظف في اعماله الجانب الأسطوري و"اهتمامه الدائم بتسخير الرموز التاريخية في خدمة موضوعه ويوظف أدوات الحس الشعبي لكي يبرز لنا من خلالها خصوصيته الفنية ويبرز من خلالها العلاقات الجوهرية عن غيرها في الموضوع... اذ إنها تعبر عن المسائل الإنسانية في كلا الجانبين التاريخي والاجتماعي" (AL-Rubaie, Painting and ideas, 1976, p. 253).

مجلة الأكاديمي-العدد 102-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

فأشكال الأسطورة التي تبناها الفنان قد تتخطت علاقاتها الواقعية في النسب والتناسب التي تتلائم مع دور الأحداث كذلك عن تخطي مفهومي الزمان والمكان مما يجعلهما في حاله حركه عبر الزمكان وكذلك الحال ومن جانب آخر يشتغل الفنان على دمج الواقعي بالأسطوري لتكوين أشكالا أكثر تعبيرا وحرية في محاكاة الواقع للمضمون الفني إذ كان الفنان متفرداً متمكناً في قراءة الموضوع الواقعي بقدرته كذلك متنوع من الناحية اللغوية الصورية للأشكال الفنية وبحسب وعيه الذاتي كما في الشكل(6- 8). اذ اقتصرت رسوماته على الالتزام بنقل الواقع ليس على مبدأ المحاكاة إنما كمبدأ عام في الرسم . إذ نقل جزءاً من العادات والتقاليد الشعبية ، بتعظيم حياة البؤس والمعاناة والمشقة ؛ بوصفها جزءا من التجربة العراقية وبيئتها، برموزها وعلاقاتها الإنسانية المغرية . وعليه فإن تحديدات الفنان تتجسد في خلق تبادلية بين الماضي وكنوزه وبين الحاضر وضروراتها ، ومن خلال مراجعة أعماله الفنان ستكشف لنا صفة ملازمة تحدد في شخوص اللوحة أو يحمل ملامحه ، إذ تكاد تكون اغلب الشخصيات في أعماله تكرار لصورته الشخصية وهذه قد تكون صفة ينفرد بها الفنان عن الآخرين .. فضلا عن الحس الميثولوجي الذي تميز به الفنان من خلال عودته وحنينه للقرية والريف .

شكل (6)

شكل (7)

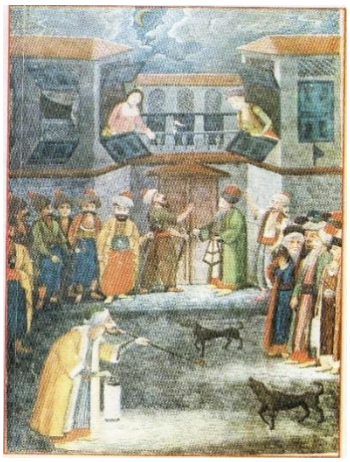
شكل (8)

الفصل الثالث: تطبيقات اجرائية لإساليب التعبير الواقعية في رسومات فناني كردستان العراق:

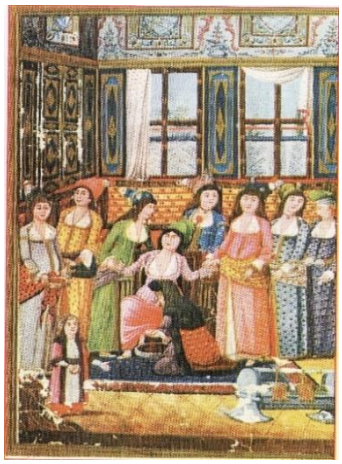
ان الحركة الفنية في كُردستان العراق شأنها شأن الحركات والاتجاهات الفنية بكل المجتمعات والتي تمتد صلتها الوثيقة بالأوضاع السياسية والثقافية والدينية والإقتصادية السائدة بالمجتمع الكردي إذ شهدت الحركة التشكيلية في كُردستان العراق تطوراً وتغييرا ملحوظاً وذلك بعد أن فتح عدد من المعاهد والكليات للفنون الجميلة والمتاحف والكاليريهات والانفتاح على الفنون الأوربية مما جعل الفنون في الإقليم تزخر بالحضور الفعال لعدد من الفنانين والفنانات المعاصرين من ذوي الأساليب والاتجاهات الفنية المتفردة ونشاطاتهم الفنية المستمرة في الساحة الفنية التشكيلية الكُردستانية. يمكن القول بان حركة الفن التشكيلي المعاصر في كردستان العراق هو امتداد لحركة الفن التشكيلي في العراق . (Yusuf, 2005, p. 74)

1-**الواقعية الطبيعية والبحث عن المحاكاة:** إن أول فنان مارس الرسم بشكل واضح كان الفنان (عثمان بك) كان من مدينة السلمانية والذي ظهر ببداية القرن العشرين وكان يمارس هوايته في المقابر أثناء زيارة

النساء للمقابر اللواتي كان يزورن امواتهن ورسمهن أثناء جلوسهن بين الأعشاب والزهور التي كانت هذه ظاهرة غريبة آنذاك.(Sam, 2012) . ويعد لفنان (دنيال قصاب) الذي ظهر في أربيل عام 1930م والذي له دور فعال وجلي مباشر في تطور الحركة الفنية التشكيلية في أربيل , , وتعد منجزاته الفنية من ابداعات التشكيلية الجمالية التي ظهرت في تأريخ الفن الكوردي المعاصر والتي بدورها تمكنت من التعبير عن مقياس أكاديمية رفيعة جسدت في التعبير عن البيئة الكوردستانية بإبعادها المتعددة (الطبيعية والسياسية والتاريخية والاجتماعية) (Ahmed, 1990, p. 41)كان اهتمامه بعدد من المحاور التي تخص جوانب الكورد في كوردستان مثل رسم المناظر الطبيعية والمدن والقرى الكوردية وتوثيق المراسيم الاجتماعية مثل:(زيارة النساء للقبور) كما في الاشكال (9-10)

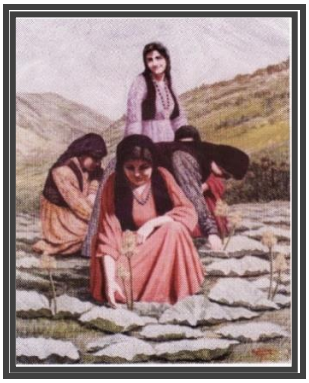


(شكل9)



(شكل10)

ان ما اغنى الحركة الفنية التشكيلية في كردستان العراق هو التوسع والانفتاح لمئات الفنانين الأكاديميين من خلال الاتصال المباشر عن طريق السفر وعبر شبكة التواصل الاجتماعي لغرض الدراسة وإقامة المعارض الفنية، إذ اخذ صدى تجربة الفن الكوردستاني عالميا ومحليا أول بأول فتعامل مع جميع الأساليب والاتجاهات الفنية الحديثة والمعاصرة والسائدة في ربوع العالم لتأسيس تجربة فنية متفردة خاصة بالفن الكوردستاني. (Farouk, 2008, p. 104)يعد الرسام(سليمان شاكر) الحضور الاوسع لانبثاق الفن التشكيلي الكوردي المعاصر في اربيل والذي ترك بدوره بصمة كبيرة بتاريخ الفن التشكيلي الكردي وقد استطاع خلال نصف قرن من عمره أن يدرس كثير من الطلبة والفنانين من خلال تدريسه المراحل الابتدائية والثانوية وكذلك في معهد فنون الجميلة في اربيل, وقد تميز الرسام(سليمان شاكر) من أن يرسم المناظر الطبيعة مع رسم الأشخاص بجمال وتنسيق وربط وتجسيد ألوانه ومكونات لوحاته الأخرى بوضعية خاصة تفرد بها الفنان مثلت خاصية وأسلوب (خاصية سليمان شاكر) (Honor, 2005)كما في شكل(11-12)



الشكل (11)

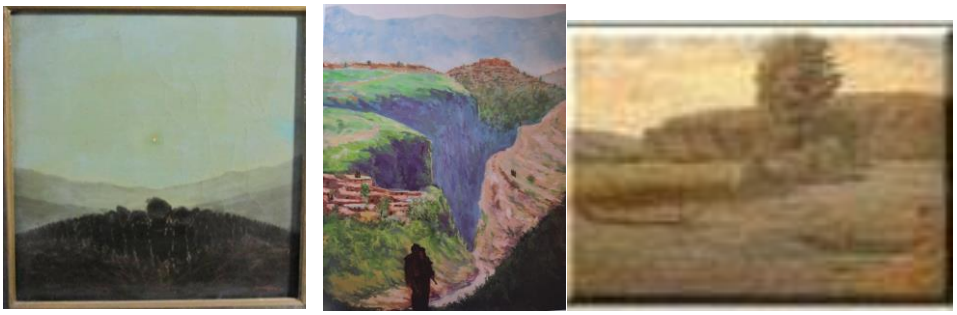
(شكل12)

وكانت الأحداث التي مر بها المجتمع الكوردي قد شدته أكثر للوطن ومنحته شعوراً وحماسا قوياً بالأرتباط معه وقد جسدها بلوحات فنية عدة, تكتشف الخيط الذي يربطه مع الناس وإيمانه لضرورة الالتزام الفني الواقعي .

2- الواقعية الاشتراكية وتصوير الأبعاد الاجتماعية:

لم يكن تصوير الفنان للواقع- مثلما سنجده عند(محمد عارف)- تصوير حرفيا مطابقا أي لم يكن (نقلا فوتوغرافيا) إنما كان ينبع من ذاته ويمزج بخيالاته وتفكيره، والتي جسدت رؤيته الفنية التي بنيت على هذا النحو وكانها تمتزج بالتمعن المباشر وبين التفكير بالصورة، إن بنى الصور الذهنية تنظم أدوات التلقي بإعادة نظمها باتساقات جديدة تتجسد بالعمل الفني وهذا النتاج الفني هو عملية مشترك فيها الإنسان والبيئة الطبيعية والاجتماعية له، إذ يقوم الإنسان بتنظيم لردود أفعاله الداخلية وموضعه يكون مقابل البيئة الذي هو جزء من قواها الفاعلة بحيث يؤثر فيها ويتأثر بها، فالفن ونتائجه هو في الأصل نظام جدلي بين الإنسان كمنتج ومتلقي ومعطيات بيئته المصنفة أعلاه، وهذه الجدلية قد تحقق منجزا فنيا مخالفا للمعطى البيئي بإعادة الصياغة ويفسر بتركيب محللة، كما في فنون ما بعد الحداثة .(Amiar, 2019, pp. 86-87) بنى الفنان(محمد عارف) من الطبيعة وجمالياتها بكل حواسه فقد عاشها الفنان واحتضنها وعكس اعجابه بجمالية وسحر ألوانها المتناسقة، وعندما كان يرسم المناظر الطبيعية حاملا معه عدة الرسم ومنطلقا نحو تلك الأجواء والفضاءات المنفتحة متأملاً بجمالية الطبيعة وبيئته التي عاشها الفنان والتي جسدها من خلال رسم ألوانها وأشعة الشمس وظلالها وأبعادها الساحرة متنقلا من موقع إلى آخر وهو يعكس ويصور لنا بيئته ويجدد انتمائه وحبه لبيئته ,بيد إنه كان صبورا بحيث انه كان يبقى لأوقات متأخرة وطويلة لحين اكتمال اللوحة (AL- Sheikhly, 1973). ونتاجه يتسم برؤية خاصة، فنظرته للطبيعة من علو شاهق، لأنه يجلس مفتخرا على قمة جبل فيرسم الحياة بناسها وطبيعتها بجبالها ووديانها، و يمزجها بخيالاته حين يتمعن بتلك المناظر الخلابة(Muhammad Aref,Nature Artist) كما في الاشكال (13-15)

مجلة الأكاديمي-العدد 102-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229



الشكل (13) الشكل(14) الشكل (15)

ولعل الأحداث التي تمر بها امتنا قد شدته أكثر للوطن ومنحته شعوراً قوياً بارتباطه معه وقد عبر عن ذلك التأثر بعدة لوحات , تكتشف الخيط الذي يربطه مع الناس وإيمانه لضرورة الالتزام الفني الواقعي . ومن خلال مشاهدة وتحليل رسوماته نرى بأنها تحمل بعداً زمنياً عميقاً يمتد لأكثر من أربعة عقود والتي خلق منها نقطة انطلاق مهمه شكلت هويته الفنية وتركت بصمتها الكبيرة في مسيرة المشهد التشكيلي العراقي المعاصر بشكل عام والفن الكوردي المعاصر بشكل خاص وذلك لما عكسته تجربته الفنية من شفافية وحساسية مرهفة عكست حرية الفنان استطاعت الجمع بين المعاني والعناصر الفنية اذ كان الفنان محمد عارف يعمل بصمت وبانفرادية بعيداً عن الأساليب المجاورة وقد انتهج الأسلوب الواقعي برسوماته لكونه شامل ومتجدد يجمع بين الواقع والخيال بما يناسب الثقافة البصرية للحقبة التي يعيشها. أن حياة الفنان زمنا طويلا في أيام الطفولة والمراهقة ومن ثم اغترابه والعودة إلى أحضان الوطن فالكم الهائل من الذكريات التي ظلت في داخله جسدها في أعماله بروح سامية وشعور داخلي متوهج وصدقا بالتعبير أعمال الفنان التي مثلت الحنين إلى الوطن وتمكن أن يجسد التعايش الكوردي العربي والقضايا الوطنية الأخرى وتعد لوحة السلم في كوردستان، وانتظار الليل التي نفذها بألون شفافة متمازجة منسجمة بعضها داكنة مثلت احساسه وعاطفته الذاتية وكذلك وحدة موضوعية مترابطة واهتمامه بالخطوط في إبراز الشكل تمثل أعماله اعصارا لهمومه ومعاناته وآلامه وطموحاته وتطلعاته ونضرته الفكرية ومعالجاته لواقع محسوس عاشه وتنقل به بكل جوارحه. كما يعد الفنان (محمد كاكة) من الفنانين الكرد المعاصرين الرواد في كردستان العراق والذي تميز برسم البيوت والمنازل والقرى والأرياف لمدينة السليمانية والذي جسدها بالأسلوب الأكاديمي للموضوعات الطبيعية وتنوع الأسلوب والموضوعات الاجتماعية والثقافية والسياسية والتي جسدت تأثيرات تلك الموضوعات ووظفت الدلالات والرموز الأسطورية والشعبية للتراث الكُردي بمناخ تاريخي)(The Kurdish Plastic artist Muhammad Aref, 2012) كما في الاشكال (16-17)

مجلة الأكاديمي-العدد 102-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الشكل(16)

الشكل (17)

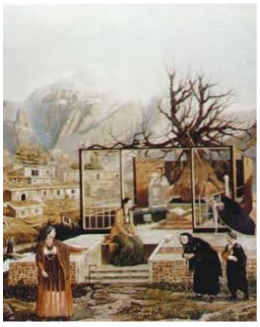
3-الواقعية النقدية وتناقض الموضوعات السائدة:

في كتابه (الواقعية النقدية) وصفها (س بيتروف) بأنها أحد أصناف معرفة الحياة والتأثير عليها ، فالحياة الحقيقية الواقعية وليست الشفافية، فواجب الفن هو تمثيل الحياة وكشف أبعادها و ظواهرها، ومن هنا نهضت الواقعية من ناحية انها مناسبة لطبيعة لتمثيل الواقع (Petrov, 2018, p. 8) اما (عصام محمد الشنطي) فقد ذكر الواقعية في كتابه (الواقعية والجمالية) بانها ربطت الفن بحركة التطور الاجتماعي التي تعمل وفق قوانين موضوعية، من غير ان تلغي كيان الأديب في اختياره لمادته الخام، وطريقته التي يعالج بها ويصوغ حركته معبرا عن موقفه من المجتمع ، ولكنه اثر انعكاس يرتبط ارتباطا تفاعليا مع حركة القوانين الموضوعية للتطور الاجتماعي" (AL-shanti, p. 7)اما تجربة الفنان (علي جولا) الذي يعد من اوائل الفنانين الذين درسوا الفن في بغداد او الذي كانت بدايات رسوماته بأسلوب واقعي تعبيري مجسدا بموضوعاته التي عكست حياة الامومة ونقل معاناة التهجير والاغتراب وفي حقبة الثمانينات والتسعينيات اللتان شهدا تحولات واضحة على الساحة السياسية التي كان يعاني منها المجتمع إذ شهدت أعماله تحول بأسلوبه الى التعبيرية التكعيبية ومن ثم انتهت رسوماته إلى أسلوب التعبيرية التجريدية(Ali, 2012) شكل (18) وشكل (19)

الشكل (18)

الشكل (19)

تميزت أغلب أعمال تلك الحقبة بالأسلوب الأكاديمي للموضوعات الطبيعية وتنوع الأسلوب والموضوعات الاجتماعية والسياسية فجسدت تأثيرات تلك البيئة وكانت موضوعاتهم تغلب عليها السمة التعبيرية التي وظفت الدلالات والرموز الأسطورية والشعبية للتراث الكُردي بمناخ تاريخي، كما جسدت فيه الشخصيات والقادة المؤثرين والمعروفين والحروب والثورات التي خاضوها وعدد من المنجزات الفنية التي كانت تحاكي البيئة الطبيعية(The Kurdish plastic artist muhammad Aref, 2012) . كما في الأشكال (20-22)



الشكل (20)

الشكل(21)

الشكل (22)

4- **الواقعية السحرية وإعادة صياغة المألوف:** بحدود عمل الواقعية السحرية سلك(محمد عارف) أسلوبا مغايرا تماما، كونه يمنح إنطباعا، وكأن أعماله ذات طابع منياتوري مسطح، بألوان ذات تعبير رصين وتمتلك خصوصية متميزة. فعمله (السلام في كردستان) الذي رسمه عام ١٩٦٦ قد مثلت نداء للإنسانية. (Prentice, 1972) الفنية قد جسد أجواء كردستان البهجة وأحلام الأسطورة الأبدية التي تجسد الرجولة والشجاعة في ذات شخص بسيط يتلى الفنان باللغة التشكيلية قصة الإنسان والحب والوطن.. الخ كما في الشكل (23)

لقد صور الفنان(عارف) في عدد من رسوماته صور لشخصيات (بورتريه) ولاسيما في حقبة اقامته خارج الوطن ورسم شخصيات كوردية معروفة متمثلة بالقادة والمناضلين والأدباء إذ عكست تلك الرسومات حبه لوطنه وشخصياته بفعل حنينه لوطنه وتاثيرات الواقع الاجتماعي عليه وفي مسيرته الفنية كانت لوحات زيتية نقرا من خلالها القوة والطاقة التي تشعها والتي تعكس مهارته عندما مزج الخيال بالواقع، وهناك تواصل وترابط وثيق بين الفنان(محمد عارف) والجمهور وهناك تعاطف فيما بينهما، ببساطته التعبيرية وبأجوائه الشعرية العذبة وألفه مواضيعه وتسطيح رموزه، وبأسلوبه التشخيصي وببنائه المنضبط، إذ تتوحد الأشكال وتتجاذب بعلاقة وثيقة ضمن كتلة ضخمة مترابطة الأجزاء فيعبر الكل المعبر المركزي والرئيس عن خصوصيتها. فلا رغبة له بأن يغامر مع المغامرين الشكليين، أو مجازفات الفنانيين الأوربيين المحدثين، فكان يغور في أعماق ذاته وواقعه وتراثه ليثري تجربته الإبداعية.(AL-Haidari, 1979) إذ جسدت الروح والسمات الكوردية أثرها في أعمال الفنان إذ أن أسلوبه أفاد من التجارب الكوردية السابقة، اي التراث الكوردي كالزخارف والنقوش والملابس والقضايا الفلكلورية الأخرى، لقد استلهم التراث بطريقة

مجلة الأكاديمي-العدد 102-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

فكرية فعالة وهذه الطريقة لم تهيمن على أجواء العمل وحسب بل سخره بربط الماضي والحاضر بالمستقبل وتكوين تجربة حديثة بإعطائه للتراث روح المعاصرة فبدت لوحاته مستقرة في بعدها الزمكاني وهذا الإبداع نتيجة لمعرفته العميقة للتراث المحلي والعالمي الذي تجسد في كثير من أعماله الفنية، اذ تم تسخير التراث الحضاري والاسطوري (كالحكايات الشعبية والملامح البطولية والغرامية والقصص) لصالح واقع مفيداً من تجربة ماضية قد تم استيعابها بالخبرة المكتسبة والوعي بمستقبل واعد من خلال ربطه بالحاضر برؤية جديدة وعملية مركبة ومعقدة لا تقبل النسخ من دون تأويل ناهيك عن الجانب الفلكلوري فقد نهل منه(محمد عارف) الجانب المشرق من خلال اهتمامه وتعمقه الواسع وبرؤية فكرية ثاقبة (Zakaria, p. 35)

كذلك ظهرت تأثيرات الأساطير الكُوردية وانعكست في أغلب أعمال الفنان (ريبوار سعيد) كما في الشكل (94) مثلما نجدها عند الفنان (محمد عارف) والتي غالباً ما تكون أعماله تحاكي البيئة الطبيعية والاجتماعية الكُوردية وكانت لوحاته نسيج متماسك من الأشخاص المهمومين كتلة ثقيلة غامقة وتصاحبها حركة داخلية للشخوص الألوان معتمة لتشد المشاهد ببريقها، ولكنها تشده بالمأساة والقوام المعتق، تلك الألوان التي تحمل بطياتها دلالات ومعانٍ أسطورية تثير في نفوسنا العاطفة والإحساس كما جسدها في لوحة (فرسان مريوان الإثنا عشر) (Art in Kurdistan, 2003) كما في الشكل (24-25).

الشكل (23)

الشكل (24)

الشكل (25)

اما الفنان (جمال مشير) أحد الفنانين الكورد الواقعيين الذي كانت محاولات جادة ميزته في الكشف عن رؤية واضحة شديدة للواقع برؤية خاصة وهو يعكس تلك العلاقة والتفاعل مع الواقع الطبيعي والاجتماعي وتجسيد الاساطير بعدد من أعماله والتي كان يصوغها بأسلوب متغاير ودوره في المساهمة الخلاقة لعملية التغير الفني في بنية الحركة التشكيلية الكوردية, وتاكيده على أهمية التوليد والتحول والاكتشاف لذا تميزت تجاربه بصفات إبداعية جديدة ورسـوماته للأشكال التشبيهية للإنسان بأسلوب وتكوينات جديدة وهو يعكس كذلك برسوماته المعالم الحضارية مستغلاً بذلك استخدام الألوان المعبرة كالأزرق والفيروزي والبنفسجي والأحمر والأخضر كما في الاشكال (26-27)

مجلة الأكاديمي-العدد 102-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الشكل (26)

شكل(27)

الفصل الرابع: نتائج البحث

1-وثقت الواقعية حياة المجتمع الكردستاني بما ينسجم مع تطورات العصر، إذ شهد الأسلوب سمة التحديث عبر الموازنة بين الشكل والمضمون وبفعل تأثيرات الأوضاع السياسية فهو خاضع للرؤية الفلسفية والأفكار الجدلية والمفاهيم.

2-تجسدت النزعة الرمزية والسحرية في الواقعية عبر فهم الواقع المحلي والتمتع بقيم الجمال واستلهام الرؤى البصرية الحداثوية.

3-اتجهت الواقعية ولاسيما في موضوعاتها التاريخية والأسطورية والبطولية بالأتجاه النقدي بفعل دينامية التركيب في معطياتها، إذ حققت رؤية ذاتية تحليلية تجاوزت المعطى المادي وهذا ما يقربنا من المعاصرة في الفن.

4-حققت الواقعية-في بعدها النقدي- اكتشاف للبصيرة الفنية والفنتازيا الحالمة إزاء الأعمال الفنية التي تناولت الرمز والبطولة والأسطورة.

5-تميزت الواقعية بالبعد الأشتراكي في الموضوعات والمعالجات الفنية التي عكست البيئة الثقافية للمجتمع، فضلا عن الموضوعات التأريخية متضمنة حضور المعاني والأفكار.

6-اعتمدت الواقعية على العالم الموضوعي الطبيعي على حساب الذات، فكان التصوير منصباً على نقله بطريقة تسجيلية من دون غرابة ركز فيها الفنان بطريقته الخاصة على مدى مطابقته للواقع الذي يعيشه الإنسان.

7-تميزت الواقعية بالموضوعية بعيدة عن افكار الفنان ورؤاه الذاتية ولاسيما في اتجاهها الطبيعي فكانت أغلب الرسومات قد تناولت موضوعات المنظر الطبيعي والحياة اليومية للانسان.

8-تنوع أسلوب الواقعية الأشتراكية وبمختلف الموضوعات الأجتماعية والثقافية والسياسية والتي وظفت الدلالات والرموز الأسطورية والشعبية للتراث الكردي.

9-عكست الواقعية في رسومات كردستان موضوعات المعاناة والتهجير القسري فضلاً عن نتائج الحروب تحولاً أسلوبياً من الواقعية الطبيعية الى الواقعية النقدية.

الأستنتاجات:

1-كان للظروف الأجتماعية والأقتصادية والسياسية في كردستان العراق دورا في بلورة المحتوى الواقعي للفن، الذي عد مرآة الحياة.

2-الحداثة في الفن هو تطوير للواقع الفني عبر استبدال النزعات الخيالية والأسطورية باتجاه صدق توثيق الحياة الأجتماعية بما يعزز اهمية المضامين الأجتماعية والتأكيد على الموقف والنظرية.

3- ان تعدد وتنوع أساليب التعبير في الواقعية يعد تفعيلاً لذاتية الفنان وفرديته في التعامل مع المتغيرات والأحداث السياسية والفكرية والأجتماعية.

4-لقد ساهمت كثير من الأحداث السياسية فضلا عن الأكتشافات العلمية الجديدة في البحث عن رؤى جمالية وفكرية وفلسفية متناغمة مع طبيعة المرحلة الواقعية، إذ اصبحت أكثر من كونها تبحث في جمال الأشياء والأشكال كمصدر مرجعي.

Referenes:

November, 1998 .(*Raman Magazine,Issue 29*.)

Abd AL-Raqib Yusuf .(2005) .*The southern borders of kurdistan historically and geographically* .Sulaymaniyah.

Adel Kamel .(1988) .*Contemporary plastic Art in Iraq* .Baghdad: House of General Cultural Affairs.

Adel Kamel.(2000) .*Iraqi Formation, Foundation and Diversity* .Baghdad: General cultural Affairs House.

Ahmed Fattah Sam.(2012) .*Aesthetic and Expressive values of portraits in Iraq Kurdistan Artists Drawings, Masters Thesis, college of Fine Arts university of sulaymaniyah* . sulaymaniyah.

AL Said, S. H. (1983). *Seasons of plastic movement in Iraq* . Baghdad: Dar Al-Culture.

Amhaz, M. (1996). *Contemporary artistic currents.* Brut, Lebanon: Publications Company for Distribution and Publishing.

Annan, L. (n.d.). *The realism in French Literature* . Cairo: Dar Al- Maaref.

Art in Kurdistan.(2003) .altaakhipress.com.

Atyaf ali najm Iyad Mahmoud Haidar.(2017) .Features cosmicism in contemporary Iraq formation .*Al- Academy Journal Issue 82,college of Fine Arts,university of Baghdad*. p52.

Bland AL-Haidari) .March, 1979 .(From The artists notebook on the occasion of the seventh solo exhibition .National Museum Hall.

Boris, B. (n.d.). *Realism today and Foraver.*

Fadl, S. (1980). *The Realism Approach in Literary Creativity* . Cairo: Dar Al Maaref For Printing and publishing.

Gatchev, G. (1990). *Consciousness and Art.* Kuwait: The world of Knowledge .

George, B. (1977). *Art and physical History.* Beirut: Dar AL-talia.

George, L. (1970). *Studies in Realism.* Damascus: publication of the Ministry of Culture.

Hassan, H. M. (n.d.). *Contemporary Art doctrines.* Cairo: Dar Al-Fakr Al- Arab.

Hassan, Sahib jassim.(2017) .The constructivist transformer from the installation systems in the work of the artist Ali AL-Najjar . *Al- Academy Journal, Issue 83, College of Fine Arts, university of Baghdad*.p41.

Hussein AL-Husseini.(1984) .Ismail AL-sheikhly .*Arab Horizons Magazine*. p35.

Ibrahim Jabra Jabra.(1972) .*Contemporary Iraqi Art* .Baghdad.

Ibrahim jabra Jabra.(1986) . *The Roots of iraqi* .Baghdad: Al- Arabiya House.

Ibrahim Zakaria ..*Art Problem* .EGypt: Dar Misr for printing.

Ismail AL- Sheikhly.(1973) .*AL-Thawrw newspaper.the number 1415*.

Issam Mahmoud AL-shanti ..*Aesthetics and Realism in our modern criticism* .Beirut,Lebanon: The Arab institute for studies and publishing.

Jamal Rashid .(1973) .in the beginning was Hassan Falah .*AL- taakhi newspaper*.

Jamal Rashid, Fawzi Rashid Ahmed.(1990) .*the ancient history of the Kurds* .Erbil :Ministry of Higher Education and scientific Research.

Kamal Hussein Amiar .(2019) .*Plastic Artist pioneer profssor Muhammed Aref* .Erbil: Tehran press,Edittion 1.

Karim Ali .April, 2012 .(*Journal of Al-sulaymaniyah Exhibitionsm,(Haocarrie) namber(171.(*

Mahdi, A. N. (2012). *pioneering European painting styles.* Baghdad: . *Al- Academy Journal* College of Fine Arts, University of Baghdad.

Muhammad Aref,Nature Artist .almadasupplements.com/print.php?cat=8031.

Natiq, K. (2008). *Reading in the term.* Baghdad: General Cultural Affairs House.

Nizar Salim ..*Ismail AL-Sheikhly, The moernity of painting and the aesthetics of discourse.*

Ofsianikof. (1987). *Aesthetic Values.* Alexandria University: University Knowledge House .

Peter, B. (2019). *Modernity And Postmodernism.* The Cultural Foundation Publications.

Petrov.(2018) .*Monetary realism* .Syrian: Syrian General Book Authority.

Prentice.(1972) .*German Democratic Art Magazine*.

Qasim Mohsen Hassan.(2016) .Metaphor in Eaeq Hassan Drawings. *Al- Academy Journal Issue 80, college of fine Arts, university of Baghdad*.p24.

Renee, H. (1978). *Art Hs interation and its Way,part Two.* Syria, Damascus: Ministry of Culture Publications.

Roger, G. (1968). *Realism Without Banks.* Cairo: Arab Writer House.

Saber Muhammad Farouk.(2008) .*Anfal campaigns in the drawings of Iraqi Kurdistan artists .* Sulaymaniyah: universty of sulaymaniyah, college of fine Arts.

Saleh, I. N. (2014). Intellectual Systematicism in Realistic plastic Art Works, Paintings by Iranian Artist Ayman Al-Maliki. . *Al- Academy Journal, College of Fine Arts, University of Baghdad*, p. 46.

Shaker Hassan AL Said.(1980) .The origin ad Devlopment of fine art in Iraq .*Arab Horizons Magazine*.p120.

Shaker Hassan AL-Said .(1994) .*Articles in theorization and Art criticism* . Baghdad: House of General Cultural Affairs.

Shawkat AL-Rubaie.(1976) .*Painting and ideas* .Baghdad: AL- Hurriya Publishing House.

Shawkat AL-Rubaie.(2002) .*Isail AL-Sheikhly, Modernity of painting and Aesthetics of Discourse* .Baghdad: Association of Iraqi Plastic Artists.

Sydney, F. (1971). *Realism in Art.* Cultural press.

Tain, H. (1963). *Philosophie de art.* Mexico: traduction, Espanol.

Tara Honor.(2005) .*Modernity and Art* .Erbil: Aras press for publishing and Distribution.

The Kurdish plastic artist muhammad Aref.(2012) .*AL-Taakhi newspaper,Tuesday*.

The Kurdish Plastic artist Muhammad Aref.(2012) .*AL-takhi newspaper*.

Wellck, r. (1968). *Conceptos de Criticn Litearia.* Venzuela: al Espanol.

ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229 مجلة الأكاديمي-العدد 102-السنة 2021

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts102/177-194

Realism in the painting of Iraqi Kurdistan artists "A Study in methods of expression"

Sahib Jasim Hassan [1]
wael Najm Abd [2]

Al-Academy Journal ……..…… Issue 102 - year 2021
Date of receipt: 18/10/2021…...Date of acceptance: 29/11/2021…...Date of publication: 15/12/2021

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

Abstract:

The tagged research (realism in the Paintings of Iraqi Kurdistan artists, "a study of expression methods") dealt with realism in an objective way, as well as the complexity of its concepts through its formations and formations. On realism and its historical dimension in concept and meaning, as for the second chapter, the research was focused on the methods of expression in painting, while the third chapter was concerned with the procedural applications of realistic methods of expression in the drawings of Iraqi Kurdistan, and according to these axes and to achieve the goal of the research, a number of Among the results are:

1- Realism documented the life of the Kurdish society in line with the developments of the era, as the style witnessed the feature of modernization through balancing between form and content and due to the effects of the political situation, as it was subject to philosophical vision, dialectical ideas and concepts.

2- Realism achieved in its critical dimension a discovery of artistic insight and dreamy fantasy about artworks that dealt with symbol, heroism and legend.

key words:

Realism, styles, expression, Iraqi Kurdistan, Kurdistan artists.

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

[2] Ministry of Education, wailnajem07@gmail.com .

مجلة الأكاديمي-العدد 102-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

Conclusions:

1- The social, economic and political conditions in Iraqi Kurdistan played a role in crystallizing the realistic content of art, which was considered the mirror of life.

2- Modernity in art is the development of artistic reality by replacing imaginative and mythical tendencies towards the authenticity of documenting social life in a way that enhances the importance of social contents and emphasizes the position and theory.

3- The multiplicity and diversity of methods of expression in realism is an activation of the artist's subjectivity and individuality in dealing with political, intellectual and social changes and events.

4- Many political events, as well as new scientific discoveries, have contributed to the search for aesthetic, intellectual and philosophical visions in harmony with the nature of the realistic stage, as it has become more than looking at the beauty of things and forms as a reference source.

OPEN ACCESS
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts102/195-206

توظيف المواد الصحية في الفضاءات الداخلية الادارية

عدوية محمد حسين[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 102-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229
تاريخ استلام البحث 2021/8/8 , تاريخ قبول النشر 2021/9/14 , تاريخ النشر 2021/12/15

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

ملخص البحث:

شكلت الفضاءات الداخلية الادارية لدى مصمم الداخلي هاجساً لتطويرها ولإيجاد الحلول والمعالجات للنهوض لتعزيز حالة التأقلم للعاملين فيها بتوفير بيئة صحية ملائمة سليمة للعمل والانتاج ، وتجد الباحثة نفسها امام تساؤل ضمن محور مشكلة البحث الحالي : ما هو تأثير المواد الصحية في تصميم الفضاءات الادارية وفاعليتها بتوفير بيئة صحية للعاملين فيها؟، ويتمحور الفصل الاول بوضع مرتكزات نظرية حول اظهار ماهية المواد الصحية المستخدمة الفضاءات الادارية لمديريات التدريب التابعة وزارة التربية في بغداد ، وجاء الفصل الثاني حول معرفة المواد الصحية وتأثيرها وفاعليتها في الفضاء الداخلي ، ومتغيرات خصائصها الوظيفية واشتغالاتها في الفضاءات الداخلية بما يعزز تطوير دور التصميم الداخلي و تبيان مدى ايجابية المادة وخواصها ، والخروج بمؤشرات مهمة ، وبينما تضمن الفصل الثالث وصف وتحليل نماذج البحث ضمن محاور التحليل في استمارة التحليل في حين ينتهي الفصل الرابع بأبرز نتائج والاستنتاجات مع الاشارة الى اهم التوصيات الخاصة بموضوع البحث .

الكلمات المفتاحية: المواد الصحية، الفضاءات الداخلية، الاستدامة.

1-1: مشكلة البحث: نظرا لأهمية الفضاءات الداخلية الادارية وتأثيرها في راحة وصحة العاملين بها ، ولتعمل بشكل جيد لمقاومة الظروف البيئية التي تؤثر على الفضاء اولا ثم على العاملين ثانيا ، بسبب استخدام المواد البنائية التي تؤثر سلبياً على صحة المستخدم وتهلك جسد الفضاء الداخلي بمرور الزمن ولا تتوافق مع استمرارية وحيوية الفضاء ، ولخلق توازن بين حاجة المستخدم و وظيفة الفضاء و للحفاظ على ديمومة الفضاء وسلامة مستخدميه من خلال ادخال مواد صحية في تصميم الفضاءات الداخلية ، ومنه يمكن عد مشكلة الدراسة الحالية بالتساؤل الآتي : ما هو تأثير المواد الصحية في تصميم الفضاءات الادارية ومدى فاعليتها بتوفير بيئة صحية سليمة للعاملين فيها؟.

1-2: أهمية البحث: توظيف المواد المعالجة تقنيا بما تسهم به من تحسين كفاءة الفضاءات الادارية ودورها الوظيفي والجمالي .

[1] جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، طالبة دراسات عليا، Adawia.Mohammed1204a@cofarts.uobaghdad.edu.iq.

مجلة الأكاديمي-العدد 102-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

اذ يهدف البحث الى التعرف على تأثير المواد الصحية في تصميم الفضاءات الادارية وجودة اداءها الوظيفي كمواد صحية لديمومة الفضاء وسلامة مستخدميه.

4-1 : حدود البحث:

5-1 1- الحد الموضوعي: توظيف المواد الصحية في الفضاءات الداخلية الادارية.

2- **الحد الزماني:** الفترة الزمنية للفضاءات الداخلية الادارية المصممة من سنة 1988م _1990م.

3- **الحدود المكانية:** في بغداد _ مديريات التدريب التابعة لوزارة التربية _ جانب الكرخ والرصافة.

1- 5 : تحديد المصطلحات :

2- **المواد:** هي جمع لمفردة (مادة) وتعني ويطلق مصطلح مادة على كل شيء يتكون من جزيئات أو يستخدم لتكوين مواد أخرى، ويتمتع بخصائص كيميائية والفيزيائية، ومادة الشيء عناصره التي يتركب منها حسية كانت او معنوية كمادة البناء (salibai, 1982) . وهي ما يتركب منه الشيء ويقوم به ، وقيل المادة الزيادة المتصلة (al-Jurjani, 2004) .

التعريف الاجرائي : هي الوسائل المستخدمة في عملية تصميم الفضاءات والتي يعتمدها المصمم في الاستفادة من خواصها وتنوعها لإنتاج فضاءات تتناسب والحاجة الانسانية .

الصحية : (صحة) تعني ما كان سليما خاليا مما يفسده (Masoud) ، والصحة حالة أو ملكة بها تصدر الأفعال عن موضعها سليمة والوقاية منه والعمل على اطالة فترة الحياة قدر المستطاع .

التعريف الاجرائي : تعني وصول الإنسان إلى الصحة السليمة الخالية من جميع الأمراض والذي يتطلَب الموازنة بين الجوانب النفسية والعقلية والروحية والجسدية .

المبحث الاول (مفهوم المواد الصحية وابعادها التصميمية في الفضاءات الادارية)

- **مفهوم المواد الصحية :** تظهر تشكيلات المواد البنائية بدورها الوظيفي وخواصها التي تهدف المحافظة على الفضاءات الداخلية الادارية وتأقلم العاملين فيها مع البيئة الداخلية لها بشكل صحي ، واهم العوامل التي تؤثر على المقاومة لمؤثرات البيئة الخارجية والاجهاد بسبب الامطار والرياح وحرارة وضوء الشمس وتقاوم الرطوبة والبكتريا الناتجة من مؤثرات المناخ والبيئة على الفضاء الداخلي ،" ان طبيعة المواد وطرق استخداماتها تحدد المصمم في بناء الشكل التصميمي وقدرته على الابتكار" (Yusuf) ، وبتطور المواد البنائية بشكل اظهر كفاءتها التقنية وجودة ادائها الوظيفي وفاعليته وجمالية تشكيلها وسهولة تركيبها لتطاوع الحاجة الوظيفية ، فتحولت المواد البنائية من كونها وسيلة للبناء فقط الى وسيلة تتيح للمصمم قدرات وامكانيات افضل للإبداع " (Ahmed)، وتأثرت الفضاءات الداخلية بتغير طبيعة البيئة المحيطة مما أدى للعديد من المضار البيئية بتلف مواد البناء ،"وقد حلت المواد الحديثة المبتكرة معطية الفضاءات الداخلية هيئة جديدة ومختلفة عن سابقتها " (Bayati) وللبحث حول ماهية المواد التي تدخل في عملية التصميم لتعزيز دورها الوظيفي بإنتاج فضاءات ذات بيئة صحية ، ويمكن ان ايجاز خصائص المواد البنائية الصحية بما يلي :

1. الخصائص الفيزيائية: المرونة والمسامية والكثافة والوزن واللدونة والنفاذية والتوصيل والعزل والصلابة والمتانة والتآكل.

2. الخصائص الكيميائية : تركيب المواد والذوبان والتفاعل وانبعاثات الغازات .

3. الخصائص الميكانيكية : المرونة والصلادة والمقاومة والانحناء .

يؤثر الفضاء الداخلي على الإنسان والبيئة التصميمية بقدرته وتحمله للمؤثرات التي تجعله فضاءً مستقراً وتوفير الراحة والامان ، بتوظيف المواد الأكثر فاعلية وملائمة لتكوين فضاء صحي مستدام يقاوم الاضرار المؤثرة الناجمة من مظاهر التلوث البيئية وتكونت اساليب حديثة بتوظيف المواد المطورة ضمن مكوناتها التي تتغير في فعاليتها وجودتها وخصائصها ،" تتمتع المادة بتحولات وظيفية حسب الخواص المكونة لها وتنوعاتها ودورها الوظيفي في الفضاءات الداخلية " (Alabadi, 2016) ، وتؤثر صحياً ونفسيً على الانسان التأثيرات التي تسببها الضوضاء على صحة الانسان في عدة جوانب حيوية ، فلها تأثيرات فسيولوجية على القلب والاوعية مما يؤدي لزيادة ضغط الدم والقدرة السمعية آلام الراس وفقدان التوازن ، " التطوير و التحسين المستمر للمنتجات والخدمات يعد هدف أساس ي في عملية الابتكار"، (Alfadda)، ولها تأثيرات نفسية على سلوك المتلقي ، ولها تأثيرات ديناميكية كالتلوث البصري للفضاء الداخلي .

المبحث الثاني (خصائص المواد الصحية واشتغالاتها في الفضاءات الداخلية الادارية)

اظهرت تطورات التكنلوجية توفر حلول لمعالجة المواد التقليدية في تصميم الفضاءات الداخلية وضمن تقنيات المواد البنائية المعاصرة اصبح الفضاء الداخلي يعمل كمنظومة حية تتغير خصائص المواد المكونة لعناصره مع تغيرات الظروف المحيطة به بنظرية التكيف الذاتي ،" تساعد المواد حديثة الابتكار من خلال مهارات اشتغالاتها ومواصفاتها الجديدة من تحقيق تشكيلات معاصرة للمصمم الداخلي" (Muhammad) ، وتميزت هذه المواد بمرونة التشكيل وجماليتها وتنوع ملمسها والوانها وسهولة توظيفها وفق رغبة المصمم ، وتقنية النانو تكنولوجي من اهم الثورات العلمية المعاصرة فهي تغير في خواص المواد لتحسن فاعليتها من دون التأثير على البيئة وصحة البشر ، والهدف من توظيفها تقليل اهدار الطاقة وايجاد فضاءات ذات كفاءة عالية وصحية ومواد صديقة للبيئة ،" وقد ساهمت الخامات الحديثة باعادة النظر للعديد من تصاميم الفضاءات الداخلية" (Mansour)، لإعادة ترتيب ذرات المواد الاولية لتحولها لمواد نافعة بيئيا، مما يؤثر بخصائصها وفاعليتها في الفضاءات لتعزيز استدامة البيئة التصميمية ، فمن الضروري اختيار المواد التي تمنع انبعاث كيميائية للغازات والمركبات العضوية المتطايرة .

الارضيات : تعتبر الاساس في تصميم الفضاءات الداخلية لأنها تحمل الثقل الهيكلي للفضاء لذا ينبغي معرفة قابليتها على الانزلاق لتلافي الحوادث وكفاءتها لحمل الثقل بالنسبة للجدران والطوابق الملحقة و قطع الاثاث ،"تمتاز الأرضيات الواقعة على مستوى سطح الأرض بإمكان استنادها إلى الأرض مباشرة " (Zarour) ،

الجدران : تكون معرضة للحرارة التي تصلها من الشمس لذا توظف مواد عازلة وتتبع اساليب مثل استخدام الجدران المجوفة التي تحتوي بداخلها مادة الفوم عازل للحرارة وفق اعتبارات وظيفية واقتصادية وصحية ضمن اختيار المواد المناسبة لكفاءة عزلها والحفاظ عليها .

السقوف : هي من العناصرالافقية المستوية والبصرية المهمة في الفضاءات الداخلية لانها تعطي شعورا بالاحتواء والامان ،" (Abed, 2016) ، والاهتمام بمعالجات السقوف بحرص على توظيف المواد التي تقاوم الظروف المناخية من الخارج والداخل لما له تأثير مباشر وعلى جوانب الفضاء ككل .

النوافذ : تعتمد اسلوب توجيها مواقعها واحجامها والمادة التي تتكون منها بالنسبة لحاجة الفضاء .فهي فاصل بين الداخل والخارج.

الابواب : وسيلة انتقالية بين الفضاءات و تربطها ببعضها ، وتتنوع في تشكيلاتها وخاماتها وفقا للحاجة اليها .

الاضاءة : دورها مهم باظهار الشكل البصري لعناصر اللفضاء الداخلي وتحقيق رؤية صحية للعاملين فيه الاضاءة تعد من الوسائل المهمة في تشكيل الفضاء الداخلي" (Atta) .

مؤشرات الاطار النظري :

1- توفر المواد ذات الجودة الادائية للفضاء ومستخدميه من خلال تأثيراتها الايجابية لتوفر اسباب استدامة للفضاءات .

2- تنوع مواد البناء واختلاف مميزاتها التي تمكن المصمم الداخلي من التحكم في تقليل التأثير البيئي على الفضاءات الداخلية.

3- توظيف مواد الاكساء للجدران والسقوف والارضيات لادامتها المقاومة للضغوط كمواد العازلة .

4- تطويع المواد ضمن الخصائص التي تحتويها لتكون عزل حراري وكهربائي ورطوبي وصوتي ولجماليات تشكيلها

5- تعددت اشكال وملمس المواد الاكساء في الارضيات والجدران والسقوف بمواد مقاومة للظروف البيئية وذات جمالية .

الدراسات السابقة : دراسة آراء عبد الكريم حسين ذنون ، توظيف المادة في الفضاءات الداخلية لاستعلامات مديريات التربية في مدينة بغداد مجلة الاكاديمي كلية الفنون الجميلة ،جامعة بغداد 2016م ، تناولت الدراسة توظيف المادة في الفضاءات الداخلية الادارية بوصفها واجهة ثقافية تعكس الشكل المعنوي والهوية للفضاء الداخلي ، وجاء هدف حول كيفية توظيف المادة لاظهار دورهاالوظيفي في الفضاء الداخلي .

(إجراءات البحث)

1- **منهج البحث :** اتبعت الباحثة المنهج الوصفي في تحليل المحتوى كونه الأكثر ملاءمة مع طبيعة البحث وتوجهه في إجراء عمليات تحليل المحتوى للفضاءات الادارية الداخلية في ديوان وزارة التربية (مراكز التدريب والورش).

2- **مجتمع البحث :** الفضاءات الداخلية لمديريات التديب والورش في وزارة التربية – بغداد – جانب الكرخ والتي تمثل عددها ب(3) فضاءات داخلية.

3- **عينة البحث :** اعتمدت الباحثة الاختيار (القصدي) وفق متطلبات البحث ، وكان العدد المستخرج ل(3) نماذج من أصل مجتمع البحث البالغ (7) نماذج ، تم اختيار النماذج كعينات للتحليل للفضاءات (ورش التدريب في وزارة التربية) وهي : (مديرية التطوير المؤسسي والتنسيق الحكومي - وزارة التربية ، مديرية

الاعداد والتدريب في وزارة التربية ، قسم التدريب ، مديرية التعليم المهني - قسم التدريب والاستثمار- وزارة التربية).

ووضعت الباحثة مبررات موضوعية من خلال اختيارها القصدي للنماذج تبعاً لما يخدم أهداف البحث واستخدامها عدة طرق منها البحث ضمن المصادر والبحوث العلمية و المعلومات الموثوقة من شبكة المعلومات الدولية .

أداة البحث : أستند البحث إلى استمارة تحليل[1] والتي تضمنها الإطار النظري بما تمخض عنه من مؤشرات تمثل خلاصة الاطار النظري , وكانت الباحثة قد اتبعت طرائق البحث ضمن المصادر والمراجع العربية والأجنبية والبحوث العلمية.

1- **صدق الأداة :** بعد ان قامت الباحثة بتنقيح فقرات الاستمارة المبنية للتحليل ثم عرضها على الخبراء ، لأجراء التعديلات ولتقرير مدى صلاحية الأداة وشمولها لتحقيق أهداف البحث .

2- **ثبات الأداة :** قامت الدراسة بتحليل انموذجا واحدا مع محلل خارجي وقد بلغ معامل الثبات بنسبة 86% بين الباحثة والمحلل ، وقد جرى حساب نسبة توافقات باستخدام معادلة كوبر.

انموذج (1) : الوصف العام

الاسم/ مديرية التطوير المؤسسي والتنسيق الحكومي - وزارة التربية - بغداد- المنصور

التحليل : كانت المعالجات متوافقة للتقنية الحديثة للمواد الصحية في تصميم ، فالبنسبة لمواد الاكساء للجدران فقد تناسقت بالملمس والالوان والشكل فقد وظفت مادة الواح الخشب المطلي بالبلاستك الشفاف لاكسائها بقصد ادامتها ، واكتست بالبنتلايت كمادة انهاء غير لامعة فالاسلوب الذي وظفت فيه المواد البنائية ذاتها تكررت في مسارات الحركة والمساحات المفتوحة للتهوية ودخول الاضاءة الطبيعية وسهولة التنقل بين الفضاءات اما السقف فقد احتوى من الخارج بطبقة سميكة من اللباد والقير ولم يتضمن سقف ثانوي كعازل حراري ، وكانت الانارة موزعة بترتيب تقليدي ، واستخدمت في الستائر النسيج البلاستيكي

[1] ملحق (1) .

مجلة الأكاديمي-العدد 102-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

انموذج (2) : الوصف العام

الاسم/ مديرية الاعداد والتدريب في وزارة التربية ، قسم التدريب - بغداد – حي العدل .

صممت الجدران باسلوب البناء الجاهزة المكون من الاسمنت والبوليمرات كمعالجة طويلة الامد ، وتميزالفضاء الاداري بمواد اكساء الجدران بمادة الجبس الابيض واستخدمت مادة البنتلايت الابيض كدهان للسطوح الداخلية ، وتوزعت النوافذ بشكل يضمن التهوية الجيدة ووصول الضوء الطبيعي الى داخل الفضاء ، اما الزجاج فكان مانع للحرارة والهواء والاتربة واحتوت على الستائر الجاهزة من نسيج بلاستيكي سميك كمانع للحرارة . والاضاءة كانت وموزعة في السقف بشكل تقليدي ايضاً ، واحتوت الابواب على مادة الخشب المقوى وكذلك قطع الاثاث كانت ذات خامات حديثة ، اما الارضية فقد استخدم كاشي الموزائيك بنقوشه الجميلة وصلابته امام الخدوش والمنظفات .

انموذج (3) : الوصف العام

الاسم/قسم التدريب والاستثمار - مديرية التعليم المهني - وزارة التربية

المكان/ بغداد – الاسكان مقابل متنزه الزوراء .

صممت الجدران من الطابوق وتحتوي على مادة اكساء من الواح البلاستك المجوف ، اما السقف فقد استخدمت مادة اللباد والقير كمانع للرطوبة والحرارة من الخارج ومن الداخل احتوى على سقف ثانوي من مادة البلاستك لمنع التسرب الحراري والصوت ، كانت النوافذ على جانب واحد من الفضاء لان الجانب

الاخر كانت ممرات التنقل بين اجزاء الفضاء وايضاً وظفت الستائر الجاهزة (السلايد) وهي من نسيج بلاستيكي لحجب الحرارة ، والارضيات تحتوي على كاشي الموزائيك المقاوم للاحمال والثقل ، والاضاءة فقد وظفت في السقف الثانوي ، واستخدمت خامة الخشب في قطع الاثاث وكان من النوع المعالجة سطوحه بمادة.

الفصل الرابع

اولاً: النتائج:

1-اتبع النموذجين الاول والثالث اسلوب البناء التقليدي بمادة الاسمنت (نظام العكادة بالشيلمان) وفي النموذج الثاني استخدم اسلوب البناء جاهز.

2- الجدران بالنموذجين اول والثالث صممت من الطابوق ذو المسامات وخفيف على الجدران كمادة صحية والنموذج الثاني كانت جدرانه من البناء الجاهز (الاسمنت المعالج بالحديد) مما جعلها تتماز بصلابتها وثقلها واكساء الجدران في النموذج الاول بدهان البنتلايت دون توظيف لاي مادة عازلة اخرى ، بينما النموذج الثاني اكتست جدرانه بمادة الخشب المعالج بطبقة من البلاستك الشفاف وهي من المواد العازلة الصحية بيئياً ، وقد اكتست جدران النموذج الثالثة بالواح البلاستيكية المجوفة وهي مادة صحية ايضا و عازلة جيدة جدا .

3- والسقف في النموذج الاول فقد احتوى بطبقة سميكة من مادة الجص تحققت فيه بعض المعالجات التقليدية، و كذلك نموذج الثاني استخدمت مادة الجبس الابيض وتضمنت المعالجات الخارج بماستك من المطاط على سطحه كمادة عازلة ، واما النموذج الثالث احتوى السقف فيه على سقف ثانوي من مادة البلاستك المقوى والمجوف كعازل .

4- والزجاج في النموذج الاول والثاني والثالث فقد وظف الزجاج من النوع العادي كانت تتبع الاسلوب التقليدي بتوظيف الزجاج فهو ليس عازلاً جيدا ولا عاكساً ولم يتضمن معالجات كاختزال الاشعة العالية والحرارة الناتجة عنهما ،

ثانياً: الاستنتاجات:

1-استخدام الاساليب التقليدية غالبا في تصميم الفضاءات المحلية وافتقارها للحلول بتوظيف المواد المقاومة والصديقة للبيئة .

2- استخدامات الطابوق المثقب والاكثر هشاشة من مادة الاسمنت يؤهل الفضاء ليكون غير مقاوم للظروف المناخية .

3- وظف الزجاج من دون بغاية منع دخول تيارات الهواء والاتربة فقط في التصاميم المحلية للفضاءات الادارية ،

4- استخدام الخشب المعالجة كمادة مقاومة للظروف البيئية في الاثاث والابواب في واحيانا كجمالية وعازل لبعض الجدران .

5-مادة البلاستك وظفت في الارضيات والجدران والسقوف ، كمادة عازلة جيدة .

مجلة الأكاديمي-العدد 102-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

6- والدهانات المائية (البنتلايت) كانت ملائمة للبيئة المحلية وهي السائدة بشكل عام .

7- وظفت في الارضيات مواد عازلة ماعدى مادة القير في اساسات الفضاء الداخلي،

ثالثاً : المقترحات: إجراء دراسة لمصادر ولخواص المواد وفاعليتها داخل جسم الفضاء الداخلي الادراي ومدى ايجابياتها التي تنعكس على الفضاء والمستخدم على حد سواء.

رابعاً : التوصيات: ضرورة أعتماد المعايير الصحية اللازمة ومواكبة التقدم التقني بتوظيف السليم لمواد البناء التي تدعم ديمومة الفضاء الاداري صحيا وعدم التقيد بالاساليب التقليدية .

استمارة التحليل النهائية ملحق (1)

المحاور	المحاور الثانوية		متحقق	متحقق جزئي			غير متحقق
المحاور الرئيسية		مواد عضوية مستدامة					
		مواد نانوية					
		مواد ذكية					
		صديقة للبيئة خضراء					
		مواد مرنة قابلة للطي					
المواد الاكساء العازلة		خامة النوافذ والابواب					
		المواد الفلينية الرغوية					
		ورق الجدران					
		اللدائن					
		المطاط					
		الخشب					
		الالواح الجبسية					
		الدهانات					

References

Abed, H. M. (2016). Health and security considerations in museum design. *Architecture and Arts Magazine, 2 Folder - 12*, 38.

Ahmed, S. E.-D. (2015). *The effect of building materials on the choice of construction wholesale.* Damascus: Damascus University - Faculty of Architecture - Department of Building and Implementation Sciences.

Alabadi, A. A. (2016). *Employing the material in the internal spaces for the inquiries of the directorates of education in the city of Baghdad.* Baghdad, Iraq: College of Fine Arts - University of Baghdad.

Al-Ansari, A. M. (2012). *Ecosystem simulation as a basis for contemporary interior design.* Helwan - Egypt, Egypt: Faculty of Applied Arts at Helwan University - Interior Design and Furniture.

Alfadda, A. A. (year 2021, August 8). Utilization of Design Principles of Nature in Innovating Contemporary Metal Products. *Al-Academy Journal, 101*, 24.

al-Jurjani, A. b.-S.-S. (2004). *Tariffs.* Cairo, Egypt: Dar Al-Fadillah for Publishing and Distribution.

Al-Minshawi, A. N. (2017, March 28). Nanotechnology as an introduction to green architecture. *Journal of Environmental Sciences, 37 Volume*(22), 20.

Atta, A. D. (2017, june 11). Processors FunctionalDesignInPublicInteriorSpaces. *Al-Academy Journal*(84), 18.

Bayati, N. F. (2012). *Rules and concepts in interior design.* Diyala: Central Press - University of Diyala.

Hammoud, S. M. (2017, January 18). The effect of the elements of the interior space on the efficiency of performance in the inpatient wards. *Iraqi Journal of Architecture, 1*, 16.

Kamouna, L. F. (n.d.).

Mando, H. A. (2012). *The interrelationships between the structural form and the architectural form in free formations.* Syrian Arab Republic: Department of Building and Implementation Sciences - College of Architecture - Al-Baath University.

Mansour, A. K. (year 2020, March 15). Innovative Thinking and its Representations in Interior Space Design. *Al-academy Journal*(95), 14.

Masoud, G. (1992). *Al-Ma'idah Modern Language Dictionary* (Seventh Edition ed.). Lebanon: Dar Al-Ilm for Millions is a cultural institution for writing, translation and publishing.

Muhammad, D. Y. (2013, April). Modern materials technology used in interior design. *The Fourth International Conference of the Faculty of Art Education - Helwan University*, p. 17.

salibai, j. (1982). *Philosophical Dictionary.* Beirut, Lebanon: Lebanese Book House.

Sweidan, A. H. (2013). *The quality of the internal environment in sustainable interior design and the impact of advertising as a determinant in the development of cultural awareness.* Damietta, Egypt: Faculty of Applied Arts - Damietta University.

Yusuf, M. A.-I. (2017). *The role of the furniture design curriculum at the College of Fine Arts at Sudan University of Science and Technology in rehabilitating the student according to the needs of the labor market.* Sudan: Sudan University of Science and Technology - College of Graduate Studies - Technical Education.

Zarour, R. H. (2013). *The effect of interior design on the success of the content of internal and external architectural spaces.* Nablus, Palestine: An-Najah University - Architecture.

Zeinhom, M. A. (2021). *Natural factors (Lighting) and their impact on the glass facades in the future architecture* (Vols. 6 Folder - 26). Egypt: Professor, Department of Glass, Faculty of Applied Arts, Helwan University.

مجلة الأكاديمي-العدد 102-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts102/195-206

Employment of health materials in the internal administrative spaces

Adawia Muhammad Husain[1]

Al-Academy Journal …….…… Issue 102 - year 2021

Date of receipt: 8/8/2021…....Date of acceptance: 14/9/2021….....Date of publication: 15/12/2021

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

Abstract:

The internal administrative spaces of the interior designer formed an obsession for their development and for finding solutions and treatments to advance to enhance the state of adaptation for their employees by providing a healthy, appropriate and sound environment for work and production. . The first chapter focuses on laying theoretical foundations to show what health materials are used in the administrative spaces of the training directorates of the Ministry of Education in Baghdad. The second chapter dealt with the knowledge of health materials, their impact and effectiveness in the interior space, and the variables of their functional characteristics and their work in the interior spaces in a way that enhances the development of the role of interior design and shows the extent of the positivity of the material and its properties, and come up with important indicators, while the third chapter included a description and analysis of research models within the axes of analysis in the analysis form While the fourth chapter ends with the most prominent results and conclusions with reference to the most important recommendations related to the topic of the research.

Keywords: healthy materials, interior spaces, sustainability.

[1] **University of Baghdad, College of Fine Art, graduate student** , Adawia.Mohammed1204a@cofarts.uobaghdad.edu.iq

Conclusions:

1 - The use of traditional methods often in the design of local spaces and their lack of solutions by employing resistant and environmentally friendly materials.

2 -Uses of perforated bricks, the most fragile of cement, qualifies the space to be non-resistant to climatic conditions.

3 -Employing glass without the aim of preventing the entry of air and dust currents only in the local designs of administrative spaces,

4 -Using treated wood as a material resistant to environmental conditions in furniture and doors, sometimes as an aesthetic and insulator for some walls.

5- Plastic is used in floors, walls and ceilings, as a good insulating material.

OPEN ACCESS
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts102/207-222

المثاقفة التواصلية للفنون التشكيلية في ازمة COVID 19 تمظهراتة في عصرنة اعمال الرسام العراقي "نبيل علي انموذجا"

اسماء خالد طالب السامرائي[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 102-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229
تاريخ استلام البحث 2021/9/1 , تاريخ قبول النشر 2021/10/13 , تاريخ النشر 2021/12/15

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

مستخلص البحث:

تحاول هذه الدراسة تناول اهمية الرقمنة التواصلية في مجال الفنون المختلفة من اجل استمرارية التسوق والتذوق الجمالي والفني والفكري للمنجزات الفنية من قبل المتلقي على مختلف الاماكن من سكناهم في ظل ازمة COVID 19 وابراز اهمية الفنون التشكيلية للرسام العراقي حصرا وكيف يعبر بطريقة معاصرة للبيئة او الواقع الحياتي في العراق في ظل هذه الازمة . بكل دلالاته المؤثرة في الواقع الحياتي من مختلف جوانبة وطرائق توظيفه السلبية والايجابية ،اما اجراءات البحث فقد استعرضت الباحثة منهجية البحث المتمثلة بالمنهج الوصفي التحليلي وعينة البحث التي اشتملت على (4) عينات، واختتم بتحليل العينات,كما تم استعراض اهم النتائج التي كان من بينها: ان COVID 19 كان له تأثير في نتاج وابداع الفنان العراقي المعاصر المتراكم عن الواقع الحياتي (السلبي والايجابي لمكافحته) في المجتمع الانساني في ظل هذه الازمة, وان للتواصل الرقمي ظهور في COVID 19 بشكل كبير وأهميته لاستمرار التواصل الثقافي الفني للمنجزات الفنية.

الكلمات المفتاحية : مثاقفة تواصلية رقمية ، COVID 19 ، فن معاصر عراقي ، سبرنطيقا

الاطار المنهجي :

مقدمة البحث :

منذ القدم والانسان يميل في الفطرة الى مثاقفة التواصل للتسوق وتذوق كل ما يحيط به بدءا من البيئة التي يعيش بها في ادق تفاصيلها وباختلافاتها في حالة الشعور القصدي او حالة الاشعور اي الغير ملازمة للقصدية بالتذوق لشيء ما يقع امام اعيننا , كما ان تذوق الفرد للاعمال الفنية بغض النظر عن التدرج للتذوق الموجود لدى كل فرد والحاصل نتيجة الفروق بالمستوى الثقافي والفكري والمعرفي والبيئي ايضا في

[1] جامعة ميسان/كلية التربية الاساسية ، asmaakalied@uomisan.edu.iq .

مجلة الأكاديمي-العدد 102-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

اصدار الاحكام من حيث الجمالي والقبيح للاشياء التي نتذوقها , حيث يحدث التذوق الفني للاعمال الفنية المختلفة من حيث الفكرة والتكنيك في التنفيذ وجميع عناصر اللوحة الفنية التي نفذها وجسدها الرسام العراقي بشكل خاص والرسامين في الدول الاخرى بشكل عام, وبعد مرورها بعملية ذهنية بصرية معرفية فكرية وبطريقة مباشرة للمنجز الفني المراد التأمل به وتذوقه , سواء في المحافل الفنية او الكاليري وكل ذلك يحدث وبطريقة مباشرة بين المتلقي والمنجز الفني في مكان واحد وبشكل مباشر, هذا ما اعتدنا علية في تذوق جميع الفنون. بعد دخول العالم الرقمي والتطورات الحاصلة فيه وخاصة في العصر الحالي الذي يعد الركيزة الاساسية في المجتمع العراقي والمجتمعات الاخرى في مثاقفة التواصل بين الافراد , نظرا لما يمر به العالم اجمع بعد انتشار19 COVID والذي جعل التوجه الكلي الى اعتماد الرقمنة لديمومة المثاقفة التواصلية في كل المجالات الحياتية اليوم وهذا انعكس وبشكل كبير وواضح على الفنون بمختلف الوانها , حيث غياب المعارض الفنية بمختلف منجزاتها من الحضوري والتذوق المباشر للنص البصري (المنجز الفني) الذي يقع امام العين الى التذوق للنص البصري بطريقة رقمية مواكبة لازمة COVID 19 , وبشكل خاص الرسام العراقي , لذا ان اهمية الرقمنة التواصلية في مجال الفنون المختلفة ظهرت من اجل استمرارية التذوق الجمالي والفني والفكري للمنجزات الفنية من قبل المتلقي على مختلف الاماكن من سكناهم في ظل ازمة COVID 19 وابراز اهمية المثاقفة التواصلية للفنون التشكيلية للرسام العراقي حصرا وكيف يعبر بطريقة معاصرة للبيئة او الواقع الحياتي في العراق في ظل هذه الازمة حيث انعكست او ترجمة من قبل الرسام المعاصر في اعمالة الفنية او المنجز الفني وابراز اهميتة في توثيق كل تفاصيل مجريات الواقع الحياتي في هذه الازمة المتجسدة بدقة التكنيك والاسلوبية الامألوفة في التعبير في تكوين اعمال الرسام العراقي بطريقة معصرنة حداثوية منفردة بتميزها عن الاعمال المنجزة للواقع الحياتي المجسد من قبل الرسام العراقي قبل ظهور COVID 19 . من هذا المنطلق، حددت الباحثة مشكلة الدراسة الحالية التي انصبت على الاجابة عن التساؤل الاتي:

هل لواقع المثاقفة التواصلية للفنون التشكيلية في ازمة COVID 19 تحول رقمي؟ وهل لـ COVID 19 تمظهر في اعمال الرسام العراقي المعاصر؟ ،

اهمية البحث: تكمن اهمية الدراسة الحالية في اربعة جوانب هما:

الجانب الاول: تمثل في ابراز اهمية العالم الرقمي في استمرار مثاقفة التواصل للفنون بمختلف انواعها وعلى اختلاف الاماكن والاوقات لتذوق النصوص البصرية للرسامين المعاصرين في العراق وكذلك لباقي الرسامين في الدول الاخرى.

الجانب الثاني: تجسيد الضرر او التغيرات التي طرأت على الواقع الحياتي المنعكس والمترجم في النص البصري للمنجز الفني من قبل عين وذهن ويد الرسام المعاصر للبيئة العراقية في ظل ازمة COVID 19 .

الجانب الثالث: يغني البحث الحالي الدراسات الخاصة بكيفية تذوق النصوص البصرية الفنية وتحليلها التي انتجة من قبل الرسام العراقي بمختلف موضوعاتها في ظل ازمة COVID 19 .

الجانب الرابع: الافادة من نتائج الدراسة الحالية من قبل الباحثين والنقاد وطلبة الدراسات العليا لما يشتمل من مصادر ونتائج مفيدة في هذا المجال.

هدف البحث : يهدف البحث الحالي للكشف عن المثاقفة التواصلية للفنون التشكيلية في ازمة COVID 19 و تمظهراتة في عصرنة اعمال الرسام العراقي (نبيل علي انموذجا).

حدود البحث : تمثلت حدود الدراسة الحالية بأعمال الرسام العراقي(نبيل علي انموذجا) للفترة من (2020 – 2021) ، المثاقفة التواصلية للفنون التشكيلية في ازمة COVID 19 .

تحديد المصطلحات:

1-المثاقفة :عرف الانثروبولوجيون الاميركيون سنة 1936 المثاقفة بأنها" مجموع الظواهر الناتجة من دخول مجموعة من الافراد من ثقافات مختلفة في علاقات مستمرة ومباشرة , مع كل التغيرات التي تحدث في مكونات الثقافة الاصلية لاحدهما او كليهما" (the master, 1980-1981)

2-التواصل :هو عملية" نقل الافكار والتجارب وتبادل المعارف والمشاعر بين الذوات والافراد والجماعات وقد يكون هذا التواصل ذاتيا شخصيا او تواصلا غيريا, وقد يبني على الموافقة او على المعارضة والاختلاف, ويفترض التواصل ايضا وجود مرسلا ورسالة ومستقبل وشفرة, يتفق في تسنينها كل من المتكلم والمتقبل (المستقبل للرسالة لفهمها) وسياقا مرجعيا و مقصديه الرسالة" (servant of God, 2001)

3- الفنون التشكيلية: هي " المقصود منها اللوحات المرسومة والمصورة والمنحوتات وكل ابداع صنعة الانسان , وليس من صنع الطبيعة فالأنسان في طريقة الطويل الشاق منذ ملايين السنين قد غير من شكل الحياة ليس بالعلم فقط, ولكن بالفن ايضا ولقد تعلم مقاييس ومعايير الفن من الطبيعة ذاتها حيث عبر احد كبار فناني القرن العشرين وهو ماكس ارنست الالماني عن هذه الفكرة بقولة: ان الطبيعة تحدثنا بلغة صامتة, وهي لغة الاشكال" (Attar, 2000)

4- COVID 19 :" اكتُشِفت فيروسات كورونا في عقد 1960، وأول الفيروسات المكتشفة كانت فيروس التهاب القصبات المعدي في الدجاج وفيروسان من جوف الأنف لمرضى بشر مصابين بالزكام سُميا فيروس كورونا البشري E229 وفيروس كورونا البشري OC43. منذ ذلك الحين تم تحديد عناصر أخرى من هذه العائلة بما في ذلك: فيروس كورونا سارس سنة 2003، فيروس كورونا البشري NL63 سنة 2004، فيروس كورونا البشري HKU1 سنة 2005، فيروس كورونا ميرس سنة 2012، وفيروس كورونا الجديد 2019-nCoV، ومعظم هذه الفيروسات لها دور في إحداث عدوى جهاز تنفسي خطيرة بل وقد تؤدي إلى الموت " (https://ar.wikipedia.org/wiki/, 2021)

الإطار النظري:

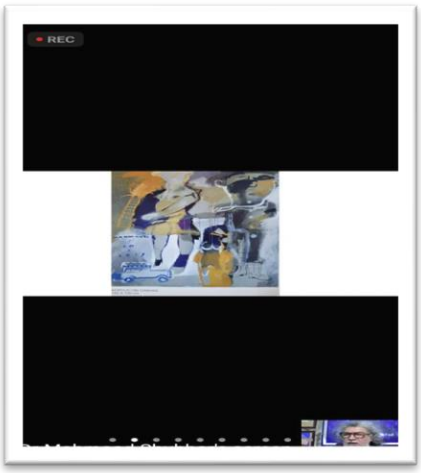
المبحث الاول: الرقمنة ومثاقفة التواصل للفنون :

نعيش اليوم في عالم تتداخل فيه التقانة الرقمية والثقافات للفنون المختلفة والرؤى المتعددة, الا ان الميزات و الروافد التي تنبثق من تطور الفكر البشري، و تحكمه في الآلة التكنولوجية والتقنية ساهم بشكل مباشر في تطوير الخطاب الفكري و الثقافي ونقلة من خلال الوسائط الرقمية المتعددة لفنان العصر

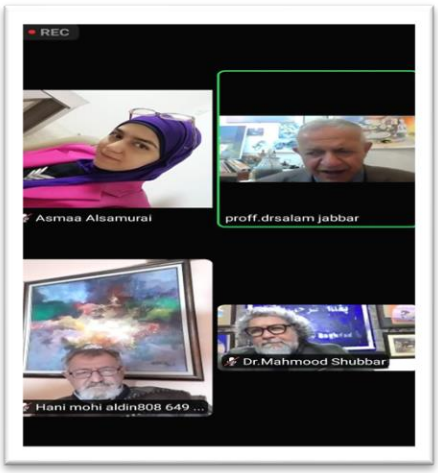
مجلة الأكاديمي-العدد 102-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الحالي محققا بذلك ثورة في جميع الأصعدة، مثلت بشكل أو بأخر تأكدا لصيرورة استمرار التواصل الثقافي عبر العالم الرقمي وليس التواصل المباشر الذي اعتداد علية المتلقي في تذوق وتسوق النصوص البصرية للفنون المختلفة (المنجز الفني) عبر الأزمنة السابقة ومانحن وماصلنا إليه اليوم مختلف من حيث مثاقفة التواصل المتبعة الان للفنون المتنوعة, حيث تعد التكنولوجيا او هذا الامتزاج (العلم والفن والتقانة) التطوري مصدرا من مصادر البناء الاستطيقي في الفكر المعاصر للفنون التشكيلية العراقية , حيث تعد فعالية التذوق و" التسويق الرقمي العالمي للفنون من ابرز مظاهر التحول المعاصر في تداول المنتجات الثقافية, و ان هذه الفعالية أصبحت واقعة معرفية مستجدة" (horses, 2021) , حيث "استطاع العلم و الفن أخيرا أن يصلا إلى قمة درجات الامتزاج ليحققا صورة للفن المعاصر، وهو نتاج العقل و الوجدان في سبيل الارتقاء بالقيم الحضارية لتصبح الخطابات و الممارسات التشكيلية، تتأثر شيئا فشيئا بصيرورة المد العلمي و تقنياته التي استدعيت لمجال الفنون التشكيلية، لتضحى هي الأداة و الوسيط و الحامل و المحرك الأساسي لأفكار الفنان المعاصر " (Hosni, 2009) " فالنشاط الانساني الذي يحدث حولنا من مختلف مجالات الحياة يحدث بفعل تقنيات حديثة " (Al-Rubaie R. M., Embossing techniques and their role in enhancing the aesthetic dimension in digital printing, 2021) وان هذا التحول او الميل الكبير الذي يعتمدة المجتمع الفني العراقي المعاصر نحو استخدام الرقمنة في تبادل الثقافات للفنون البصرية او النصوص البصرية عبر الوسائط الرقمية المتعددة التي هي نتاج العقل البشري (الماكنة البشرية)والمتجسد في مصطلح التطور العلمي افاد هذا التطور البشري الفنان العراقي في الوقت الراهن بعد اجتياح العصر الحالي بما يسمى بفيروس COVID 19, اي اصبح التواصل رقمي واقامة المعارض الرقمية وكل شيء اصبح مثاقفة تواصلة رقمية بسسبب الازمة التي فرضها هذا الفيروس على المجتمع العراقي والمجتمعات الاخرى , اي التحول الرقمي الذي اجتاح الفنون لدى الرسام العراقي المعاصر لغرض استمرارالتسويق و التثاقف الجمالي والفني والعلمي المتبادل بين الفنانين من جهة وبين الفنان (المرسل) والنص البصري او المنجز الفني (الرسالة) والمتلقي (المستقبل) من جهة اخرى , وكما هو موضح في التثاقف الرقمي للفنون للأشكال ادناه عبر احد المنصات الرقمية (منصة zoom):

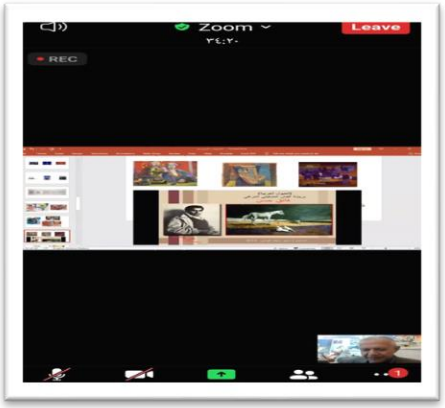
مجلة الأكاديمي-العدد 102-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229



الرسام العراقي والنص البصري(منصة التعليم المستمر كلية الفنون الجميلة) شكل"1"



المتذوق والمحاور للنص البصري(منصة التعليم المستمر كلية الفنون الجميلة) شكل"2"



الرسام العراقي والنص البصري (منصة التعليم المستمر كلية الفنون الجميلة) شكل"3"

المتذوق والمحاور للنص البصري(منصة التعليم المستمر جامعة ميسان) شكل"4"

ان وظيفة فن الرسم لاتنفصل عن التطور العام الحاصل في البنية الاجتماعية ,وان الحديث عن تاريخ الفن التشكيلي القديم في العراق يضعنا ازاء معادلة وهي ان رؤى الفنان ارتبطت بالوظيفة الاجتماعية للفن اولا,وبمفاهيمة الفلسفية ثانيا أي ان حقيقة الفن لم ينفصل عن صيرورة الحياة وتكونها الحضاري وتجددها من منظور فعل الانسان الخلاق وهذا ما أثبتته حضارة وادي الرافدين خلال العصور القديمة والوسيطة, وهذا مانحاول نثبتة الان ضمن حقبة التحديث للفن التشكيلي المعاصر وصولا الى الحداثة وملامحها في ظل ازمة فيروس COVID 19 , حيث ان"الظروف التي مهدت للفن التشكيلي المعاصر في العقود الاولى من هذا القرن ارتبط بعوامل عدة مختلفة حيث انها ترتبط بأسس عامة منها الفن بمحتوى ثقافي جديد ظهر في بداية العقد الثالث والرابع ولم يكن وجود الفن التشكيلي الاضرورة عامة ارتبطت

بتلبية هذه الحاجات بهذه الفئة الاجتماعية ذات الثقافة الخاصة" (Marwa, Trustworthy, dkrop, & Saad, 1980) كما عد "الفن العراقي المعاصر فن عكسته الثقافة الحديثة للحياة على إبداع الفنان . وتحرر فيه من استخدام عناصر العمل الفني بشتى الطرق واساليب الاداء الفنية واصبح الفن لايتميز بأي سمات ظاهرة محددة بل يتميز بظهور اتجاهات متعددة ومتضاربة يغلب عليها الفردية (اتجهت الفنون نحو تحقيق الذات الانسانية) " (Red, 1983) وان امتزاج العلم او المعرفة مع الفن يحقق التطور ذاته والذي تمخض عنهم ولادة ما يعرف بالرقمنة والتي استخدمت بشكل اساسي لديمومة تناقل الفن والعلم بين مختلف المجتمعات في ظل ازمة COVID 19 , اي ان الفن العراقي يتواصل ويتثاقف بشكل مستمر ما لانهاية.

المبحث الثاني: COVID 19 والرسام العراقي المعاصر :

منذ القدم وكلنا نتفق على ان الفنون التشكيلية وخاصة الرسام هو من يؤرخ ويجسد كل ما يدور في البيئة اي المحيط الذي يعيش به في ادق تفاصيله وبمختلف موضوعات الحياة اليومية, حيث يجسدها بشكل اعمال فنية معبرة عن هذه الموضوعات التي يعيشها المجتمع ويكون الفنان هو جزء من ذلك المجتمع المنعكس موضوعاته داخل إعماله الفنية المنفذة من قبله سواء كانت موضوعات سياسية او اقتصادية او اجتماعية اوعن حالات الحب بمختلف صورة او رسم الطبيعة اي [تناول علم محاكاة الطبيعة ومدى استخدامها لخلق اعمال معاصرة] (Al Feda, 2021) وغيرها , حيث يكون هذا التجسيد للموضوعات اما بتجسيدها كما هي في الواقع وتنفذ على اللوحة او تمر بمراحل ذهنية لدى الرسام بشكل عام والرسام العراقي بشكل خاص ومن ثم تنفذ الفكرة بعد ان تم اعادة صياغتها وقولبتها بطريقة جديدة وفق رؤى الرسام العراقي الذي يريد تجسيد موضوعة ما والتي تمثل احد الموضوعات الحياتية للبيئة العراقية والتي التمسها في الواقع من خلال المخالطة المباشرة مع الاخرين ,و ان رؤى الفنان ارتبطت بالوظيفة الاجتماعية للفن اولا, وبمفاهيم الفنان الفكرية والجمالية ثانيا ,كما ان الفنان "يعتاش على ادوات الاخر , فالخط للهندسة واللون للكيمياء والكتلة للفيزياء يجمع هذا الخليط على قطعة قماش ذات مستوى سطحي واطار خشبي في مساحة محدودة ثم يقوم بعملية تجميع بالمعنى الحرفي لأجسام او اشكال مستعارة من الواقع " (Art and rubbish .. the structural transformation in aesthetic taste, 2019, p. Jassam) وان " التطور الحديث في الفنون الثقافية في العراق، ومنها فن الرسم لم يسنح الا بعد تبلور القيم الجمالية للفكر العالمي فيه" (the happy, 1983)

شكل "5"

نرى ان موضوعات الرسام العراقي المعاصر في الوقت الراهن تميل اغلبها بل تكاد لا تخلوا اغلب الموضوعات التي يقوم بتنفيذها او تجسيدها في أعماله معبرة عن المجتمع العراقي بمختلف مدنه تتمظهر في تلك الاعمال وبشكل

مجلة الأكاديمي-العدد 102-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

واضح تجسيد الضرر والقبح الذي جسده فيروس COVID 19 من تشوه للموضوعات التي تنفذ من قبل الرسام العراقي المعاصر ومنها اعمال الرسام نبيل علي التي نلاحظ بها وبشكل واضح لظهور الفيروس في تنفيذ افكار الرسام العراقي للوضع الحالي للمجتمع العراقي وكما موضح في الشكل ادناه والذي يمثل فية الحنين الى عودة الحياة لطبيعتها وكما كانت علية بين افراد المجتع العراقي بين الاصدقاء او الاحبة حيث ان هذا الفيروس الزم البشر بصورة عامة الى ترك الطباع بعض الطباع الحياتية النمطية التي تشعرة بالألفة والمعبرة عن المحبة والود حفاظا على سلامتة من الاصابة بهذا الفيروس الذي ينتقل عبر التصافح والتقبيل والتقارب

في المسافة وتطاير رذاذ الحديث من المخاطب والمتكلم وكما موضح في العمل اعلاه وان عدم الالتزام يؤدي الى الوفاة بالشخص الغير ملتزم بالأجراء الوقائي وخاصة اذ لم يكن لدية مناعة لمقاومة هذا الفيروس مجسد الفكرة للعمل اعلاه بطريقة تعبيرية وسريالية مازج بين الاسلوبين في التكوين .اما في العمل ادناه فقد جسد الرسام العراقي نبيل علي صورة الحجر المنزلي بطريقته الجميلة وبطريقة فنية معاصرة كرسالة للأخرين في الالتزام حفاظ على صحتهم واضفاء جمالية لهذا الحجر وتسليط الضوء على اجواء الالفة والمحبة داخل المنزل افضل من الخروج والاصابة

وانتقاله الى من نحب داخل المنازل لذلك جسدها الرسام العراقي هنا وفق الظرف الحالي الذي نعيشة في العراق بشكل دائرة التي تدل على المساحة المحددة لنا بالسلامة والخروج عنها دون اتخاذ اجراءات الوقاية تودي للهلاك بالإصابة بـ COVID 19 معبرا عنها بطريقة تعبيرية واقعية نتج عنه العمل اعلاه شكل "6", واذا رجعنا الى بدايات الحراك التشكيلي في العراق فأنه " يعود الفضل في بداية الحركة التشكيلية، في اوائل القرن، الى عدد من الرسامين الهواة، اشهرهم عبد القادر الرسام الذي كان ضابطا في الجيش العثماني وزملاؤه الحاج محمد سليم، ومحمد صالح زكي، وعاصم حافظ" (Salim, 1977) حيث ان الفنون الانسانية جميعها هي فنون تجميع العناصر لإيجاد تكوين جديد يعتمد على مجموعة وحدات مرئية منها (الشكل - الخط – اللون– الملمس

شكل" 6"

- الحجم – الفضاء – القيمة الضوئية) كما ان الحركة التشكيلية المعاصرة في العراق لم تغفل عن جانب "تأكيد الموقف الحضاري في جوهر الانسان العربي حينما يتجاوز مرحلته باستمرار ويطيل النظر في حقائقها بعمق, ليرى وجهة الامة وتطلعاتها وهو غارة على الحدود المصطنعة كل الحدود ساعيا الى قراءة فنوننا التشكيلية قراءة عربية, ضمن عملية الصراع الحضارية القائمة بيننا وبين ثقافة الفنون الغربية من حيث

الاشكال التي تنتمي الى حضارة اخرى "

(Al-Rubaie S. , Contemporary fine art, 2002)

, وان النص البصري الفني لدى الرسام العراقي المعاصر " يعتمد على الناحية الدلالية وما يقبع داخلة من معان وعلامات واشارات وعناصر النص البصري هي ممارسة سيميولوجية معقدة (أي مجموعة من العلامات)" (Eidani, 2021) وعلية فان شكل النصوص البصرية للرسام العراقي المعاصر تكون ذات دلالات متعددة المستويات ما بين الحسي والحدسي وما بين الذات والموضوع وما بين الشعوري واللاشعوري والهواجس والرغبات ,وكل تلك الدلالات المتعددة لا تكون مباحة للكل في فهمها او اخراج مكنونها الا من يملك فراسة الالمام على فك شفرة النص البصري وفهم المعنى المخبوء فيه .

مؤشرات الاطار النظري: اسفر الاطار النظري عن جملة من المؤشرات اهمها:

1- تأكدا صيرورة استمرار التواصل الثقافي والتسويق عبر العالم الرقمي وليس التواصل المباشر الذي اعتداد علية المتلقي في تذوق النصوص البصرية للفنون المختلفة (المنجز الفني).
2- استخدام التقانة لاستمرار تثاقف التواصل للفنون.
3- الرقمنة ماهي الا نبثاق من تطور نتاج الفكر البشري .
4- ان امتزاج العلم والفن يتمخض عنه ولادة العالم الرقمي مكون وناقل لصورة الفن المعاصر في ظل ازمة COVID 19 .
5- الرسام العراقي هو مؤرخ لتفاصيل الازمنة المختلفة للواقع الحياتي في ادق تفاصيل موضوعاتة وبأختلافها.
6- تجسيد COVID 19 المستجد في المجتمع العراقي منذ فترة في الواقع الحياتي انعكس في تنفيذ موضوعات النصوص البصرية للرسام العراقي المعاصر وكيف تمظهرالقبح لهذا الفيروس في تلك النصوص البصرية المنجزة.
7- وظيفة الرسم لاتنفصل عن التطور العام الحاصل في البنية الاجتماعية.
8- ان الحركة التشكيلية المعاصرة في العراق لم تغفل عن جانب تأكيد الموقف الحضاري في جوهر الانسان العربي فهو غارة على الحدود المصطنعة كل الحدود ساعيا الى قراءة فنوننا التشكيلية قراءة عربية, ضمن عملية الصراع الحضارية القائمة بيننا وبين ثقافة الفنون الغربية من حيث الاشكال التي تنتمي الى حضارة اخرى.

اجراءات البحث :

اولا: منهجية البحث: يتضمن الفصل الثالث استعراضا للإجراءات التي أخذت لغرض تحقيق هدف البحث، وقد اعتمدت الباحثة في البحث الحالي على المنهج الوصفي التحليلي للعينات التي تم تحديدها في هذا الفصل للبحث الحالي، كونه انسب المناهج لتحقيق هدف البحث.

ثانيا: مجتمع البحث: تمثل مجتمع البحث بأعمال الفنان العراقي نبيل علي جميعها المجسدة لموضوعات المجتمع العراقي في ظل فيروس COVID 19 والمتمثل في (18) نص بصري(منجز فني).

مجلة الأكاديمي-العدد 102-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

ثالثا: عينة البحث: اعتمدت الباحثة في اختيار عينة البحث الطريقة القصدية من اعمال الرسام العراقي نبيل علي وبواقع (4) عينات لتكون ممثلة لمجتمع البحث ,كما قامت الباحثة بعطاء اسم لكل عمل وفق موضوعية كل نص بصري ويعود الاختيار للأعمال الفنية للأسباب الآتية :

1. تمثيل العينة للمجتمع الاصلي.
2. توافق العينات مع ما توصل إليه الإطار النظري من مؤشرات لتكون ممثلة لمجتمع البحث .
3. عكست العينات أبرز المتغيرات السياسية والاجتماعية والاقتصادية في المجتمع العراقي والمتجسدة في ظل COVID 19 .

رابعا: اداة البحث: ارتأت الباحثة ببناء اداة بحثها بناء على ما ورد في الاطار النظري من مؤشرات توصل اليها، وتم اعتماد المحاور الاتية في التحليل:

- ❖ المسح البصري الشكلي.
- ❖ انظمة تحليل المضمون.

خامسا: تحليل عينات البحث :

عينة "1"

اسم الفنان: نبيل علي

عنوان العمل: ذكرى كورونا

سنة الانجاز:2020

جسد الرسام العراقي هنا في هذا المنجز الفني شخصين رجل وامرأة على شكل صور معلقة على الجدران من جهة اليمين صورة الرجل والذي يعزف على ناي الحزن دلالة على مأساة الواقع الذي يعيشة المجتمع العراقي في ظل هذا الفيروس ورغم هذه الاحزان الا انه وضع اعلى الرأس قارب او زورق صغير الحجم ترميز للأحلام الكبيرة التي كانت داخلة والتي يريد ان تتحقق لولا هذا الفيروس الذي ادى الى هلاكه وكذلك الطائر المتمثل باللون الاخضر دلالة على روحة المحلقة نحوا السماء لتعانقها تاركة الجسد واستخدم الرسام هنا للون الطائر اللون الاخضر دلالة على سبب خروج الروح يرجع الى فيروس COVID 19 الذي قتل احلامه قبل الروح والجنح هنا دلالة الملائكية للروح التي غادرت الارض محلقة نحوا السماء اما في الصورة الثاني المعلقة في المنجز الفني من جهة اليسار صورة امرأة ولم يستخدم أي لون مبهج فقط الالوان الحيادية والتي ترمز على الجسد المستميت الذي لا حياة فيه وبقى صورة معلقة على الجدران وايضا قصدية عدم التوضيح للملامح في الصورتين على الجدار ترميز على مغادرتهم للحياة وقصدية الرسام هنا بوضع خطوط خضراء اللون بشكل عشوائي على جسد المرأة دلالة على الاصابة وسبب الوفاة بهذا الفيروس COVID 19 اما القطط التي تكون حول صورة المرأة هن النساء اللاتي عرضة للاصابة بهذا الفيروس والبعض منهن قد يكون مصاب ولكن لم يقضي هذا الفيروس على حياتهم بعد , كما هو

مجلة الأكاديمي-العدد 102-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

واضح وجود الخط من اللون الاخضر في ساق القطة التي تكون من جهة اليسار على الصورة المعلقة على الجدار أي جسد العمل اعلاه بطريقة الجمع بين المألوف و الامألوف في اسلوب تعبيري ترميزي مغاير

عينة "2"

اسم الفنان: نبيل علي

عنوان العمل: لعبة كورونا والساسة

سنة الانجاز:2020

استخدم الرسام العراقي في انجاز النص البصري اعلاه في الدمج ما بين اسلوبية الواقعية الغير بحتة في التنفيذ اي استخدم اسلوبية الحذف والا اضافة كما هو واضح في حذف احد الاقدام وهي اليمنى ولم يشر الى تفاصيلها او ملامحها كما فعل واهتم في القدم الاخرى وكذلك بالنسبة لليد اليمنى وان جمالية وشياكة الكرسي لرجل السياسة الذي جالس علية وكذلك جمالية ملابسة في ارتداء القاط اللامع والزاهي في الوانه دلالة عدم اهتمام او اكتراث رجال السياسة في معاناة الشعب وعدم اكتراثة في ظهور هذا الفيروس حيث عمدا الرسام هنا لجعل رأس رجل السياسة متجسد بـ COVID 19 دلالة على ان افكارهم القاتلة هي جميعها من ادت الى انتشار هذا الفيروس وهو لعبة سياسية انتجوها وجعلوها تحوم في المجتمع العراقي للحفاض على مصالحهم والتي تشغل كل اذهانهم و لا يبالون لمصلحة الشعب , أي ان قصدية الرسام هنا بتمظهر هذا الفيروس في اللوحة كان تأكيد منه على ان هذا الفيروس هو لعبة سياسية .

عينة " 3"

اسم الفنان: نبيل علي

عنوان العمل: طورالتكوين

سنة الانجاز: 2020

عبر الرسام هنا في تشكيل النص البصري بطريقة مغايرة وايجابية تبث روح القوة والتمسك بالحياة رغم تفشي فيروس COVID 19 في المجتمع العراقي اي ان العمل اعلاه جسد بفكرة واسلوبية معاصرة جديدة تمثل الواقع العراقي المعاش حيث اراد الفنان هنا بتعبيرة الفني وخيالة الخصب حيث جعل النص البصري المنفذ باسلوب واقعي وتعبيري وفق رؤاه مجسد الاحداث التي تدور حيث كانت رسالتة هنا ان رغم تفشي هذا الفيروس في المجتمع العراقي كما نلاحظ اشكال الفيروس متناثرة في الجو حول الرحم الذي داخلة الجنين واعطاء صورة اخرى لمدى انتشارة في المجتمع العراقي حيث اشاد الى الجنين الذي هو في طور التكوين وكاد ان يصاب به لولا تشبثة بالحياة وصمودة لمقاومة هذا الفيروس والخروج للدنيا كل هذا تجسد في الكمام التي وضعها الفنان الى الجنين اي انها ترميز للقوة وحب الحياة واعطاء صورة اخرى هي ان هذا الفيروس هو مجرد ازمة اجتاحة المجتمع وزائله والجنح الذي وضعة الرسام هنا دلالة للملائكية التي لم تتدمث بالخطيئة وترميز للنقاء الذي علية هذا الجنين .

عينة " 4"

اسم الفنان: نبيل علي

عنوان العمل: العشاق

سنة الانجاز: 2020

ارتأى الرسام العراقي هنا في تكوين النص البصري بطريقة جديدة ومعاصرة للواقع الحياتي العراقي الذي يكاد لا يخلو منه ولكن مجسد بظل ظروف معصرنة حداثوية تبعث روح الايجابية وديمومة الحياة رغم انتشار هذا الفيروس في المجتمع الا ان حلم العاشقين في زمن COVID 19 مستمر حيث جسد الفيروس الرسام هنا بطريقة متناثرة حولهما دلالة على انتشاره وجسد ايضا ترميز ايقونة الاحلام بزورق الاحلام للمحبين ودلالة الجناح هنا ترمز على نقاء الحب الملائكي والوفاء بأسلوبية واقعية تعبيرية مغايرة للمألوفية للسياق الذي اعتدنا علية أي كانت رسالة الرسام

العراقي هنا ان الحياة المجسدة هنا بتمسك العاشقين ورغم كل الظروف الحب لا يموت وان هذه الظروف لا تدوم .

نتائج البحث ومناقشتها:

اولا: النتائج : اسفر البحث عن جملة من النتائج، وهي على النحو الاتي:

1. تفاعل الفنان العراقي مع بيئته ومؤثرات التغيرات الدخيلة الحاصلة في البيئة العراقية الذي استلزم منه المعرفة بالوسط الذي يمثل المؤثر والمحفز في البنية الفكرية للعمل الفني، وظهر ذلك في جميع العينات.
2. استلهم الفنان العراقي في النص البصري الايجابية مجسدة بموضوعات او رسائل تحمل الايجابية للمجتمع العراقي في ظل COVID 19 عمقها ووظفها الرسام العراقي المعاصر في النص البصري ، كما في العينات (3)(4) دلالة على اهمية الجانب النفسي الايجابي لمقاومة هذا الفيروس.
3. طغت دوال COVID 19 والواقع الحياتي في النص البصري التشكيلي اعتمدها الرسام العراقي ، بمدلولات عصرية تجسد الوقت الراهن للبيئة العراقية بمختلف موضوعاته وبطريقة تمظهر فيه الدلالات السلبية لهذا الفيروس ، كما في العينة (1) .
4. اظهرت احد العينات ثقافة استحضار الصورة المتخيلة عن الفيروسCOVID 19 ،وكيف تمظهر مع اهم موضوعات الواقع العراقي المعاش التي تجسده في النص البصري من قبل الرسام العراقي ، وهذا ظهر جليا في العينة (2) .

ثانيا: الاستنتاجات:

بناء على ما اسفر عنه البحث من نتائج، تستنتج الباحثة الاتي :

1. باتت قضيه استلهام الموضوعات الحياتية المعاصرة للرسام العراقي في ظل COVID 19 واظهاره بأسلوبية مختلفة في النص البصري امرا محتم لتجسيد البيئة العراقية والتغيرات التي طرأت عليها في هذا الفيروس متمظهرة في اعمال الرسام العراقي بصورتيها السلبية لهذا الفيروس والصورة الايجابية (قوة العامل النفسي المعزز الداخلي للفرد العراقي ورغبة التمسك بالحياة) الذي تعد من اهم الطرق العلاجية الذاتية لمكافحة ومقاومة COVID 19 .
2. حقق الرسام العراقي فن بصري يميل الى النزعة التشخيصية في نظامه الشكلي طغت فيه دوال الواقع بمختلف موضوعاته في ظل COVID 19 واختياره موضوعات تستقطب آفاق الخيال فيه ليسقطها الفنان برؤية فنية معاصرة وجعل الخيال والسرحان في الاحلام التي نرغب بتحقيقها طريقة علاجية لمكافحة ومقاومة COVID 19 حيث تزداد المناعة الذاتية الايجابية لدى الفرد المصاب وغير المصاب في اجتياز هذه الازمة .

References:

Al-Rubaie, R. M. (2021, 9 15). Embossing techniques and their role in enhancing the aesthetic dimension in digital printing. *Academic Magazine*, p. 7.

Jassam, b. M. (2019, 5 27). Art and rubbish .. the structural transformation in aesthetic taste. *Academic Journal / College of Fine Arts*, p. 75.

servant of God, l. m. (2001). *Communication in the era of globalization, the role and new challenges* (Vol. 2). Beirut, Lebanon: Arab Renaissance House.

https://ar.wikipedia.org/wiki/. (2021, 8 20). Retrieved 8 21, 2021, from wikipedia: https://ar.wikipedia.org/wiki/

Al Feda, A. A. (2021, 9 15). Inspiring nature in creating contemporary metallic product designs. *Academic Magazine*, p. 203.

Al-Rubaie, R. M. (2021, 9 15). Embossing techniques and their role in enhancing the aesthetic dimension in digital printing. *Academic Magazine*, p. 7.

Al-Rubaie, S. (2002). *Contemporary fine art.* Baghdad: Hala for publishing and distribution,Fine Arts Library Series.

Al-Rubaie, S. (2002). *Contemporary fine art* (Vol. 1). Baghdad: Hala for publishing and distribution,Fine Arts Library Series.

Attar, s. (2000). *The horizons of plastic art on the cusp of the twenty-first century* (Vol. 1). Cairo Egypt: Sunrise House.

Eidani, H. S. (2021, 6 15). Consistency and harmony in contemporary Iraqi painting "Selected Models". *Academic Journal / College of Fine Arts*, p. 44.

horses, P. m. (2021, 6 15). Digital Marketing for Fine Art. *Academic Journal of the College of Fine Arts, 100*, p. 5.

Hosni, I. (2009). *Islamic/European civilization contact* (Vol. 366). Kuwait: National Council for Culture, Arts and Letters,world of knowledge series.

Marwa, H., Trustworthy, M., dkrop, M., & Saad, S. (1980). *Studies in Islam* (Vol. 1). Beirut: Dar Al-Farabi.

Red, H. (1983). *present art.* (A. Samir, Trans.) Baghdad: Iraqi Ministry of Culture.

Salim, N. (1977). *Contemporary Iraqi Art.* Baghdad: Iraqi Ministry of Information for publication.

the happy, S. H. (1983). *Chapters from the history of the plastic movement in Iraq and beyond* (Vol. 1). Baghdad: Department of Cultural Affairs for Publishing.

the master, F. g. (1980-1981). *Social Psychology* (Vol. 2). Arab Thought House.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts102/207-222

The communicative education of fine arts in the COVID-19 crisis and its manifestations in the modernization of the works of the Iraqi painter "Nabil Ali as a model"

Asmaa Kalied Talib Alsamurai[1]

Al-Academy Journal ……..…… Issue 102 - year 2021
Date of receipt: 1/9/2021…....Date of acceptance: 13/10/2021…....Date of publication: 15/12/2021

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

Abstract:

This study attempts to address the importance of communicative digitization in the field of various arts for the sake of continuity of shopping and aesthetic, artistic and intellectual appreciation of artistic achievements by the recipient on various places of their residence in light of the COVID 19 crisis, and to highlight the importance of the plastic arts of the Iraqi painter exclusively and how it expresses in a contemporary way the environment or life reality in Iraq in light of this crisis. With all its implications affecting the life reality from various aspects and methods of its negative and positive employment. As for the research procedures, the researcher reviewed the research methodology represented by the descriptive analytical approach and the research sample, which included (4) samples, and concluded by analyzing samples, as the most important results were reviewed, among which were: The COVID-19 had an impact on the production and creativity of the contemporary Iraqi artist that accumulated from the life reality (negative and positive to combat it) in the human community in light of this crisis, and that digital communication appeared in COVID-19 in a large way and its importance for the continuation of artistic cultural communication for artistic achievements.

Keywords: digital communication education, COVID-19 , Iraqi contemporary art , Spartanity.

[1] **University of Maysan/College of Basic Education, asmaakalied@uomisan.edu.iq**

مجلة الأكاديمي-العدد 102-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

Conclusions:

Based on the results of the research, the researcher concludes the following:

1.The issue of inspiring the contemporary life topics of the Iraqi painter in the light of COVID 19 and showing it in a different style in the visual text has become an inevitable matter to embody the Iraqi environment and the changes that have occurred in it in this virus, manifested in the works of the Iraqi painter with its negative images of this virus and the positive image (the strength of the internal reinforcement psychological factor of the individual Iraqi and the desire to stick to life), which is one of the most important self-treatment methods to combat and resist COVID-19.

2.The Iraqi painter achieved a visual art that tends to the diagnostic tendency in his formal system in which the functions of reality were overshadowed by its various themes in the light of COVID 19 and his selection of topics that attract the horizons of imagination in it so that the artist drops them with a contemporary artistic vision. Positive autoimmunity increases in the affected and uninfected individual in passing this crisis.

OPEN ACCESS
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts102/223-240

فنتازيا المحاكاة الساخرة في تصاميم الاعلانات

علا فوزي غافل [1]

مجلة الأكاديمي-العدد 102-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2021/8/12 , تاريخ قبول النشر 2021/10/25 , تاريخ النشر 2021/12/15

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

الخلاصة

تناول البحث الحالي موضوع (فنتازيا المحاكاة الساخرة في تصميم الاعلانات) بالنظر لدور الفانتازيا في تصميم الاعلانات الاكثر ابداعاً وجذباً للانتباه من قبل المتلقين، وتكمن المشكلة عبر التساؤل الاتي:

ماهي فنتازيا المحاكاة الساخرة في تصميم الاعلانات؟

ظهرت للفنتازيا سمات تميزها عن مفاهيم اخرى ، جعلتها مرافقة لتصميم الاعلان الذي يعد ابداع عبر تعابير فنية مختلفة وقد ساعدت الفنتازيا بعد ان دخلت على المحاكاة الساخرة في الاعلان على الخروج بقيم ومعايير جديدة ، تضمن البحث حدود الدراسة الزمانية متمثلة بالفترة (2017-2020) ، وقد اختيرت النماذج من مدينة امريكا ، وجاء في الفصل الثاني (الاطار النظري) : المبحث الاول (فنتازيا الخيال الكرافيكي) و في المبحث الثاني (المحاكاة الساخرة في تركيب التصميم) اما المبحث الثالث (توظيف فنتازيا المحاكاة الساخرة في تصميم الاعلانات) ثم اجراءات البحث ، وبعدها اداة البحث باستمارة التحليل وعلى اساسها تم تحليل العينات وجاءت بعدها النتائج والاستنتاجات واختتم البحث بالتوصيات والمقترحات .

الكلمات المفتاحية: فانتازيا، المحاكاة الساخرة.

الفصل الاول - مشكلة البحث

لقد كان للتطورات التكنولوجية والتقنية أثرها الواضح في ميادين الحياة الاجتماعية منها والسياسية والاقتصادية وبخاصة فن الاعلان قد تأثر الاعلان بما يحمله العصر من روح ثقافية لتواجه المتطلبات المتعددة في حياة افراد المجتمع، مما زاد اهتمام الاعلانات بالطروحات التي فيها مزيج من الخيال والغرابة والغموض وبروح تمتاز بطرافتها وسخريتها ومن هنا تتجلى مشكلة البحث على وفق التساؤل الاتي:

ماهي فنتازيا المحاكاة الساخرة في تصاميم الاعلانات العالمية؟

[1] جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، طالبة دراسات عليا، olafawwzzii@outlook.com .

أهمية البحث: تعد هذه الدراسة من الدراسات المعرفية المضافة لمكتبة التصميم الطباعي كونها لم تتوافر دراسة سابقة مماثلة لها.

هدف البحث: الكشف عن فنتازيا المحاكاة الساخرة في تصاميم الاعلانات العالمية كذلك تحقق الفنتازيا وسماتها مع المحاكاة الساخرة في تصاميم الاعلانات العالمية.

حدود البحث

1- الحدود الزمانية : (2017-2019) (لتوافر الاعلانات التي اتبعت التقنيات الحديثة وفقا لهذه الحقبة الزمانية).
2- الحدود المكانية : ملصقات الاعلانات في امريكا (كونها تتضمن اكبر وكالات الاعلانات في العالم).
3- الحدود الموضوعية: فنتازيا المحاكاة الساخرة في تصاميم الاعلانات العالمية.

تحديد المصطلحات

فنتازيا (اصطلاحاً):1- ((فانتازيا، هاجس، خيال، وهم Fantasy,phantasy (الفانتازيا) هي الاستغراق في الخيال او وهم بعيد عن الواقع ، وتطلق الفانتازيا على الالحان الموسيقية المتحررة من القيد وغير التقليدية)) (El-Sherbiny، N.d)

2- يشير مصطلح (الفانتازيا) (fantasy) الى ((عملية تشكيل تخيلات ، لاتملك وجوداً فعلياً ، ويستحيل تحقيقها أما الفانتازيا الادبية فهي (عمل ادبي – يتحرر من منطق الواقع والحقيقة في سرده ، مبالغاً في افتتان خيال القراء)) (Alloush، Dictionary of Contemporary Arabic Terms، 1985)

الفانتازيا (اجرائياً): وهو صفة تلتزم الخيال وتخرج عن الواقع لتخلق كل ما هو لا مألوف وبما يحقق التأمل والانفعال لدى المتلقي فهي الدمج بين الخيال والغموض واللامألوف وهو الفن الرائع العجيب من حيث تحقيق الانفعال الساخر او الدهشة مع الشغف. اما. المحاكاة **الساخرة (اجرائياً):** وتعرفه الباحثة ((أحد الاساليب التهكمية التي تخاطب الواقع لتجعله لا واقعاً بهدف الضحك وعدم الاتفاق او المغايرة لما هو موجود في الواقع ويستخدمها المصمم لكي تبرز مسألة معينة يحاول التركيز عليها لأيصال رسالته التصميمية الاعلانية التي تتسم بالخيال والسخرية)).

مفهوم الفنتازيا

مصطلح قد اكتسب مفهومه معنى خاص ولقد كان مفهوم الفنتازيا قد دخل في مجالي الفن والادب واتسمت الفنتازيا بالخيال واللامألوف فضلاً عن خصائص اخرى واصل الكلمة في الانجليزي "fantasy" :"وهي اسم (n.) يترجمها القاموس الانجليزي ، بانها تعبر عن الـ"وهم ; خيال،الفنتازية :لحن متحرر من القيود التقليدية ، نزوة .والصفة منها (adj.) تترجم :خيالي ، وهمي ، غير واقعي ، غريب ، غريب الاطوار (Baalbaki، 2003)

وتتواجد الفنتازيا داخل البنيات الادبية بتفاوت ما بين الدرجة والنوع والوضعية فالمصمم عبر معرفته لهذا المصطلح فهو قادر على الولوج داخل المفهوم عن طريق الخدع البصرية وعبر طرق اخرى لما فيه من خيال متحرر من قيود العقل وخاضع لتداعيات الافكار غير مستند الى اسباب معقولة بالنظر لما اوجدته الباحثة.

سمات الفنتازيا : اولاً : الفنتازيا والخيال

تعد الفنتازيا من المصطلحات المعروفة والتي تدل على الخيال وتعتمده كثيراً وقد ساعد على حل المشكلات اليومية التي تواجه الفرد وعلى مقاومة الظروف التي يمر بها فهو يحفز الحلم وهو غير محدود ، وقد يقود الخيال الى الانفعالات المفرحة او المحزنة او الخوف او الرعب نتيجة التخيل اذ يقوم الانسان بالتعبير عنه وتمثيله عبر انجاز التصاميم الفنتازية الخيالية ، فهنالك نوعين من الاشكال المألوفة وغير المألوفة والاعمال الفنتازية **"تقع احداثها عادة في عالم معزول عن عالمنا من حيث الزمان والمكان او هي اعمال تاريخية خيالية اورمزية "** (amputee، 1989)

وعن طريق الخيال تتكون الافكار لدى الانسان فالفكرة اساس التفكير والتفكير او صناعة الفكرة تنتج من التخيل، فالخيال له واقع لكن التخيل ليس له واقع ويستخدم عبر تخيل الانسان وجعل العالم الخارجي يبدو سحرياً وخرج عن المألوف اذ تحضر الشخصيات الفنتازية التي تخرج عن الواقع وتخرج عن المألوف وتسلط الضوء على عالم الخيال العلمي .

ثانياً: الفنتازيا والغموض ويساعد الغموض في جذب انتباه المتلقي لا سيما في الاعمال التصميمية الغامضة تلك التي تقود المتلقي للتأمل من اجل فك شيفرة العمل او فهم لغز العمل التصميمي فالغموض هو **" بيان مكتوب او بصري ، وهو ايضاً مفهوم او موضوع يمكن تفسيرها باكثر من طريقة ، فهو يقدم معاني متعددة للقاريء او المتلقي او الجمهور"** (s.najmuldeen, n.d) والعمل الفنتازي الغامض هو ذلك العمل التصميمي الذي اجتمع فيه الخيال والاسطورة مع الغموض وتساعد الفنتازيا عندما تخلق الغموض على جعل العالم اكثر غرابة ومثيراً ومدهشاً حتى يقود المتلقي ويدفعه نحو التأمل .

ثالثاً: الغرابة : هي الابتعاد عن المألوف والخوض في اللامألوف واحياناً قد يلجأ البعض الى ماهو موجود ومألوف ولكن هذا المالوف على ارض الواقع قد ينقلب الى لا مألوف عند تحول الشعور من خير الى شر او عند تحول الشعور من امان الى خوف

رابعاً: العجائبية: ومعناها التوغل في العالم العجيب وهي مفردة تشبه الى حد كبير الغرائبية ، والعجائبية مدى تعبيري يخبرنا عن المغايرة للبنية المتكون منها العمل التصميمي ففي الملصق الفنتازي والعجائبي تظهر لنا شخصيات اسطورية تكون ناتجة من الخيال وكذلك **"الحدث العجائبي يجبرلحساب الزمان ، بمعنى ان وجود بساط طائراو مرقاب حدث عجائبي في نص الف ليلة وليلة ، ولكن وجود طائرة نفاثة امرعادي ومألوف في زماننا ، لذا يحكم الحدث وفق زمنه "** (Shaalan، 2004)وفي محاولة فهم الغريب والعجيب فالغريب شيء ينتمي للواقع او للطبيعة ولكن العجيب شيء لا ينتمي للواقع او الطبيعة فالنص الكرافيكي الذي ينطوي تحت الفنتازيا العجائبية يقود المتلقي نحو ابعاد اجتماعية وتاريخية ونفسية على وفق تكوين بنيته العجائبية بالنظر لما تجده الباحثة .

خامساً : الفن الرائع : فن الخيال والاساطير وقصص الجن والخرافات وكل ذلك عبر حضور الكائنات غير الطبيعية او ما فوق الطبيعية واللامألوفة والفن الرائع لم يكن من اجل الاقناع فقط **" انما يحدث بديع القول في السامع نشوة وفتنة وانهاراً ، هكذا يولد الفن الرائع منذ البدء من الدهشة والفتنة اكثر مما يولد من الاقناع والمتعة "** (Al-Miskini، 2011)

يمنح الفن الرائع للمتلقي الشعور بالحماس والتشويق وايضاً الشغف وهو ليس مجرد اسلوب في الفن يمتاز بكونه جميل جدا ومقنع بل انه يقود لشعور يسمو بالشخص المتلقي

المبحث الثاني :المحاكاة الساخرة في تركيب التصميم

اليات المحاكاة في التصميم

تعد المحاكاة من النظريات التي تمتاز بكونها قديمة في الفن وقد ظهرت لدى اليونانيين وكان افلاطون ممثلاً لهذه النظرية فضلاً عن ارسطو ونظرية المحاكاة **" تمثل ابسط علامة بين الشكل وادائه النفعي "** (Abdullah، 2008)

كذلك فالمحاكاة تعطي قيمة ومعنى اكثر عمقاً للفنون وخاصة للتصاميم فلكل من الفنون والتصاميم طروحات وعلاقات خارجية وداخلية ضمنية والمحاكاة ليست فقط في التقليد لمايراه الانسان حوله في الطبيعة وتاتي المحاكاة بمعنى الفرد يحاكي اصدقاءه ومن ناحية اخرى فالفنان يحاكي بيئته وهذا ما يكسب الفن بصورة عامة والتصميم بصورة خاصة الغنى الثقافي والبصري ففي التصميم فقد اتسمت نظرية المحاكاة وتوجد سمات اخرى للمحاكاة منها المحاكاة الاجرائية والمحاكاة الوضعية وكذلك المحاكاة العملية والمادية وفلسفيا المحاكاة قوة نفسية (لها القدرة على محاكاة الاشياء المحسوسة التي تبقى محفوظة فيها فاحياناً نحاكي المحسوسات بالحواس الخمس بتركيب المحسوسات المحفوظة عندها المحاكية لتلك ، واحياناً تحاكي المعقولات ، واحياناً تحاكي القوة العادية واحياناً نحاكي ما يصادف البدن عليه من مزاج) (Risha، n.d)، والمحاكاة في التصميم تتخذ آليات او وفقاً لآليات معينة والتي منها :

اولاً: المحاكاة البسيطة : هي اقدم نظريات المحاكاة في الفن وقد عرفها الفيلسوف اليوناني افلاطون وقد استخدمت المحاكاة الخاصة بالفن في ايطاليا ، كما استخدمت في فرنسا المحاكاة الادبية و تتم **" محاكاة الطبيعة ، ومحاكاة للمؤلفين الاخرين ، والاولون هم الذين نسميهم اصحاب الاصالة "** (ABBAS، 1996) ، ومن اشهر فنانين المحاكاة البسيطة الفنان "ليوناردو دافنشي" فلوحته الموناليزا قد لقيت المحاكاة بما تحتويه من تفاصيل وهي الاقرب ان تكون حية او الاقرب من الواقع بشكل كبير

ثانياً: محاكاة الجوهر: هو فن المحاكاة من وجهة نظر ارسطو وهي نظرية محاكاة اخرى تختلف عن المحاكاة البسيطة وفي خضم الحديث عن فلسفة ارسطو او المحاكاة الارسطية (كانت لأرسطو اراء فلسفية ولها الاثر الاكبر في تطور الفكر الغربي وتأثرت نظريته في المحاكاة فقد تاثر النقاد بكتابة " فن الشعر" وخاصة في القرنين السابع عشر والثامن عشر ومنه قام الكلاسيكيون باخذ المعايير العقلية للنقد الفني ، واهمها ضرورة توفر الوحدة في العمل الفني والتناسب بين اجزاء العمل . وكذلك الحال بالنسبة للمادية والانطباعية ي محاكاة الطبيعة من خلال الشكل واللون والضوء والظل ، ولكن مع تحويل المعايير من مشابهة الواقع الى معايير لها علاقة بالسمات المادية لعناصر العمل الفني بعيداً عن اي مشابهة للواقع) (Taha، 2015)

-المحاكاة الساخرة

وهي نوع من انواع المحاكاة تشتمل الانواع التي سبقت ذلك وهي القائمة على اسلوب مغاير في معالجة الافكار خاصة انها ناتجة من افكار فلسفية وتوجهات فكرية وتقدم اعمال فنية ذات حقائق متكاملة ومن

ناحية السخرية اذ تتطلب احداث تغيير على الحقيقة او الواقع فتصبح المحاكاة الساخرة فـ"موريبه " **"يرى ان السخرية عامة وشاملة في الكون والحياة وفي النشاط الفني للأنسان ، فكل ما يمزق الانسان ، وكل تناقضاته ووعوده الصادقة غير الموفاة ، ومثاليته المتضاربة مع سلوكه تكون مصدراً للسخرية ؛ تكون سخرية تراجيدية عندما يتعذر اصلاح الازمة ، ودعابة عندما تكون العواقب قابلة للأصلاح والاهمال "** (Muhammad، 2005) ،والسخرية قد تتخذ جانب سياسي فتحدث من اجل الحد من الاثار السلبية في المجتمع وقد تتخذ السخرية الجانب الاجتماعي فتحدث لحاجة الانسان للفكاهة والضحك وقد يسخر البعض من صفات موجودة في الشخص و قد يكون ذلك في لوحة فنية ويختلف عنه كثيراً في التصميم فالغاية منها قد يكون التهكم او قد يكون الاستعارة الشكلية وتعتمد المحاكاة الساخرة كثيراً وبالدرجة الاساس على المحاكاة البسيطة (محاكاة المظهر)على اعتبار ان المصمم قد قام بتجسيد تجربة حالية مع تجربة سابقة تمت معايشتها و تقدم المحاكاة الساخرة قيم فنية جمالية جديدة وقد يقوم المصمم بالاستعارة الشكلية للوحة او المضمون للوحة او لشخصية فنية تم تجسيدها فيقوم بالمعالجة عليها وبما يتطلب ذلك من احياء لقيم فنية قديمة قد يكون العمل الذي يحتوي بداخله العنصر الفني المعروف قد يتسم بالقبح او التشويه ودور المصمم وضعه ضمن المحاكاة الساخرة (ذلك ان النص الكرافيكي الساخر يخضع كل ما في الوجود من الطبيعي الى الغرائبي لقوة واحدة فقط هي قوة الخيال المبدع المبتكر الذي يجوب الوجود باحساس مطلق بالحرية المطلقة يعجن العالم كما يشاء) (Deeb، 2007)ذلك ان الخيال جزء من السخرية كما تعد الغرابة من آليات السخرية كي يصبح العمل الكرافيكي ذو تأثير وجاذبية اكثر.

آليات المحاكاة الساخرة

اهتمت فنون المحاكاة الساخرة بواقع الحياة اليومية وقد ظهر من التصاميم التي تضمنت المحاكاة الساخرة خاصة في الجانب التهكمي السياسي او على صعيد الانسانية الاجتماعية بحيث يصبح الفرد اكثر تأقلماً مع واقعه وعبرت المحاكاة الساخرة عن مفاهيم متناقضة في الواقع ويمكن تقسيم آليات انتاج السخرية والتهكم عبر ما يأتي (Hazem، 2016) : 1-**آلية التحريف** :هي الابتعاد عن التناغم والانسجام بما يتطلب ذلك سواء زاد او نقص الشيء عن حدوده وتركز المحاكاة على الجانبين الموضوعي والقصدي (اذ يركز على ذات الفنان او المصمم وقد وجد ذلك في الفن الرومنتيكي اوالمدرسة الرومانسية التي تقتضي التعبير عن الذات مع وجوده في العالم العام الثقافي والاجتماعي العرفي وقد يتقبل النقد الموضوعي او الذاتي الاختزال و كثيراً نجد هذه مقاربات من محاكاة الجوهر التي تنبع من اعماق الفنان او المؤلف والجانب القصدي او التأثيري مقارب جداً للمحاكاة البسيطة او المحاكاة الافلاطونية بضرورة ما تقتضيه من الاستجابة والتلقي) (Al-Ruwaili، 2000)، فبعض الاعمال التصميمية غير كاملة او فيها نوع من التشويه واللانظام والابتعاد كثيراً عن الاصل وقد اضيفت معاني فنية تصميمية جديدة تتميز بالسخرية .

2- **آلية التشويه :** تعتمد هذه الالية على تهكم الاشكال عبر تشويهها وتغريبها اي جعلها تبدو لا مألوفة وفيها شيء من الخوف والقبح **" ان التصميم القبيح ، على عكس التصميم الكلاسيكي وحيث الانضمام الى الوسطية تفضيل تحقيق التوازن والانسجام بمثابة الاساس للتركيبة حتى الاكثر تقليدية ، هو طبقات من اشكال كرافيكية غير منسجمة في الطريقة التي تنتج رسائل مربكة ، وفق هذا التعريف يمكن عد**

الناتج مثال واضح على القبح خدمة للتجريب المألوف " (Mohammed، 2014).يمكن ان تتحقق المحاكاة الساخرة بعد ان يقوم المصمم باستثمار القبح ليعبر عن ما هو مألوف لجعله يبدو غير مألوف او غريب بمعنى ان يعيد محاكاة ما هو مألوف.

3-آلية المبالغة : قد تحدث المبالغة في التصميم الكرافيكي اما في العناصر (الكرافيكية) اي أو العناصر (التيبوغرافية) والمحاكاة هنا فهي تمثل الاصل تمثيلاً دقيقاً وهو عكس الالية السابقة فهو لا يعني التشويه بل الابتعاد عن التشويه عبر ايجاد افكار جديدة للواقع وايضاً (ماهو خيالي وغريب في التصميم لا يتاح الا بواسطة واقعية الصورة ، وهو واقعية لا يمكن مقاومتها . ان هذه الصورة التي تفرض علينا وجود ما لا يمكن تصديقه ، وهي التي تدخله في عالم الاشياء التي يمكن رؤيتها) (Bazin، N.D).

فعندما يقوم المصمم باستعارة فنية يلجأ للواقع فيحدث ان يخضع الواقع للمبالغة الشكلية او المبالغة المظهرية والناتج سوف يكون واقعية ايضاً ولكنها واقعية جديدة اصدق من التي سبقتها.

4-آلية اعادة الصياغة : وتقوم هذه الالية على هيئة استعارة عمل فني قديم ثم اجراء تعديل وتغيير عليه كي يتخذ قيمة جديدة ومغايرة ونجده كثيراً في استخدام بعض الشخصيات المعروفة برسومات كاريكاتورية وتعد التعبيرية من المدارس التي تنتمي الى هذه الكلية ، فمثلاً السخرية والضحك تعبير محسوس او لشيء تم تخيله وهو يشبه الرمز اذ (تتسامى التعبيرية الى المعنى الحرفي للكلمة نفسها ، بمعنى انها تعبر عن مشاعر الفنان عبر المبالغة او التشويه للمظاهر الطبيعية فالكايكتير تطوير للتعبيرية) (Reed، 1986)، ولعل لوحة الموناليزا قد شهدت الكثير من اعادات الصياغة فكان الناتج العمل الفني الذي يتسم بالمحاكاة الساخرة .

5-آلية التناص : تعتمد وجود نصين نص ماضي "غائب" ونص حاضر " في زمن الفنان الحالي" ويرى شيكلوفيسكي وهو اول من اشار الى التناص ان " العمل الفني يدرك من خلال علاقته بالاعمال الفنية الاخرى ، وبالاستناد الى الترابطات التي تقيمها فيما بينها " (Ani، 1998) فآلية التناص تعتمد على اقتناء اجزاء من اعمال فنية سابقة ، كي يعمل المصمم على تحميلها دلالات ساخرة ومفاهيم تتسم بالمحاكاة الساخرة للعمل الفني التصميمي.

6- آلية الانزياح : هو ان يخرج الفكر او الصياغة عما هو معروف وسائد اي بمعنى ان يزاح و هذه الالية متواجدة في العمل الفني التصميمي فالانزياح هو (خلق للمعاني بخلق سابق لها وهو خلق اساليب وتراكيب هي ليست بالجديدة التي لا توجد في عرف اللغويين او الادبيين او عامة الناس ، فما هذه الاساليب والتراكيب الا من عرف الناس واستعمالاتهم) (Kermiche، 2011)، وفي التصميم الكرافيكي تعمل هذه الالية على تحقيق المفاجئة في الانحراف عن المعيار التصميمي وتحقيق الغرابة واللامألوف اذ يدفع اللامألوف المتلقي للسخرية .

المبحث الثالث : **توظيف فنتازيا المحاكاة الساخرة في تصميم الاعلانات**

يسعى المصمم الكرافيكي نحو التجديد من أجل ابداع تصاميم اعلانات فنتازية تحاكي الواقع بسخرية هذه الاعلانات هي نصوص بصرية ذات اهمية موضوعية اذ تم توظيف الفنتازيا اي الخيال ، فالخيال وظيفته ارتبطت بالصورة الذهنية (كما اقترنت بالفنتازيا فالخيال هو الفنتازيا ، وهو قوة نفسانية ومدركة للصور الحسية على الرغم من غياب جسمها المادي) (Alloush، 1985)

فبالامكان ان يقوم مصـمم الاعلان الفنتازي بتجارب بصـرية عديدة عبر الخيال ودمج الاشـكال المتباعدة والمتنافرة لأجل الحصول على تصاميم جديدة ومبتكرة اذ ساهم التنوع الحاصل في البرامج الرقمية في تطور الاعمال التصميمية لا سيما الاعلانات التي تحاكي الواقع وعن طريق توفير البيئة الافتراضية للمصمم وقد أتاح ذلك استعمال الخيال وتجسيده للواقع الذي يروم المصمم لمحاكاته وبذلك **" لن يمضي وقت طويل قبل ان يصبح فصله عن الواقع الحقيقي في حياتنا اليومية عسيراً .ان الواقع الافتراضي عالم يصنعه الحاسب الآلي ، بحيث يمكن للأنسان التفاعل معه آنياً ، بنفس الاسلوب الذي يتفاعل به مع العالم الحقيقي "** (Inad، 2017).

وارتبط الخيال الفنتازي في بعض التصاميم بنوع من الغرابة وقد انعكست التكنولوجيا على التواصل والاتصال ما بين المصمم والمتلقي فالمصمم(يحذف ويضيف للأعلان بسرعة مذهلة وفي نفس اللحظة للعرض يرى جميع التعديلات والتغيرات videospace حتى يصل بها الى ما يريد كما يتلاعب بالحركة فيها ، فضلاً عن مؤثرات الزوم zoom effects بامكان المصمم ان يمدد ويقلص الصورة الاعلانية بدون فقدان اي جزء منها) (J.Bignell, 2002)وبما ان الخيال ذو اهمية في بنية الصورة لدى فكر المصمم وهو طريقة في النظر للأشياء فهو يقترن بتشكيل الصورة لدى الاشخاص سواء كان الشيء المتخيل حاضر ام غير حاضر فقد مثل او جسد الخيال الفنتازيا.

البعد الوظيفي للأعلان الفنتازي

اما الاعلان الفنتازي فقد اوجد المصمم المتعة في سياقه من اجل ابراز قيمة جمالية ومن اجل التركيز على محتوى الاعلان ويمكن القول (ان عملية التصميم تتضمن تداخل ثلاثة انماط فكرية تتمثل في التخيل ، والعرض ، والاختبار مع نوعين من المعلومات المحفزة للخيال مع تشكل قابل للتحقق يسير بطريقة لولبية تمثل نمو وتكون الفعل التصميمي نتيجة تطابق سلسلة من المفاهيم بالانتقالات الابداعية تتعمق فيها قدرة المصمم بطريقة متتابعة) (Sheikh، 2000)ويساعد الخيال المصمم كثيراً خاصة في الاعلان الفنتازي سواء كان هذا الاعلان مباشر من حيث مفهومه وخطابه ام غير مباشر ، وللاعلان الفنتازي وظائف منها (Al-Dulaimi، 2019):

1- الوظيفة التشويقية .
2- الوظيفة الاقتصادية.
3- الوظيفة التعليمية .
4- الوظيفة الترفيهية. ، وتوجد وظائف اخرى للأعلان الفنتازي ويؤديها الاعلان هذه الوظائف منها وظيفة اتصالية تقوم بالتواصل بين المعلن والمتلقي والاخر جانب يتعلق بالنواحي الابداعية والفنية للمصمم .

مؤشرات الاطار النظري

1-الاعمال الفنتازية هي اعمال خيالية ورمزية وتقع احداثها في عالم معزول عن عالمنا زمانياً ومكانياً وقد تكون فيه الاشكال مألوفة او غير مألوفة .

2-اقترنت الفنتازيا بحلم اليقظة ، وبالحلول السهلة وبالانهزامية والخيالية وهو مسألة لا واعية لا يمكن التحكم بها وهي شخصية جداً.

3-في محاولات فهم الغريب والعجيب فالغريب ذات انتماء للواقع والعجيب لا ينتمي للواقع فالعجيب صفة للعجائبية وهي التفسيرات فوق الواقعية والتي تصاحب الفنتازيا وهي الخيال اللامحدود.

4-يعد الفن الرائع لا محدود وغير متناهي والمصمم اوجده وتعامل معه بمهارة عالية وذلك عبر معرفته الجيدة والدقيقة بالمواد والخامات والادوات التي يتعامل معها اذ يتجلى الفن الرائع بنحو مغاير للمألوف وفنتازي المظهر.

5-المحاكاة بمعنى ان يحاكي الفنان او المصمم بيئته وهذا ما يكسب العمل التصميمي الغنى الثقافي والدلالي والبصري وتتسم نظرية المحاكاة بالموضوع الذي يحدد كفاءة التصميم والمظهر الذي يشكل الملامح الخارجية فضلاً عن البناء او العناصر المادية والادائية والدلالة التي تكونها قدرات المصمم وكفائته التصميمية .

6-المحاكاة لا تعني التقليد المحض بل محاكاة خلاقة ذلك ان التقليد لا يمحو الاصالة فيما لوكان محاكاة والابداع لا يعني التقليد الذليل .

7- يتم فعل السخرية نتيجة للأحتجاج على الواقع او الاستنكار له واذا كانت تحتوي على التأييد والمسايرة اصبحت محاكاة ساخرة .

الفصل الثالث : **منهجية البحث**

إعتمدت الباحثة المنهج الوصفي لغرض تحليل العينات ، واعتمدت الباحثة التحليل الوصفي والموضوعي ، لتحقيق اهداف البحث ، كونه يعد افضل المناهج التي تتلائم مع طبيعة البحث في الجانبين النظري والعملي .

1-**مجتمع البحث :** من خلال الاطلاع على نماذج من الاعلانات الفنتازية ، بما يتلائم وموضوع البحث الحالي فنتازيا المحاكاة الساخرة في تصميم الاعلانات وبحسب حدود البحث تم اختيار (15)* عينة واعتمدت الباحثة المعاينة القصدية بما يتلائم ومجريات البحث الحالي .

2-عينة البحث :لغرض تحديد نماذج عينة البحث ارتأت الباحثة اعتماد عينة قصدية يبلغ عددها (3عينات) وبنسبة (25%) من مجموع مجتمع البحث البالغ (15 عينة) واعتمدت الباحثة المعاينة القصدية على وفق المسوغات الاتية :

1-امتلاكها الاساليب الاخراجية الغير مألوفة .

2- تنوع موضوعات هذه الاعلانات .

* ملحق رقم (1) جدول مجتمع البحث.

3- امتلاكها ابعاد وظيفية وجمالية وادائية .

4- امتلاك التقنيات الحديثة المطبوعة في تلك الاعلانات .

3-**أداة البحث :** لأجل ان يكون التحليل منطقياً وعلمياً ومناسـباً للمنهج الذي تتبعه الباحثة فقد صـممت الباحثة أداة بحث باسـتمارة تحليل تتضـمن مفردات التحليل ** وقد تم عرضـها على الخبراء في التخصـص الدقيق ، واخذت الباحثة بنظر الحسبان اراء الخبراء وجرى التعديل عليها وجاءت بصيغتها النهائية *** .

4-صـدق الاداة : لغرض تحقيق صـدق الاداة فهي المقياس العلمي المعد لعملية التحليل عرضـت الاداة وفق استمارة التحليل على الخبراء * ذوي العلاقة بالتخصص العلمي الدقيق ، وتم التعديل لبعض جوانبها لتكون مستوفية للغرض

تحليل العينات

الأنموذج (1)

الوصف العام

-عنوان الاعلان :OREO YOGHURT.

- مكان الاعلان:امريكا.

- سنة الاعلان: 2020.

- المصدر :shorturl.at/yAEPX

التحليل

1-سمات الفنتازيا: يتسم الاعلان الفنتازي بالخيال إذ وضع المصمم صورة مدينة خيالية مصنوعة من الحليب فوق علبة (لبن اوريو)بحيث تبدو هذه المدينة غير واضحة وغامضة نوعاً ما ولكن اذا ما تم التركيز عليها من قبل المتلقي فسوف يفهم هذا التصميم الذي اعتمد فيه المصمم نوع من الغرابة وتحققت الغرابة كون المنتج مألوف ولكن اصبح بالتصميم غير مألوف فلا توجد مدينة واشخاص بلون ابيض ناصع في ارض الواقع وذلك يدل على تحقيق اكثر من سمة فنتازية في الاعلان هي الخيال والغموض والغرابة وان ما اوجده المصمم من علاقات تصميمية مابين التقارب والتراكب والملمس والشفافية توحي الشعور بالراحة والانسجام من حيث الشكل التصميمي ، ولم تتحقق العجائبية الا في عدم انتماء هذه المدينة البيضاء المصنوعة من اللبن (لبن اوريو) لأرض الواقع أي

** ملحق رقم (2) استمارة التحليل .

*** ملحق رقم (3) استمارة التحليل بعد التعديل .

* الخبراء :

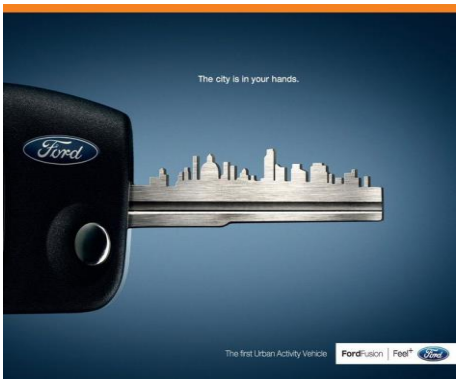
1- أ.د. أنتصار رسمي موسى ، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة ، قسم التصميم الطباعي .
2- أ.م.د. معتز عناد غزوان ، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة ، قسم التصميم الطباعي .
3- أ.م.د. سحر علي سرحان ، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة ، قسم التصميم الطباعي .

عبر انتماءها للخيال تحققت العجائبية وعبر تحقق تلك السمات أصبح الاعلان الفنتازي اكثر جذباً للأنتباه والاكثر جمالاً والاكثر روعة والمنتج المألوف عن طريق انجاز المصمم تحول الى لا مألوف عبر الخيال الذي جعل المتلقي الاكثر تمتعاً بالاعلان الفنتازي وقد حقق الروعة شكلاً ومضموناً.

2- **المحاكاة في التصـــميم** :اذا نظرنا الى التصـــميم نجد فيه ثلاثة الوان فقط الابيض والازرق والقليل من الاسـود الامر الذي ادى لحدوث تناغم وتدرج بصـري فالمحاكاة البسـيطة تكمن في شـكل المنتج الاعلاني فقد وضـــع المصـــمم فيه تجســـيد دقيق لما يطابق ذلك في الواقع اي المنتج المعروف الذي يحمل نفس العلامة (OREO) بلونها الابيض وبالخط الذي فيه القليل من التموج هي نفسها في بقية انواع منتجات اوريو المعروفة (البســكويت) اما من ناحية الجوهر فقد وضــع المصــمم امكاناته التصــميمية عبر تخيله لمدينة بيضــاء مصــنوعة من اللبن في حالة تذوق المتلقي للبن فســوف يقوده الخيال نحو عالم اخر من وحي المنتج عالم المدينة البيضــاء وقد بالغ المصــمم في تجســيده للخيال عبر ذلك فوجدت محاكاة ســاخرة تمثلت بالمبالغة الشكلية وعبر التناص اي نص المنتج (لبن اوريو) ماخوذ من نص (اوريو البسكويت)وبذلك تحققت المحاكاة الســاخرة عبر التناص والذي جســده المصــمم بالبســاطة التعبيرية مع القليل من التعقيد والمبالغة في وضــع تفاصـيل المدينة الخيالية البيضـاء المصـنوعة من لبن اوريو وتحققت الجمالية عبر كل ما سـبق فضـلاً عن الجمالية المتحققة في الشـكل والمضـمون وجمالية الاسـلوب وجمالية الاخراج سـاعد على تحقق الروعة في التصميم للأعلان الفنتازي .

4- **البعد الوظيفي للأعلان الفنتازي** :تحققت في هذا الاعلان الفنتازي جوانب جمالية فقد اسـتثمر المصــمم المحاكاة ووظف الخيال الفنتازي لبناء معطيات جمالية جديدة ولغرض احداث الجذب البصـري وتشـويق للمتلقي بالنظر لتجسـيد المصـمم الخيال والغرابة في الاعلان الفنتازي والذين يقودان المتلقي للشــعور بالتحمس والترقب لأدراك المعنى وراء ذلك التصــميم وتحققت وظيفة اقتصادية عبر الاعلان عن منتج (لبن اوريو) بطريقة غير تقليدية تهدف لجذب الانتباه للمتلقي كي يقوم بعملية الشــراء للمنتج فضــلاً عن تحقق وظيفة ترفيهية ووظيفة اتصــالية فمنتج اوريو هو محبب لدى الاطفال ومفضـل لديهم ، والاعلان تمكن من جعله محبب اكثر لديهم فهو يمتاز بروح حالمة وشعور بالراحة يقود المتلقي عند تأمله لهذا الاعلان الفنتازي .

الانموذج (2)



الوصف العام

- عنوان الاعلان : سيارات ford.
- مكان الاعلان : امريكا.
- سنة الاعلان: 2020.
- المصدر :shorturl.at/oqtG5

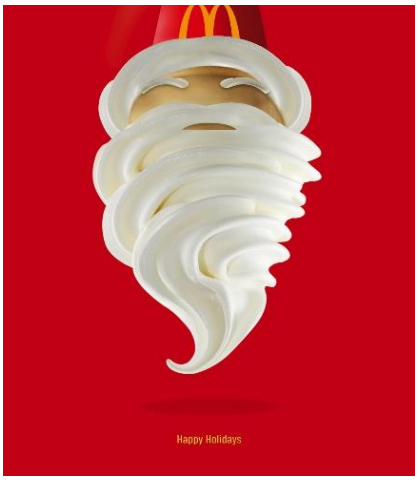
التحليل

1- **سمات الفنتازيا:** جسد المصمم الخيال في تصميم هذا الاعلان الفنتازي وذلك عبر تصميم مايدل على المدينة وشوارع المدينة اي بمعنى ان الشخص الذي يقود (سيارات فورد) يمتلك المدينة وشوارع المدينة والتصميم مباشر وواضح ليس فيه غموض وفيه نجد نوعاً من الغرابة اذ لجأ المصمم لشكل مألوف (المفتاح) لتحويله لشكل غير مألوف (وضع المدينة في حافة الفتاح) والذي ادى دور جذب الانتباه لمحتوى الرسالة الاعلانية وقد جعلت الاعلان الفنتازي الاكثر تشويقاً ونتيجة مغايرة شكل المفتاح في الحقيقة عما هو عليه في التصميم قاد ذلك لتحقيق العجائبية اي خيال لا محدود من خلال التصميم الذي ظهر لنا واضحاً عبر الاعلان الفنتازي ويتصف التصميم بالبساطة والتناسبية من حيث الشكل والحجم للمفتاح وقد ابدع المصمم في تحقيق الهدف التصميمي ، اذ يظهر عبر التصميم لتركيز المصمم على مفردتين (المفتاح والمدينة) في شكل تصميمي واحد وبذلك تحققت الجمالية اللامألوفة فضلاً عن الدلالات الرمزية المتحققة من حيث الايقونة الشكلية التي انتقاها المصمم بحيث نجح في ترجمة خياله للمنجز التصميمي الذي يتصف بالتكامل والترابط من حيث الدلالة البصرية ، مما جعلت الاعلان يتمتع بالاقناع والمتعة شكلاً ومفهوماً مما جعله يتسم بالروعة .

2- **المحاكاة في التصميم** :نوعاً ما توجد محاكاة بسيطة من حيث المظهر للتصميم اذ تمثل بتجسيد المصمم لمفردتين هما (المفتاح والمدينة) ، ووضع لوجو "ford" في المفتاح وفي اسفل يمين الاعلان الفنتازي مع وجود نص اعلاني في منتصف الاعلان من الاعلى والذي يقول " ان المدينة بين يديك" ونجد محاكاة الجوهر عبر تجسيد الفكرة مع ما يتضمن هذه الفكرة من تصميم المنتج الاعلاني (سيارات فورد) وما ينطوي عبر استخدام هذا المنتج الاعلاني (ان المدينة تصبح مدينتك او بين يديك) اذا استخدمت هذا المنتج المعلن عنه ، وقد استخدم المصمم ثلاثة الوان فقط في هذا الاعلان الفنتازي (الرصاصي والاسود والازرق) فكان رأس المفتاح لونه اسود واسف المفتاح لونه رصاصي او فضي وهو يحمل شكل المدينة والخلفية باللون الازرق دلالة على شعور بالراحة والطمأنينة عند استخدام هذا المنتج الاعلاني (سيارات فورد) ، اما المحاكاة الساخرة فقد تحققت عبر آلية التحريف اي ان المصمم قد حرف شكل نهايات المفتاح لتبدو مغايرة عما هي عليه في الواقع وبهذا نجد القليل من المبالغة واعادة الصياغة اي ان المصمم قد اعاد صياغة شكل المفتاح ليحمل المدينة بأكملها عند استخدام

(سيارات فورد) ، فضلاً عن تحقق التناص فشكل المفتاح الجديد يحل محل شكل المفتاح القديم ويمتاز بالتحكم والسيطرة وكذلك تحققت المحاكاة الساخرة عبر الانزياح فقد انزاح الاستخدام القديم للمفتاح ليصبح استخدامه جديد هو التحكم بمدينة عبر القيادة .

3- **البعد الوظيفي للأعلان الفنتازي :** يمتاز هذا الاعلان الفنتازي بتجسيده للخيال وايضاً تحويل المألوف الى شكل غير مألوف نوعاً ما ونتيجة لذلك ادت لشعور المتلقي بالتأمل والدهشة وشعوره بالحماس والتشويق للمتلقي نتيجة التناغم والانسجام الشكلي واللوني والترابط بين البنيات التصميمية من حيث المظهر والمضمون وقد تحققت وظيفة اتصالية من خلال تداول هذا الاعلان بين المعلن والمتلقي وبين مختلف الافراد في المجتمع وقد تحققت المتعة والجمال في هذا الاعلان الفنتازي سواء من حيث الشكل ومن حيث المضمون ايضاً



الانموذج (3)

الوصف العام

- عنوان الاعلان : مثلجات ماكدونالدز
- مكان الاعلان: امريكا.
- سنة الاعلان : 2019
- المصدر :shorturl.at/sxz69

التحليل

1- **سمات الفنتازيا :** نجد في هذا الاعلان الفنتازي الخيال بعمق اذ لعبت المخيلة الابداعية دوراً مهماً في تركيب العلاقات والمفردات تركيباً جديداً بطريقة غير مألوفة ، وذلك وفقاً لتجسيد المصمم لشخصية فنتازية خيالية "سانتا كلوز" عبر تصميم الآيس كريم وقد جعل المصمم الصورة بالمقلوب حتى يجسد شكل وجه "سانتا كلوز" الذي يحمل اللحية البيضاء مرتدياً قبعة "الماكدونالدز" المعروفة ، ويبدو الشكل التصميمي غير واضح عند النظر اليه ففيه نوع من الغموض عند التركيز على التصميم يفهم معناه وانه ليس فيه غرابة فشكل الايس كريم واضح وكما هو يجسد شخصية وجه "سانتاكلوز" وهي الشخصية الفنتازية يبدو الشكل التصميمي واضح وقد ساعد الوضوح على جذب انتباه المتلقي للرسالة الاعلانية ولكن فيه نوع من العجائبية فالشخصية لا تنتمي الى الواقع اي انها شخصية عجائبية وفنتازية عند النظر الى هذا التصميم الاعلاني نجد فيه الخيال والغموض وبذلك تحققت الفنتازيا وعبر استعارة المفردة التصميمية التي كانت عنصر فاعل في البنية التصميمية بعد ان تحررت من البنية التشخيصية ذات الواقع المرئي فكانت البنى الشكلية ذات ترابط ايقاعي ودلالي وذات ايحاء بصري اذ يتجسد لنا شخصية فنتازية تمتاز بالروعة عند النظر اليها نتيجة المهارة العالية للمصمم في التصميم فقد اكسبت العمل الشعور بالراحة وبالاقناع لدى المتلقي .

2- **المحاكاة في التصميم** :في التصميم الاعلاني الفنتازي تتجسد المحاكاة البسيطة من حيث المظهر الذي يجسده المصمم فشكل الايس كريم هو نفسه لكن بطريقة مقلوبة من حيث الشكل التصميمي ولونه الابيض يضفي على التصميم الشعور بالموازنة ويخفف قليلاً من توهج اللون الاحمر الذي هو لون الخلفية والقبعة التي تحمل لوجو "ماكدونالدز" تمثلت بالحرف "m" باللون الاصفر ، والمحاكاة من حيث الجوهر ايضاً تحققت من حيث تحكم المصمم بالتصميم فقد جعله بالمقلوب ولكنه حافظ على شكله ومتماسك في الصورة بالنظر لكون هذه الايس كريم متجانسة وخفيفة ورقيقة اما من حيث المحاكاة الساخرة فنجد ان المصمم قد حرف شكل الايس كريم فوضعها مقلوبة وقليل من المبالغة في ذلك كونها لم تسكب ولم تتعرض للتلف نتيجة تحكم المصمم بوضعية التصميم ساعد ذلك على اكتساب الصفة الجمالية من حيث الشكل وتحققت المحاكاة الساخرة عن طريق اعادة الصياغة فالمصمم تمكن من صياغة المفردة الاعلانية بهذا الشكل لتلائم الشخصية الفنتازية التي جسدها في هذا التصميم وتوجد عبارة اسفل التصميم هي "happy holiday" وبمعنى قضاء اوقات ممتعة في العطلة مع اقتناء الايس كريم ماكدنالدز او بمعنى ان ايس كريم ماكدونالدز تتمنى لنا عطلة سعيدة وهي عبارة تلائم التصميم الفنتازي وتشعر المتلقي بالمرح .

3- **البعد الوظيفي للأعلان الفنتازي** : بالنظر لأستخدام المصمم للشخصية الخيالية الفنتازية ولتجسيد المصمم ذلك عبر الاعلان عن مثلجات ماكدونالدز وبالنظر لما يحمله الاعلان الفنتازي من قيم جمالية من حيث بساطة التصميم والوضوح بنسبة قليلة عند التركيز على التصميم والتامل قليلاً فيه فالمتلقي يفهم معنى الاعلان وقد تمكن المصمم من ايصال الرسالة الاعلانية التي تتسم بجذب الانتباه نحو المنتج "مثلجات ماكدونالدز" اذ يشعر المتلقي بالمتعة عند النظر لهذا الاعلان فضلاً عن شعوره بالمتعة عند اقتناء هذا المنتج وبذلك تحققت الوظيفة الترفيهية.

الفصل الرابع: **النتائج ومناقشتها** جاءت الدراسة الحالية بنتائج هي:

1- تعني الفنتازيا الخيال اللامحدود والواسع الذي يجسده المصمم عبر المفردات التصميمية وعبر الرسالة الاعلانية وليس بالضرورة ان يستم العمل التصميمي بالوضوح فقد يكون فيه بعض الغموض بقصد ايصال الرسالة التصميمية وقد يقوم المصمم بتحويل المفردة التي يتناولها في التصميم من مألوفة الى غير مألوفة وبذلك تساعد على جذب الانتباه ويتحقق الجمال اللامألوف نتيجة تمكن المصمم من ادواته ومفرداته. التي تحمل دلالات رمزية قد جعلت الابداع متحقق عن طريق تقنيات الاظهار المنسجمة والمتناغمة مع بعضها والتي وفرت القيم الجمالية والنفعية للأعلان الفنتازي .

2- تنوعت المعالجات التصميمية وتنوعت الدلالات والمعاني اذ توجد بعض الدلالات التي يخاطب بها المصمم المتلقين بهدف تغيير قناعاتهم وبهدف ارضاء المتلقين تجاه المادة المعلن عنها عبر تصميم الاعلان الفنتازي فالمصمم يمتلك حرية التعبير ويؤمن بقيم ومباديء مجتمعية تنسجم مع الواقع ومع التجربة الفنية التصميمية.

3- تحققت المحاكاة الساخرة عبر المبالغة وعبر التناص وعبر ذلك عن تناغم الافكار التصميمية الاعلانية مع الخزين المعرفي للمتلقي وبيئته الصورية وجاءت المبالغة في النماذج (1) (3) والتي ادت لصياغات شكلية غير معتادة وغير تقليدية تمثلت بالمحاكاة الساخرة التي تتسم بها بعض المفردات في الاعلانات الفنتازية .

4- تحققت الوظيفة النفعية والاتصالية عن طريق جذب الانتباه اذ ساعدت التصاميم في النماذج (1) (2) (3) من حيث جعل المادة المعلن عنها محببة او تبدو كذلك اضاف ذلك التشويق للمادة او للمفردة التي استخدمها المصمم عبر التحفيز البصري عن طريق مخاطبة مشاعر المتلقي عبر اللون والاستعارة الشكلية وابداع نسق جديد غير سائد مع الاخذ بنظر الاعتبار تلك المفردات الشكلية وتقنياتها الاخراجية التي اثرت في شعور المتلقي ، فالشعور بالجمال يدركه المتلقي عند تأمله للعمل التصميمي فيجد التوازن مابين الشكل والمضمون .

الاستنتاجات 1- ليست المحاكاة التقليد الناسخ للطبيعة وانما المحاكاة خاضعة للخيال والتخيل والذي يقوم بتحويل الواقع الى لا واقع مبدع وذو نظام من حيث البناء ومن حيث الايحاء سواء كان مباشراً ام غير مباشر غير ان المحاكاة الساخرة تستخدم التحريف والمبالغة واعادة الصياغة من اجل ابتكار اعلانات ذات اساليب جديدة وعلاقات غير تقليدية وغير متوقعة ، وهنالك ترابط ما بين الفكرة التصميمية والغرض من العملية التصميمية ذاتها علاقة تكامل وترابط .

2- ليس الجمال ثابتاً بل متغيراً ويقوم على الذوق وقد يشترط في الاعلان الفنتازي ان يكون جميلاً واذا ما تحققت المنفعة تحقق الجمال والمصمم هوالذي يبدع ويرتب الفكرة التصميمية ويقوم بايصال فكرته ويظهرها من الخيال للواقع اي لنا بعد ان تلبي احتياجات المتلقي تكون قد حققت الجوانب الدلالية والوظيفية النفعية والجمالية

التوصيات : من خلال ما سبق من نتائج واستنتاجات توصي الباحثة بضرورة الاطلاع على الاعمال التصميمية الفنتازية من خلال عمل الورش الفنية والمشاركة في الدورات والندوات للتوعية البصرية ولأغناء الثقافة البصرية ، فضلا عن تحفيز المصمم على استخدام الخيال في اعمال تصاميم ابداعية تمتاز بالجدة والاصالة

المقترحات :1- فنتازيا الواقع الافتراضي وانعكاسها على التصميم الكرافيكي 2-جماليات الفنتازيا والدلالات التعبيرية في التصميم الكرافيكي.

References:

1. ABBAS, E. .. (1996). *The Art of Poetry.* Amman: Sunrise House.
2. Abdullah, I. H. (2008). *Art Design Philosophy, Perspective and Application.* Sharjah: Department of Culture and Information.
3. Al-Dulaimi, A. R. (2019). *Advertising in the twenty-first century.* Oman Jourdan: Dar Al Yazouri for Publishing and Distribution.
4. Alloush, S. (1985). *Dictionary of Contemporary Arabic Terms.* Beirut: Lebanese Book House.
5. Alloush, S. (1985). *Dictionary of Contemporary Arabic Terms.* Beirut, Lebanon: Lebanese Book House.
6. Al-Miskini, U. A.-Z. (2011). *Art that goes out of style.* Hamra - Lebanon: Tables for publishing and distribution.
7. Al-Ruwaili, M. a.-B. (2000). *Literary critic's guide.* Beirut: Arab Cultural Center.
8. amputee, T. (1989). *fantasy literature.* baghdad: Dar Al-Mamoun for translation and publishing.
9. Ani, D. S. (1998). The lion and the digested sheep, a study in the rhetoric of literary intertextuality. *An article in the literary stand magazine*, House of Cultural Affairs.
10. Baalbaki, M. (2003). *Near: An English-Arabic dictionary.* Beirut: The House of Knowledge for Millions.
11. Bazin, A. (N.D). *What is cinema, the origin and language of cinema?* Cairo: Anglo Egyptian Library.
12. Deeb, K. A. (2007). *Miraculous literature and the strange world.* Oman Jourdan: Dar Al-Saqi for Publishing and Distribution.
13. El-Sherbiny, L. (N.d). *Dictionary of Psychiatric Terms.* Kuwait: Health Sciences Arabization Center.

14. Hazem, S. (2016). *Parody representations in postmodern drawings.* iraq: College of Arts, University of Basra.

15. Inad, D. M. (2017). Aesthetic values of digital environmental graphic design. *The Jordanian Journal of Arts*, 192.

16. J.Bignell. (2002). *Television news in media Semiotics.* Manchester: Manchester University.

17. Kermiche, S. L. (2011). *Semantic displacement in Arabic words, Al-Ain dictionary as a model.* Algeria: Montazeri University of Constantinople.

18. Mohammed, N. J. (2014). *in design thought.* Oman Jourdan: Majdalawi House for Publishing and Distribution.

19. Muhammad, O. (2005). *The new rhetoric between imagination and deliberation.* Morocco, West, sunset: East Africa.

20. Reed, H. (1986). *meaning of art.* Baghdad: House of Cultural Affairs Arab Horizons.

21. Risha, O. A. (n.d). *Diwan.* Beirut, Lebanon: Dar Al-Awda for Printing and Publishing.

22. s.najmuldeen, r. (n.d). Mystery in graphic design. *article site*, 22.

23. Shaalan, S. K. (2004). *The strange and miraculous narration in the novel and the short story.* Jordan: Ministry of Culture.

24. Sheikh, M. (2000). *Deconstruction in philosophy to literary criticism.* Damascus: Department of Culture and Information.

25. Taha, N. A. (2015). Simulation theory between formation and design. *The first international conference*, South Valley University - Egypt.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts102/223-240

Fantasy Parody in the Design of the Advertisement

Ola Fawzy ghafil[1]

Al-Academy Journal ……..…… Issue 102 - year 2021
Date of receipt: 12/8/2021…....Date of acceptance: 25/10/2021…....Date of publication: 15/12/2021

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

Abstract:

This research deals with the topic (**Fantasy Parody in the Design of the Advertisement**) in view of the important role that fantasia plays in designing the most creative and attractive advertisements to the recipients. The research problem lies in accordance with the following question:

What is the Fantasy Parody in the Design of the Advertisement?

It means the imagination, the unfamiliar; and features that emerge for it that distinguish it from other concepts. Fantasy advertisement is creativity in innovative ways, either through collage, merging, or the use of various artistic expressions in terms of intellectual and cultural awareness. When uses in the parody of advertisement, it has helped to come up with an aesthetic experience with new technical values and standards that are incredible in order to bring about changes and denunciation of what was done in the original image; as it revives aesthetic values within. The research also takes account of the goal of unveiling fantasy parodies in the advertisement design. The boundaries of the temporal study have been represented by the period (2017 - 2020) as being a period that represents the latest design developments and the broadest time range experienced by the designer. Models have been chosen from America according to the place limit, taking it ast he leading of the largest advertisement institutions. The Second Chapter tackles the (Theoretical Framework): The First Section deals with (Graphic Fantasy); while the Second Section discusses the (Parody of Design Composition), as for the Third Section, it involves with the (Employment of Fantasy Parody in the Design of the Advertisement). The researcher has dealt with the research procedures which include the research methodology and society, which are the designs

[1] **University of Baghdad, College of Fine Art, graduate student,** olafawwzzii@outlook.com .

of fantasy advertisements, while the research sample have been chosen according to the requirements of the nature of the research. The utilitarian and communicative function has been achieved by attracting attention, as designs have helped in models (1) (2) (3) in terms of making the advertisement material likable .The most important findings are: The form is associated with the content within the work design represented by the fantasy advertisement, through the aesthetic, intellectual and intellectual and communication values that the designer instills in the recipient. The research concludes with recommendations and proposals.
key words: Fantasy, Parody.

Conclusions 1- Simulation is not a copying imitation of nature, but simulation is subject to imagination and imagination, which transforms reality into a creative and systemic reality in terms of construction and in terms of suggestion, whether direct or indirect. However, parody uses distortion, exaggeration and paraphrasing in order to create advertisements with methods New, unconventional and unexpected relationships, and there is a link between the design idea and the purpose of the design process itself, a relationship of integration and interdependence -2.Beauty is not fixed, but it is variable and based on taste, and it may be required in the fantasy advertisement that it be beautiful. utilitarian and aesthetic

Contents

The role of psychological content in building the fiction film	- Abdulbassit Salman -Sad Shaheed Suhoor	**24**
The aesthetic work of theatrical rehearsal and its directing applications	-Samem Hassab Alla Yahya	**44**
Simulation of myths in industrial product design	-Esam Nouri Majeed	**62**
Recycling waste toys to accessories suggested uniform for educational units in kindergarten stages	-wafa Hassan shafee -Alanoud Abdulaziz Abu Ababa	**80**
Inspiring heritage and symbols of local identity in contemporary Omani Graphic Art	-Yasser Ebraheem Mongy -Salman Amer Al-Hajri -Najlaa Al Mardhoof Al Saadi	**104**
The formal features of horse shapes in the drawings of Amer AL-Obaidi	-Sarmad Sabbar Abd	**122**
The Role of Contemporary Interactive Art Works Economically and Culturally "An Analytical Study"	-Nourah Nasser AL Nahari	**144**
Websites Quality Assessment of Iraqi Universities Using the WDQI Index	-Intesar Rasmi Mousa	**158**
Shorthand and Implicit in Graphic Design	-Bushra Mahmood Mustafa	**176**
Realism in the painting of Iraqi Kurdistan artists	-Sahib Jasim Hassan -wael Najm Abd	**194**
Employment of health materials in the internal administra-tive spaces	-Adawia Muhammad Husain	**206**
The communicative education of fine arts in the COVID-19 crisis and its manifestations in the modernization of the works of the Iraqi painter "Nabil Ali as a model"	-Asmaa Kalied Talib Alsamurai	**222**
Fantasy Parody in the Design of the Advertisement	-Ola Fawzy ghafil	**240**

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- Research papers, whether published or not, would not be returned to the researchers.
12- Research papers arrangement is subject to technical considerations.
13- Publication fees are 125,000 Iraqi dinars.
14- $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

15/12/2021

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

Al-Academy Journal مجلة الاكاديمي

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