# الأكاديمي

# AL-ACADEMY

تصدر عن كلية الفنون الجميلة -جامعة بغداد

مجلة فصلية علمية محكمة

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

92
2019

مجلة فصلية محكمة
تصدر عن كلية الفنون الجميلة
جامعة بغداد
2019/5/27

رئيس التحرير ..... أ.د راسل كاظم عوده ..... russil.kadim@cofarts.uobaghdad.edu.iq
مدير التحرير ..... أ. د. جواد الزيدي..... alzaydiart66@yahoo.com
المستشار الفني ..... أ.د. عبد الرضا بهية ..... rodhanbaheya52@gmail.com
هيأة التحرير ..... أ.د. نصيف جاسم محمد-العراق..... nsiyfjassem@gmail.com
أ.د. بلاسم محمد جسام..... balasim40@yahoo.com
أ.د. محمد حسني الحاج-لبنان ..... hmhslr@ul.edu.lb
أ.م.د. صالح الصحن-العراق..... salih.alsahan@yahoo.com
ا.م.د. ماهر مجيد إبراهيم-العراق maher.majeed@cofarts.uobaghdad.edu.iq
أ.م.د. أحسان شاكر زلزلة-العراق ehsan.zalzala@cofarts.uobaghdad.edu.iq
أ.د. رأفت السيد منصور-مصر..... mansour_rafat@yahoo.com
أ.د. مشهور مصطفى – لبنان ..... mmachhour@hotmail.com
أ.د.محمود الماجري-تونس ..... mejrimahmoud80@yahoo.fr
أ.د. محمد غوانمه-الأردن ..... ghawanmeh_ mohd@yahoo.com
أ.د. غالية الشناوي-مصر appliedarts71@gmail.com
أ.د. ماجد نافع الكناني- العراق Dr_mejed@yahoo.com
أ.د. محمد حسين حبيب- العراق mh_habeeb@yahoo.com
أ.م.د. فتحي عبدالوهاب - مصر dr.fathy.a.wahab@gmail.com
أ.م.د. نجم عبد حيدر - العراق

رقم الايداع في المكتبة الوطنية 238 لسنة 1976

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

russilkadim@yahoo.com
al.academy@cofarts.uobaghdad.edu.iq

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

تصميم الغلاف: أ.د. بلاسم محمد جسام

سكرتير إدارة المجلة: مبرمج أقدم. يوسف مشتاق لطيف

## شروط النشر في مجلة الأكاديمي

1. يجب التسجيل في الموقع الالكتروني للمجلة من رابط التسجيل.
2. تحميل الاستمارات من الموقع وملؤها ثم اعادة ارسالها مرفقة مع البحث.
3. تخضع البحوث المقدمة للنشر للتحكيم العلمي من خبراء في تخصص البحث.
4. أن يكون البحث (جديداً) ولم يسبق نشره او قبول نشره في مجلة اخرى.
5. أن لا تزيد عدد صفحات البحث عن (16) صفحة حجم (A4)، وفي حالة إضافة صفحات اكثر فيتم إضافة مبلغ 10.000 دينار عن كل صفحة.
6. يجب ان يكون التوثيق بطريقة (APA).
7. حجم الخط (14) ونوع الخط Times New Roman. والمسافة بين سطر واخر (1.0) ونوع الملف Word2010.
8. توضع الاشكال والصور والمخططات والجداول في متن البحث وليس في اخره.
9. يتم تقديم ملخص للبحث باللغة العربية في بداية البحث وباللغة الانكليزية في نهاية البحث، وبحدود 250 كلمة ،ووضع الكلمات المفتاحية تحت الملخص باللغة العربية والانكليزية ولا تتجاوز اربع كلمات.
10. يكتب عنوان البحث واسم الباحث وجهة انتساب الباحث والبريد الالكتروني ورقم الهاتف في الصفحة الاولى للبحث بالنسبة للغة العربية أما اللغة الانكليزية فيكتب اسم الباحث وعنوان البحث مع الملخص في نهاية البحث.
11. تنتقل حقوق الطبع ونشر البحث الى المجلة حالة اشعار الباحث بقبول بحثه للنشر.
12. لا تعاد البحوث الى اصحابها سواء نشرت ام لم تنشر.
13. يخضع ترتيب البحوث داخل المجلة لاعتبارات فنية.
14. تكون اجور النشر، 125,000 مائة ألف دينار عراقي.
15. يستوفى مبلغ (150) مائة دولار عن كل بحث كأجور نشر لغير العراقيين.

## المحتويات


| | | | |
|---|---|---|---|
| البحوث المسرحية | فرضية تمرين بيئة معمارية لتدريب الممثل | هيثم عبد الرزاق علي | 5 |
| | المقاربات الجمالية للتطور الجدلي في وظائف المخرج المسرحي المعاصر (مسرحية ماكبث إخراج صلاح القصب أنموذجا) | ثابت رسول جواد | 19 |
| | المتغير الادائي لتقنيات الممثل في عروض مسرح ما بعد الحداثة | وئام وافي علي | 41 |
| | فاعلية الارتجال في أداء الممثل في العرض المسرحي | مصطفى عباس خلف | 57 |
| بحوث الفنون التشكيلية | الفن والقمامة.. التحول البنيوي في الذوق الجمالي | بلاسم محمد جسام | 71 |
| | الفعل التداولي في سوق العمل للفن العراقي المفاهيم والتطبيق | شيماء وهيب خضير | 91 |
| | المتاحف الافتراضية المميزات والخصائص في العالم | وعد عدنان محمود | 103 |
| | العولمة وتحولاتها في الخزف المعاصر (الخزف الاوربي والامريكي أنموذجاً) | أسعد مطر خليل | 117 |
| بحوث السينما والتلفزيون | تطرف المناخ بين الواقع والخيال في السينما، فيلم : جيوستورم أنموذجاً | فادية فاروق سعيد | 131 |
| | اشتغال عناصر التعبير الفيلمي ودورها في الانتقالات السردية | محمد أكرم عبد الجليل | 151 |
| | جمالية الزمن في الفلم الوثائقي | حسام الدين محمد عبد المنعم | 169 |
| | البناء العلامي لمشاهد الحب في الفيلم الروائي | محمد عبد الحميد ضيدان | 187 |
| بحوث التربية الفنية | مشكلات مواقع التواصل الاجتماعي في تربية الذوق الجمالي عند المراهقين | زهراء صبحي خزعل | 201 |
| بحوث التصميم | المفردة اللغوية ودورها في بناء الفكر التصميمي | هدى محمود عمر<br>سداد هشام حميد | 217 |
| | فاعلية توظيف الخط العربي وانعكاساته في تصميم المنتجات الصناعية | صلاح نوري محمود | 229 |
| | سيميائية الصورة الإشهارية في الملصق المطبوع | عبد الحسين عبد الواحد عبد الرزاق | 243 |
| | إحياء التراث باستخدام وحدات زخرفية مستوحاة من زخارف السدو التقليدية والخط الكوفي في تصميم الأزياء | تهاني ناصر العجاجي-<br>وجدان محمد الفليج | 253 |
| | اللانظام في المنجز الكرافيكي المعاصر | عمار مهدي عبد السيد -<br>طيف جبار رؤوف | 271 |

| | | | |
|---|---|---|---|
| | توظيف شخصيات المشاهير في تصميم الإعلان التجــاري | براء مهدي محسن | 289 |
| بحوث الموسيقى | التعددية في تسوية اوتار الة العود العربي المعاصر- المدرسة المصرية والعراقية انموذجا | فراس ياسين جاسم | 307 |

# فرضية تمرين بيئة معمارية لتدريب الممثل
# (ورشة فضاء التمرين المستمـــر انموذجاً)

هيثم عبد الرزاق علي*

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2019/3/5 ، تاريخ قبول النشر2019/4/23 ، تاريخ النشر2019/5/27

**ملخص البحث:**

لا تكمن خصـوصـية المسـرح في المحتواها الدرامي لأن الكثير من الاجناس الادبية والأنماط الفنية الاخرى تشـاركها في هذا المحتوى، خصـوصـية المسـرح تكمن في تامل الدراما من خلال ما هو معماري، وهذا المحور المعماري هو ما يميز شـخصـيته ،فهو شـعر مسـاحي يتم تركيبه بقوانين الفيزياء والكيمياء، (الوزن ،الثقل ،الارتفاع ،والمسـافة،الايقاع،الجاذبيه،والدوافع وافرازاتها الكيميائية) أي ما لايمكن التعبير عنه بالكلمات، انها لعبة مسـاحية لتبادل وتنظيم الطاقة والتواصـل في الفضـاء بفعل الجسـد الحي الذي يحتوي امكانيات الرسـم الحي في الفضـاء بالزمان والمكان، هذا البحث يتناول اهمية فرضـية التمرين كبيئة معمارية لتحفيز وتطوير مهارة الجسـد الحي على كتابة وتأليف الفراغ بالزمان والمكان في اطار اسـبقية ثقافة الصورة على ثقافة النص.

**الكلمات المفتاحية: تمرين، بيئة معمارية، ممثل.**

**المقدمه:**

- الاداء هو الفرصة المتاحة لنا كي نتأمل أنفسنا ونعرفها.
- المسرح لا يعني الفعل إنما كيفية حدوث الفعل لأنها مسألة معمارية

فن الممثل يرتبط بجهاز الإنسـان العضـوي ( الأعصـاب – العضـلات – العقل -النفس ) وأن هذا الجهاز بمكوناته لا يستجيب ولا يكتسب مهارة أدائية ومعمارية إلا داخل بيئة محفزة لرسم الفضاء بالجسد بتقنية الزمان والمكان. لان فن الممثل والاداء المسـرحيين له علاقة كما هو معروف بكيفية حضـور الجسـد في الفضاء المسرحي لتبادل الرسائل بين المؤدي والمتلقي،لان الدراما هي كل الاشياء في حالة فعل اي يتم عرضه امام الحواس اما المجرد لايمكن عرضة.

إن فن الاداء والتمثيل بمجمله ليس معايشة فكرية بقدر ما هو تجسيد مادي ملموس.

إن الانشـغالات المبالغ فيها للدراسات الأكاديمية بالمعنى والفلسـفة والتجريد أفقدتْ مادة فن الممثل القاعدة المادية للحركة والانتقال والتطور في الفضـاء.لذلك هناك تسـاؤل في منتهى الاهمية للعلاقة التكوينة بين المعلم والمتدرب في اطار العلاقة بين ثقافة النص والثقافة الصورية.

* جامعة بغداد-كلية الفنون الجميلة , haytham.ali@cofarts.uobaghdad.edu.iq

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

فهل على المستوى الاكاديمي تبنّ الطالب منذ البداية اي من الصف الاول نظام المشاهد الدرامية المكتوبة سلفا لأدباء دراميين وشرح وتوضيح المدرس لمفاهيم ومناهج وأساليب التمثيل بالتحليل والتفسير تمكن جسده من اكتساب مهارات الاداء والتمثيل ؟ أم هو أملاء نظري لايتعلق بتاريخ التمثيل والاداء المسرحي انما بنتائجه؟.

يفيد هذا البحث المؤسسات الاكاديمية التي تتناول تكوين الممثلين والمؤدين للمشهد المسرحي في اطار العلاقة الاكاديمية بين المعلم والمتعلم وخاصة في المراحل الاوليةلكشف العلاقة بين فرضية الميدانية لتدريس مادة فن الاداء والتمثيل وبين المعايشه الفكرية للمناهج والاساليب والطرائق والنصوص الجاهزة

الاطار النظري:

**القاعدة المادية للمهارة الجسدية:**

إن التجربة النوعية لمسار تطور فن المسرح قبل أن تتشكل كظاهرة ثقافية واضحة المعالم- أو ما يسمى المسارات أو العناصر الماقبل مسرحية التي ساهمت في تأسيس الظاهرة المسرحية- كانت تتلمس العلاقات المحسوسة بين الأشياء وهذه العمليةهي التي فتحت الافاق امام المؤدي لأكتساب المهاره ؛ وهي التي منحت مراكزطاقة الجسد المهارة على الحركة والانتقل والايقاع والتخيل ثم الغطاء الدرامي للحدث.

وهنا طيظهر الإله كوتر حاسيس haszis – koter ويقول يا حبذا لو بقى ريثم الحداد الى اليوم ليقدم لنا مرافقه بين العمل والفن"(جيرج، 2005، ص53). فالتجمعات الانسانية جميعها تحمل في جعبتها مواد وعادات ومهارات وتقنيات لحماية وجودها وتفاعلها مع المحيط، ان التقنيات أو العادات التي تخص تطور علاقة الفرد بالجماعة وتشكل المجتمعات هو من مسلمات الشراكه بالاحتفال التي طورت في رحمها رسم الفراغ بطاقه الصوت والجسد للاندماج باالاخر.

"نتج عن الصراع القديم بين قوة الطبيعة ومواجهة الإنسان لهذه القوة المهددة له مواقف عدة ثرية بالصراع تحمل في مضامينها وأهدافها التغيّر والتحّول.. هذه المواقف تطورت لاحقا وأصبح من الحق تسميتها " الدراما" (جيرج، 2005، ص45). هذه العبارات تخفي خلفها وبشكل واضح وفي جانب كبير من معانيها الخبرة العملية للمجتمع practice، اي العلاقات المحسوسة التي تخزن المعارف والمهارات، لهذا أن العادات و التقاليد التي اعتمدت فقط العناصر الشفاهية المرتبطة بالفكر انضمت إلى صف الملحمة والحواروالسرديات الكبرى، اما العادات والتقاليد التي تعاملت مع المساحة والحركة والإيماءة والمكان على الارض اصطفت الى جانب الخصوصية النوعية للمسرح التي تعني كيفية وقوع الحدث ، وهذة الخبرة هي التي انتزعت جسد الدراما من روح الملحمة لاعادة الحياة الى كيفية وقوع الحدث على الارض لانتزاع الحقيقة من الجسد بدلا من تحليقات المعايشة الفكرية وقفزاته الميتافيزيقية "إن طريق التدريب والممارسة الإنسانية- الاجتماعية يتحقق عندما تصبح العين عينا إنسانية" (جيرج، 2005، ص45).

فالموروث البصري الذي له علاقة بالمعمار غير الموروث الشفاهي أو السمعي..فالأول يهتم بالخبرة العملية والتطبيقية والتركيبية والثاني يعتمد صور الفكر والتجريد والتحليل وهذه أيضا جاءت متأخرة بعد أن بدأ الإنسان القديم ينفصل عن نفسه ويقيم علاقاته الوسطية."إن كان الحدث action هو أول طرق المسرحية إن جاز لنا هذا التعبير، ففيه الإنتاج،والصيد، والصراع،وملابس الحيوان..لكن التعليمات

والتعليم لم تأتِ إلا متأخرة بالنسبة للمسرحية وهو ما يعني قدم الأحداث على التعليمات والتوجيهات"(عبد الحميد، 2005، ص15) فالمسألة بصرية تشكيلية قائمة على علاقات تركيبّية بين الأشياء كيفية حدوث الأشياء أمام بصرنا وبصر الاخرين الذين معنا في الفضاء.

إن كيفية تحويل الطاقة بأجهزة وأدوات ومنظومات الجسد الأخرى الى معمار بصري، هو المرشد والمعلم الحقيقي لتلمس العلاقات الفضائية المحسوسة.أما المعنى من النتائج العملية لقدرة ومهارة المؤدي على كيفية رسم الطاقة في الفضاء، فالطفل عندما يتعلم المشي لا يهمه المعنى والموضوع بل يركز على قدرة جسده على التوازن وكيفية توزيع الطاقة على الجسد وبالخبرة العملية لمقاومة جاذبية الأرض لكي لا يسقط ؛ وبعد تخزين هذه المهارة في جسده تبدأ رسائل ومعاني لغة الجسد بفعل نوع الايقاع وعلاقته بالفراغ.

إن انشغالنا اللامتناهي بالمعنى والفلسفة والتجريد أفقدتنا القاعدة المادية للحركة والانتقال والتطور وأفقدتنا التميز بين مافي عقولنا وفيزياء التشكيل والتجسيد والمعمار. لهذا السبب ادلى لابان في نهاية حياته بملحوظة مهمة جدا لتدريس مادة فن الممثل حين قال "أنه كان يود لو أن النازي قد قام بإحراق كل كتبه، لأن الكثيرين كانوا يقومون بتدريس لابان من غير الحركة، وبدون العودة الى عملية الاكتشاف والى الموقف النقدي ويكتفي الطلاب بالمفردات التي يستطيعون عن طريقها وصف مالا يقومون بعمله وينبغي الحذر كل الحذر من هؤلاء الذين يقومون بتدريس طريقة ستانسلافسكي" (جودمان، 2001، ص59).لا نستطيع الدخول الى عالم التمثيل وفن الأداء إلا من خلال البيئة المعمارية، ومن خلال حركة الممثل في الفضاء وانتقاله ومن خلال اكتشاف الطالب هو نفسه خارطة ودلالات فرضية التمرين المحفزة لنمو المهارة وتخزينها بحيث يستطيع المتدرب في المستقبل مع نفسه كحالة أكاديمية تطوير مهاراته على امتداد الزمان في المكان،ان ترديد المفاهيم والنصوص المتعلقة بالأساليب دون اسبقية فرضية البيئة المعمارية تؤدي الى معايشة فكرية بمعزل عن كيفية حدوثه ووقوعه. ان المنهجية الحقيقية لدرس الاداء والتمثيل وخاصة في المرحلة الاولى يفترض ان تخضع باستمرار لابتكار المدرس وفرضياته بعيدا عن إملاء المفردات المنهجية التي تتحول بمرور الوقت الى اجوبة معرفية ووصفية، وهذا التحذيرشير اليه كبار المعلمين في مجال تدريس مادة التمثيل. لهذا يق "كلايف باركر" في مقدمة الجزء الاول من كتاب المرشد في سياسة الاداء "مازلت أشعر بالفزع عند القيام بأي محاولة للتدريس في فصل من فصول ستانسلافسكي او لابان او القيام بتدريس غروتوفسكي او باربا وسوف أشعر بالمزيد من الفزع عندما يقوم أي شخص بالتدريس بناءً على ما اكتبه من أعمال" (ج دمان،2001، ص60). ان الحذر في التعامل مع مادة فن الممثل يكمن بأن هذه المادة ليست لها علاقة بأي وصفة ذهنية مجردة بقدر علاقتها بأكتشاف معمار امتدادات طاقة الجسد في الفراغ. اسبقية مختبرات الحركة والانتقال والتحكم بالزمن والمسافة والطاقة والفعل وهذا هو المسار الامثل لتدريس فن الاداء والتمثيل.

حتى عندما أراد أكبر المعلمين في مجال إعداد الممثل التعامل مع نصوص زمانه قسَّم فرضيات التمرين الى قسمين على الارض، الاول لتطوير الحياة الداخلية والنفسية والجسمية للممثل مع نفسه بمعزل عن النص لتطوير مهاراته للتحكم بمعمار الجسد وطريقة حضوره في الفضاء، والثاني مع الدور لتبنيّ ستراتيجية النص في الفضاء، فالالتزام بالاسبقيه المعماريه وبمبنى العلاقات الفضائيه هي التي تقودنا الى

الرؤيا وليس العكس(الموهبه— التكوين – الرؤيا) والعمليه تكامليه. البيئه الطبيعه معنيه بالموهبه - والتطبيق الاكاديمي معنيه بالتكوين المهني- وتاريخ نظريات الجمال معنيه بالخبره- لتتشكل الرؤيا. لذلك فأن تدريس مادة علم التكوين المهني والتمكين الاكاديمي لمادة التمثيل والادأء قائم على اسبقية قاعدة العلاقات الفيزيائيه والسينوغرافيه.(مركز الثقل وعلاقته بجاذبية الارض والعمود الفقري، مهارات توزيع الزمن على المسافة، مهارات الحركة والاحساس بالصمت لتطوير عمليات التحكم، بالطاقة الانفعالية، بالتركيز والاسترخاء)، مهارات تتعلق باجهزة الجسدهذه الاجهزه تكتسب الحياة والمهارة عند وضعها على المحك مباشرة داخل معمار الشغل المباشر. الوسيله تكمن في التركيز على تهيئة معمار مناسب لأختيار الأسئلة المنهجية المتعلقة بالتركيب والبناء ومهارات الحضور الهيكلي، ذلك برسم خارطة اللعبة المعمارية على الارض (فرضية التمرين) ووضع علامات دالة على الخارطة من قبل المدرس ليختبر الطالب أعضاء ومراكز ومنظومات طاقته الجسدية، بهذه الطريقة نضمن حيوية العلاقة الابتكاريه بين المدرس والطالب.. وهنا يبرز السؤال الانثروبولوجي الذي طرحه يوجينا باربا.."ماهي القاعدة – ما قبل الثقافة التي تسمح بتعريف سكان الوسط المسرحي رغم الاختلافات الثقافية المتعددة"(باربا، 1999). والماقبل تكمن في القاعدة المادية المشتركة بين الجميع وهو آليات اشتغال اجهزة الجسد واستجاباته لحظة التصادم مع فرضية المكان والزمان والحدث.

في عام 1979 وهو العام الذي ظهرت فيه الطبعة الاولى من كتاب مابعد الحداثة لمؤلفه جان فرنسوا ليوتار وحدد فيه خصائص نظرية مابعد الحداثة "بالتشكيك في السرديات الكبرى والعليا وعدم تصديقها" (عبد الحميد، 2005، ص42). هذا لايعني بأن البحث يشكك بالمعنى او الهوية انما المعنى والهوية هي نتاج نوع التصادم مع الفضاء، الصورة هي التي تكشف هوية النص كما يقول ميشل mitchell.w.j.t عن مابعد الحداثة "هي حقبة الامتصاص لكل أشكال اللغة على هيئة صور وصور غير ذات أصل محدد"(عبد الحميد، 2005، ص42). إن البحث يشير الى أهمية الحضور الجارف للصورة في حياة الانسان الحديث في التربية والتعليم وفي الاسواق والشوارع ووسائل الاعلام.وهي وسيلة عملية لتلمّس السؤال في حياة التطبيق الحي، لأن هذه الاسئلة تكتسب الحياة والمهارة عند وضعها على المحك مباشرة داخل معمار الشغل المباشر.

**مهارة الجسد وفكرة الهوية:**

إن المسرح قائم على فكرة الهوية، وهذه العملية امتداد لطقوس التلقين التي تطورت عنها هذه الفكرة "إن وظيفة التلقين هي قبول الصغيرالى مرتبة البالغ – ويعّبر عنها في الفكر البدائي باعتقاد أن الصغير يموت ويولد مرة أخرى" (تومسن، 1975)، ولا تنطوي هذه الفكرة على مجرد الولادة والموت كما نفهمها مادياً إنما هذه الفكرة تنطوي على زوال حالة ونمو حالة جديدة إنها قائمة على فكرة النمو والانحطاط وكانت هذه العملية تجري على شكل طقوس تمثيلية حول زوال هوية واقتناء هوية جديدة، لكن التحول لايتم إلا باجتياز امتحان المهارة إذ إن المهارة شرط أوّليّ لتحقق التحوّل.. موت الجهل وولادة المعرفة فكانت الأمهات تندب أولادها عندما يؤخذون الى التلقين كما يقول جورج طومسن، على أساس أن المبتدئ لكي يحصل على هوية جديدة فإن عليه أن يهرب ويتخلص من الهوية القديمة وهذه سنة الحياة لأن الحياة تتطور بإستمرار والهوية القديمة مرتبطة بفكرة الجهل، إن الدراما الإغريقية قائمة على فكرة التحوّل والتعرف فالبطل يترك

هويته القديمة لكي يكون في مواجهة مباشرة مع الهوية الجديدة لكن هذه العملية لاتتم إلا بالتطهّر والاختبار والمعاناة وكبح الشهوات او تحريرها ولايتم ذلك إلا باصطدام البطل بالموقف والحدث مباشرة. كان الأطفال قديماً يؤخذون الى مؤسسات اجتماعية لكي يتم اختبارهم بالأسئلة والأجوبة وكانوا يضعونهم في مواجهة مباشرة وعلى المحك مع امتحانات الاحتمال والقتال والقوة ويتقاتلون في معارك زائفة لتطويرأجهزتهم ومهاراتهم وأي فشل في هذه الاختبارات لم يكن يؤهّل الطفل لأكتساب هوية جديدة.. فالمواطنة والاندماج مع المجتمع كانت مرتبطة بالمهارات التي يكتسبها المتدرب، وبعد ذلك يتأهل لممارسة الفعل المعنوي.إن مجمل العملية قائمة على (أن تفعل شيئاً) وأن تضع أجهزتك كإنسان على المحك لكي تتطور هذه الاجهزة والمراكز بفعل فرضيات التمرين والتدريب لتخزين المهارات لكي تستطيع ان تقول شيئاً "ففي الطقوس القديمة كانوا يفسرون dromena بـ الاشياء التي تفعل" (تومسن، 1975، ص242)، وبعد ذلك تنتقل الى الاشياء التي تقال فلا تستطيع ان تفسّر وتحلل الاقوال والظواهر الغامضة إلابعد ان تتدرب في الجمعية السرية على الفعل، وبعد ذلك تفسّر حلماً او فألاً او تجيب عن تساؤل ولهذا كانت الجمعيات السرية تميز كما يقول تومسون بين الاشياء التي تقال والاشياء التي تفعل.إن التدريب يهيئ جنازة للجهل وللهوية القديمة من أجل ولادة هوية جديدة لذلك عندما نفرض على الطالب في معهد وكلية الفنون الجميلة قسم المسرح منذ البداية، قول الاشياء بوساطة النصوص والمشاهد وتداول المعاني والكلمات وتحليلها وتفسيرها فإننا نعمل ضد فكرة المسرح على انها علاقة فضائية وبصرية وحسية قبل ان تكون فكرية، ولأجل أن يكون المسار أكثر توازنا وعملياً على المدرس او الاستاذ او المعلم ان يضع الطالب مادياً وحسياً في الفضاء او البيئة المنشطة لكشف هويته أولاً... أي هويته الاجتماعية والطبيعيه ومساحة أجهزته على الاداء والحضور(هل هو موهوب ام لا هل الطبيعه او البيئه التي جاء منها الطالب ساهمت في تكوينه البدائي الماقبل اكاديمي – أي كشف هويته القديمة لأن فكرة المسرح قائمة على "كشف هوية المحتفل"(أنطونيو، 2004، ص24). بالمشاركة الفعليه في فرضيه التمرين لاكتشاف إمكانيات الجسد أي فحص اجهزه الاداء والتعبير في اطار نشأته الطبيعيه.

هذه الطبيعه لاتكشف عن نفسها إلا على مستوى الاصطدام بفرضيه التمرين وهي شبيه بالطقوس القديمه وعلاقه تلك الطقوس بالمهاره الفرديه عندما يشارك المتدرب بالجمعيه السريه حسب المفهوم الدرامي او في الاحتفال لفحص هويته وتغذيه جسده بالمهارات ليتحقق التحول، وهذا التحّول مقصود وله مكان في مفهوم الدراما والشعيرة القديمة التي يتحوّل فيها فرد الى آخر (حيوان – بطل – أله) (أنطونيو، 2004، ص24)، حسب المفهوم القديم. إن الاشياء التي تحدث هي روح الدراما، وهو مجال تدريب الممثل او المؤدي ومن تكشّف هوية الشخص وطبيعته تظهر فكرة المسرح كما يحدث مع أبطال الدراما، اوديب، هاملت، ولا تتكشف الهوية إلا بالتصادم مع الموقف او الحدث وهذاهو العنصر المادي الملموس لتدريس مادة فن الممثل، وهي الفرصة المتاحة لأي فرد كي يتأمل نفسه وأجهزته كيف تعمل تحت فرضية التمرين أو البيئة المنشطة لهذه الأجهزة دراماً بتصادم الجسد مع فرضية الفضاء، مهمة فن الاداءالعودة الى الجسد الى المسكن الاصلي للمسرح "الانسان وجسده" ، الى ماقبل المعنى والتعبير.

**البيئة التدريبية عنصر إنمائي وتنموي:**

مثلما انفصلت اللغة عن الجسد كذلك انفصلت الأسطورة عن الطقس التمثيلي ،اذن فالمشارك بالطقس بجسده يعود محملاً بقوة جديدة للعمل (ولم تنفصل الأسطورة عن الطقس إلا بعد نشوء طبقة حاكمة كانت ثقافتها منفصلة عن عملية الإنتاج) (أنطونيو، 2004، ص54).

ويلخص ذلك جورج طومسن بين الصفحات 86 -90 في كتابه الشهير "اسخيلوس- واثينا" على أن الطبقة الأرستقراطية العسكرية حكمت بموجب حق الفتح، وبعد انتهاء المعركة كان المتحاربون المتعبون ينسون إعياءهم وكانوا يصغون الى قصة شعرية بسيطة ينشدها أحدهم وذلك على شرف انتصارهم، ولم تكن وظيفة هذه القصص الشعرية الاعداد للعمل كما كانت وظيفة الطقس إنما كان الاسترخاء بعد العمل، فالطقس الذي يتم تنفيذه بوساطة المشاركة الجسدية بالرقص والموسيقى كانت لها وظيفة إنتاجية عملية أما الاسطورة التي تعتمد الادب والقص فكانت لها وظيفة إسترخائية، لأن القوّال يغني اليوم انتصار الامس أما المشارك في فرضية الطقس يجدد هويته ومهارته لاحتواء الواقع عملياً وتحريكه باتجاه الأنفتاح الى المستقبل، والانتماءالى المستقبل حالة ديناميكية وتنموية قائمة على التخلي عن الهوية القديمة لصالح الهوية الجديدة كما اشرنا سابقا، فالابداعية النوعية للمسرح تنشأ من العمل المباشر مع المواد الحساسة أي الأجهزة والأدوات ومراكز الطاقة، ذلك يعني ان هذه الخصوصية "خرجت من الحركة والرقص والحدث وليس من الخطاب"(أنطونيو، 2004، ص28).المشاركة في الحدث او الموقف اوالفرضية تكشف عن هوية المحتفل لاعادة قراءة واقع الجسد بابعاد الفراغ لأثارة الاسئلة، انها عملية لتمكين الطالب على تأليف ورسم طاقة الجسد في الفراغ لتتحول تلك الطاقات الى معمار درامي ورسائل واسئلة ويفترض ان نشير الى ملاحظة مهمة كذلك وهي ان فكرة الاداء قائم على اختبار الجسد في فضاء امتزاج الواقع بالخيال على الارض مباشرة اي انك بابتكار فرضية الوهم تستطيع السيطرة وتطوير واقع الجسد ومراكز طاقته بقياس ردود افعال مراكز الجسد عند اصطدامها بالفرضية المتخيله وبادواتها المادية لان اي فرضية متخيلة بدون ادوات مادية على الارض تكون اقل فعالية لتحفيز الجسد، لان الفعل المسرحي ينتمي الى الوضع البصري والسينوغرافي وحساسية تلمس الفضاء بالاضافة الى التخيل ضرورة تدريبية وتمكينية للطالب لان التلمس المادي للفضاء تحيل المتدرب الى المكان (هنا والان) والمتخيل تحيله الى ما ممكن حدوثه في الزمن القادم استنادا على معطيات هذا المكان لان اي متدرب يجب ان يدرك الابعاد الثلاثة للزمن في مسار سيرورة الفعل (قبل حين والان وبعد حين) وهذه ضرورة لسلوك عقل واحاسيس المتدرب على اداء الوضع الدرامي ولحظات التحول والنمو.إن كلية الفنون الجميلة ومعهد الفنون الجميلة بحاجة ماسة لتكثيف البيئة المادية لتدريس مادة فن التمثيل بالتركيزعلى الأجهزة والأدوات الأدائية اكثر من حاجتها، الى التفسير والتحليل للنتائج التي توصّلَ إليها الآخرون بعد اختبارها على الارض نحن بحاجة الى كوادر منتجة اكثر من حاجتها الى كوادر منظرّة تستهلك المعرفة والمعلومات بمعزل عن انتاج الواقع وهذا لا يعني القطيعة مع المعارف والمعلومات والتقاليد العريقة بل يعني تفعيل وانتاج الواقع المادي بما يتلاءم مع الحّس المحلي الخاص، ان الطالب يمتلك أجهزة وادوات داخل جسده هذه الاجهزة تدربت قبل أن يأتي الى معهد وأكاديمية الفنون الجميلة في بيئات خاصة نحتت سلوكه وحضوره الادائي في المشهد الاجتماعي او لنقل مهاراته الاجتماعية

وطريقة تقديم حضوره الى الاخرين "فالطالب يأتينا متدرباً من بيئته فيها صوت وحركة وايقاع ومشاعر وذاكره ومخيله" (ستراسبورغ، 2001، ص8).

الدرس الأكاديمي يفترض في البداية تشخيص هذة الخامات، أي البيئة المادية التي شكّلت معمارقدرات اجهزته الماقبلية في المشهد الاجتماعي لكشف هويته التقنية القديمة لصالح الهوية الهوية الجديدة في المشهد المسرحي، ليست من وجهة نظر علم النفس او السلوك انما من وجهة نظر الاجهزة والادوات التي لها علاقة بفن الاداء والحضور المسرحي ونوع المهارات المكتسبة من المشهد الاجتماعي قبل الدخول الى العالم الاكاديمي، وملخص ذلك أن الالتفات والانتباه الى الجسد الاجتماعي للطالب هي القاعدة المادية لتطويره. يقول غوته: (مهنة الممثل تتطور وسط الناس ولكن فنه يتطور على انفراد). ان الطالب لو حفظ عن ظهر قلب جميع أساليب التمثيل وطرقها من ديدرو الى ستانسلافسكي الى الان فهل تتطور أجهزته او علاقته الحسية بأجهزته الادائية؟ وإنْ قدمنا له أيضاً في المرحلة الاولى للدراسة في الاكاديمية او المعهد أكبر نصوص التاريخ المسرحي ليقدم لنا مشاهد كما نفعل او كما في مشاريع الطلبة فهل سنعمق علاقته الانتاجية بالواقع ؟ بالعكس من ذلك سيخرج نخبوياً مغترباً عن أدواته وتدريباته السابقة اي امتداد المشهد الاجتماعي الى المشهد المسرحي. علينا ان لاننقطع عن فضاء المشهد الاجتماعي الخاص الذي أنتج تلك الاجهزة والادوات بهذه الطريقة او تلك و ندعم المشهد الاجتماعي بتقنيات المشهد المسرحي لكي يتحول الى معرفة بعد ان كانت علاقته اعتباطية في المشهد الاجتماعي، علما ان مهارة كل شخص او فرد في (المشهد الاجتماعي) تختلف عن الآخر حسب تدريبه في جغرافية البيئة السابقة اي القاعدة المادية التي أنتجت ذلك الحضور في الانفتاح والانغلاق لتحرير طاقة الجسد وقدرتة التواصلية للتعاطي مع الفضاء الاجتماعي،

لذلك فإن معالجة وتطوير منظومات الجسد التي تغذت بتقنيات المشهد الاجتماعي العشوائي بأسئلة فرضية التمرين الاكاديمي ضرورة للوعي المسرحي حيث يدرك المتدرب على سبيل المثال ان الزمن الواقعي غير الزمن المسرحي، بشرط ان تخضع هذه الأسئلة المنهجية او قواعد اللعبة لنوع من المرونة الأبتكارية من قبل المدرس او المشرف ، لأن المدرس قد يجد طالباً يملك تركيزاً عالياً أكتسبه من المشهد العشوائي، الى آخر يمتلك مرونة عالية في العضلات ولا يملك القدرة على أستثمار الأيقاع او الزمان او الفراغ او المكان فعندما يقول(لي ستراسبورغ): "ان فن المسرح فن شخصيّ لأنه يستخدم الحضور الانساني الحي"(ستراسبورغ، 2001، ص59). يقصد العلاقة الاكاديمية الحية والمرنة لتدريس مادة فن الممثل بين الجسد الاجتماعي والجسد المسرحي الذي يكتسب المهارة بفرضية التمرين المنهجي.

وكذلك عندما يقول (تيد سكوجرفيك) في كتاب(التمثيل من خلال التمارين) أن "أفضل كلمة توجه الطلبة – الممثلين او ان شئت ممثلين – هو أضفاء سمة الفردية على منهج توجيه الطالب وهي السمة التي تجعل تدريس او توجيه الممثل مغايراً لأي نوع أخر من المجالات الأكاديمية" (جروفيك، ص7)، هذه العلاقة هي التي أضفت على تدريس مادة فن الممثل نوعاً من التحرك المشوب بالحذر لتفعيل الجذر المادي للأسئلة المنهجية والأكاديمية لرصد المستهدف او المتحرك دائماً(الانسان وأجهزته الحية) لأن فرضية التمرين تكشف وتشخصّ العيوب والعشوائية الأدائية للأجهزة لتنظيم ايقاع الطاقة في الفضاء والاستماع الى تلك الطاقة

اي وضـع خطه لنمو وتطور الطاقة في الفضـاء، فالتأمل النظري لطرق وأسـاليب التمثيل تتعلق بتاريخ وأساليب الأداء في المسرح وليس بتدريس مادة فن الممثل.

فالطالب في الصف الاول يحفظ اوديب، وهاملت، ومكبث، وتريسياس، ويوليوس قيصر، وخطبة بروتس، وليدي مكبث، أي يبدأ من النهاية مباشرة وهو لايزال غير ناضج جسمانياً وعقلياً وأنفعالياً، ولا يعني الباحث النضوج النفسي او السلوكي بل مهارة ونضوج أجهزته الأدائية وعلاقة هذه الأجهزة على رسم صوره الحدث والرسالة اي السلوك السنوغرافي، ومن اللحظة الاولى نطلب من أجهزته معالجة أعقد الخطب السياسية والفكرية والاجتماعية، وأعقد المواقف والاحداث التاريخية، ويستمر على ذلك للسنوات التالية لذلك يتخرج مضطرباً لا يميز بين المعنى والفلسفة والمهارة بين ما هو بصري وما هو تأملي وبين التركيب والتحليل، لأنه يصطدم بالمعاني والسرديات الكبرى والأسئلة الوجودية قبل معرفته بأدواته وأجهزته التي بها تدار تلك المعاني، وحتى لا يشعر الطالب بالاغتراب علينا أن"نطابق ذاته مع فنه، لا أن نطابق فنه مع ذاته" (رولف، 2001، ص73).

تؤكد فيولا سابولين "أهمية أن يكون الطالب الممثل متحرراً من المشاعر التي تصاحب أنتظار قبول المدرس / المخرج لما ينجزه والخوف من رفضه وهي تعتقد ان فكرة الرفض او القبول هذه تقتل الابداع في الطالب الممثل وتجعله فاقداً للهوية الذاتية التي هي حجر الاساس في عملية الاختبار"(سبولين، 1999). لان ليس لدينا في هذا الاختصاص معايير او مساطر مسبقة نقيس بها فعل الاداء والتمثيل المسرحي الا بتحرير مراكز طاقة الجسد بالفرضية المتخيلة سينوغرافيا (الان وهنا) لكي تكتسب تلك المراكز خبرة ومهارة على كيفية وضع طاقته داخل سيرورة الابعاد الثلاثة للزمن

الجسد الحي زمان - مكان

1. الاداء هو الفرصة المتاحة لنا كي نتأمل أنفسنا ونعرفها.
2. المسرح لا يعني الفعل إنما كيفية حدوث الفعل لأنها مسألة معمارية كما ورد في البحث.

لذلك لا تكمن خصوصية المسرح في المحتواها الدرامي لأن الكثير من الاجناس الادبية والأنماط الفنية الاخرى تشاركها في هذا المحتوى، خصوصية المسرح تكمن في تامل الدراما من خلال ما هو معماري وهذا المحور المعماري هو ما يميز شخصيته فهو شعر مساحي يتم تركيبه بقوانين الفيزياء والكيمياء، (الوزن ،الثقل ،الارتفاع ،والمسافة،الايقاع،الجاذبيه،والدوافعوافرازاتها الكيميائية) أي ما لايمكن التعبير عنه بالكلمات، انها لعبة مساحية لتبادل وتنظيم الطاقة والتواصل في الفضاء بفعل الجسد الحي الذي يحتوي امكانيات الرسم الحي في الفضاء بالزمان والمكان، لأن التمرين المنهجي يعطي للطالب فرصة لتحقيق الهدف، وعلاقة التمرين الاكاديمي توفر بيئة او فرصة لكي يتأمل الطالب حسياً وبشكل ملموس منظومات جسده وهويته في فضاء التواصل والحضور ويضمن وعياً لحل مشكلة التعاطي في الفضاء مع الأخر، لرسم الحركة لرسم ايقاع المسافة وامتداد الصوت والمشاعر والاحاسيس والمواقف وطريقة حدوثها وبدون ذلك لايمكن الإقرار بوجود شيء أسمه فن المسرح. المسرح فن لأمتداد طاقة الجسد مساحيا وان أي فن من الفنون الاخرى لايمكنها ان تسهم في الحدث او المشهد المسرحي إلا اذا تخلت عن عناصرها لصالح ذلك

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الامتداد المرئي وهذه هي القاعدة، لأن الجسد يجمع في داخله فنون الزمان والمكان. التحكم بزمام الفضاء بشحنات الطاقة المتدفقة في المدد والمسافات.

**تجربة ميدانية:**

تجربتي الشخصية كممثل محترف في المسرح العراقي على مدى أكثر من عشرين عاماً، عندما قمت بأداء شخصية (هيروسترات) في مسرحية (أنسوا هيروسترات) أخراج فاضل خليل على المسرح الملكي الكبير في عمان عام 2001.

أصبت قبل صعودي الى المسرح بأنتفاخات غريبة في وجهي نتيجة أخذي لدواء بالخطأ، بحيث بقيت هذه الانتفاخات الى يوم العرض على وجهي وقبل العرض عندما شاهدت معمار وجهي المختلف الذي فاجأني، إنتفخ انفعالات غريبة بداخلي لا تريد أن تتوقف تشبه ضخامة عبث هيروسترات بالوجود، دخلت الى العرض وخرجت ولم أبذل أي جهد إنفعالي إلا بما يتلاءم مع معمار وجهي الجديد، فكنت اتخيل وأنظم إيقاع علاقة وجهي بالفضاء. هذه الصورة او الإيقاع استفز أطرافي وعمودي الفقري على التعامل مع هذا الشكل او الايقاع وأحسست بشكل ملموس ان جاذبية الارض بدأت تحرر أقدامي من الارض، هذه التجربة الشخصية أنقذت أدواتي وأجهزتي في المستقبل من الأنجرار خلف اوهام العمليات والابعاد النفسية المرهقة للممثل ولأعصابه، ولا تعني هذه التجربة أنها خلقت عندي قفزة نوعية في المهارة في تلك اللحظة بل أن الاختلاف حصل بسبب السلوك المختلف لأختيار الطريق وهذا هو الفرق الواضح بين الموهبة والصنعة التي تحمي تلك الموهبة وتديمها، لأن الحساسية الداخلية او الثروة التي أملكها والتي يملكها أي ممثل آخر هي نفسها لكن الصعوبة تكمن بكيفية ادارة هذه الثروة بفعل التركيب والبناء والمعمار، بفعل تنظيم تدفق الموهبة هذه الطاقة الإضافية التي قد لا نعرف مصدرها إلا بشكل مضبّب، لهذا يقول تورتسوف عن بناء الشخصية (هل تدرك أنني داخلياً أبقى نفس الشخص)(جودمان، 2001، ص79). أذن الذي يتغير طريقة التحكم بتدفق تلك الطاقة الفائضة، هل هي داخل نطاق السيطرة أم خارجها؟ لأننا غالباً ما نبدد موهبتنا عندما لا تتوفر لها بيئة معمارية تدلنا الى الطريق لأحتوائها واستثمارها وتوظيفها بشكل صحيح بأقل طاقة وأكثر فعالية، هذه المعادلة الفيزيائية التي لا يمكن التخلي عنها ويجب ان توفرها معمار (فرضية التمرين) المنهجي والأكاديمي، فالاكتشاف العملي بأستخدام قواعد المسرح يسبقان فلسفة الفن فالأعمال لا تخرج من باطن المبادئ الجمالية بل ان(كل تكنيك يؤدي الى الميتافيزيقا) (جودمان، 2001، ص67). كما يقول سارتر: ان جسم الانسان له قدرة هائلة على تسجيل الالوان والاصوات والافعال والحركات والصور والاماكن ولكن كيفية وطريقة اختيار وترتيب هذه العناصر المسجلة هي نقطة انطلاق الممثل فالمشي من العمليات المعقدة لجسم الانسان لكن الاختبار الامثل لتوزيع الاوزان بشكل متساوي على اعضاء الجسم هي التي تمنح الاستقامه والتلقائية لحركة الجسم وانتقاله، المهارة كما هو معروف سلوك نموذجي مكتسب بالتدريب، حتى آلية التفكير من اليسار الى اليمين او من اليمين الى اليسار مهارة مكتسبة وعند تبديل إحدى المهارات بأخرى علينا ان نضع الجسد في فرضية تدريبية جديدة لكي تكتسب.

**الإجراءات:**

تأسست ورشة فضاء التمرين عام 1998 من قبل كاتب البحث بأعتباره اكاديميا ومحترفاً في مجال الاداء والتمثيل بالتعاون مع الممثلة المحترفة والاكاديمية اقبال نعيم ثم أنضم اليهم الاكاديمي والممثل المحترف ميمون الخالدي.. ضمت هذه الورشة في حينها عشرون طالباً وطالبة من معهد وكلية الفنون الجميلة وأبرز هؤلاء: سنان محسن، فرح طه، مخلد راسم، رياض كاظم،ازل يحيى، حسن خيون، صميم حسب الله، دريد عباس، وآخرون.

كان المبدأ الاساس لهذه الورشة أثارة السؤال التالي: ما هي البيئه الاكثر فعاليه لتكوين مهارات الجسد لنقل وتجسيد صورة التأمل من المشهد الاجتماعي الى المشهد المسرحي؟

كانت الاجابة في وقتها بديهية.. بأن ادوات الممثل والمؤدي هي أجهزة الجسد المتمثلة بمنظومة العضلات والاعصاب.. لكن السؤال الاصعب الذي كان يواجه الورشة وعمل الورشة اكاديمياً مع هؤلاء الطلبة، هو كيف نستطيع بهذه المنظومات الكتابة في الفضاء او رسم الفضاء بكفاءة مهنية.

هذه المنظومات تحتوي على طاقة وتمتد بعشوائية في الفضاء لأنها خارج السيطرة بسبب عدم معرفتنا بأسرار اشتغالها لتأثيث الفراغ معمارياً بالحياة والصورة لتتحول الى معنى ورسالة على المستوى الحسي.. ان عدم معرفة سر أشتغال هذه المنظومات لايعني البحث عن العلوم العضلية والعصبية البحتة، ولا يعني في الوقت نفسه تلمس أشتغال هذه المنظومات حسب طوائ الصدفة على المستوى الحسي.

هذه الاجهزة او المنظومات بحاجة الى مهارات محددة حتى تبقى تحت السيطرة لتنظيم وتركيب الزمان بالمكان بالحركة في عملية رسم الفضاء وتركيبه لتتحول الى اسئلة مثيرة وقابلة للتأويل وهذه العملية ضرورة اكاديمية ومهنية لفن الممثل.

فالمشكلة تكمن في مهارة هذه الاجهزة والمشكلة الاكبر في كيفية تغذية هذه المنظومات بالمهارات التي تتلائم مع الخصوصية النوعية لرسم طاقة الجسد في الفضاء لأثارة اسئلة درامية.

هل اكاديمية الفنون والمعهد لاتفعل ذلك هل هناك اشكالية معينة استدعت تأسيس هذه الورشة.. الاشكالية الاساسية تكمن في نقطة الانطلاق لتدريب هذه الاجهزة.. او اختيار الطريق او المدخل لأختبار او تدشين هذه المنظومات وذلك بوضعها مباشرة داخل خرائط وفرضيات تُكسب الجسد بمرور الوقت قدرة على انتاج الفضاء وتركيبه بدلاً من استهلاك النصوص وتحليله و تفسيره فقط او التعرف على اساليب الاداء التي وصلتنا من خبرة الميدانية لمعلمي التمثيل، لأن عقل الممثل تركيبي متجسد، لذلك فإن تدريب الطاقة الكامنة داخل جسده بأتجاه تركيب الصورة ضرورة نوعيه فهو بحاجة الى سلسلة من التقنيات التي تجعل الجسد مركزاً لتأثيث الحياة مكانياً بالزمن المحسوب واي حل لمشكلة الفضاء بلغة الحالات الذهنية تعطل قدرة هذه الاجهزه على امتداد طاقة الزمن والحدث في الفراغ لكي تتحول الى فضاء معماري يتضمن رساله.

الممثل يكتشف المسرح عندما يتجاوز الكلام الى لغة التصرف لأن التصرف في المكان يشكل منظومة لغوية وهي المعماريه الخارجية للاحاسيس الداخلية، وهذه العلاقة لا تتجسد فقط بالكلمة والحركة بل بالمعطيات الثقافية في المكان والزمان، وجذر هذا النظام يعود الى انتباه الانسان الى الطريقة التي ينظم فيها

الانسـان الفضـاء الذي يتحرك فيه والمسـافات الفاصـلة بين الناس في لقاءاتهم اليومية بحيث تحول هذا النظام الى لغة مهيمنة (الشعر المساحي)..

ان هذا المدخل للممثل باتجاه الفراغ المسرحي وضع مؤسسي ورشة الفضاء امام اسئلة جديدة للتعامل مع الجسد.

1-هل تتطور منظومات الجسد بواسطة حفظ وقراءة اساليب التمثيل.؟

2- هل اثارة اسئلة المساحة مرتبط بأستهلاك الافكار والمفاهيم والحوار الشفهي؟

3-الا يعتبر القفز الى النصـوص الكبرى مباشـرة منذ البداية(اوديب،اغاممنون،هاملت.....) تعني القفز النتائج منذ البدايه؟

4- هل تشـخيص علاقة جسـد الطالب بالبيئة الثقافية والاجتماعية والخبرة المعيشـية كمادة اولية تستحق الدراسـة الاكاديمية لتطوير خصـوصـية هويته الدرامية في مجال الاداء لكي يكون منتمياً الى مقترحه الاجتماعي في السلوك المسرحي وليس مغترباً عنه؟

ان عملية مراجعة هذه الاسـئلة دفعت ورشـة فضـاء التمرين الى البحث عن علاقة البيئة الثقافية والاجتماعية لتقنين سـلوك الجسـد في الفضـاء ومن جانب آخر علاقة ذلك الجسـد بالمعرفة الاكاديمية لفنون الاداء في تجارب الآخرين

لكن القاعدة الذهبية كانت تكمن في توسيع قدرة ومهارة أجهزة ومنظومات الجسد على رسم الفضاء بهذه الطريقة او تلك من فرضـية البيئة التدريبية للثقافة والمجتمع، لان الطالب او المتدرب قبل وصـوله ودخوله الفضاء الاكاديمي للمسرح تدرب في بيئة ثقافية واجتماعية علمته كيفية رسم وتقديم حضوره في المشهد الاجتماعي اي انه كان ممثلا في المشهد الاجتماعي يؤدي حضور جسده باستخدام اقنعة متعددة امام الاخر الذي يعتبره مشاهد بالنسبة له وهذه العلاقات التواصلية تحدث تلقائيا في اللاوعي(الجسد المعروض في اللاوعي داخل المجتمع) اي انه منذ بداية يومه المعتاد يزين جسـدة بلغة الازياء والمكياج ويصـفف شـعره ويختار الايقاعات المناسـبة للتعامل مع وظيفته والتقاليد والاعراف ويصـطدم باحداث طارئة يختار نوع المشـاعر والعواطف وردود الافعال للتعامل مع تلك الطوارى فهو اذن مؤدي وممثل مسـتمر في المشـهد الاجتماعي

مهمة الدرس الاكاديمي هو كيفية نقل تلك الألية من المشـهد الاجتماعي الى المشـهد المسـرحي كيفية نقل الاشتغال القائم على اللأوعي بالجسد لرسم وتجسيد المشهد الى وعي بالجسد بالجسد لرسم الحضور داخل فرضية جديدة لها مواصفات ومتطلبات وهي الفرضية المسرحية التي تعتمد الوعي القصدي لادراك الابعاد الثلاثة للزمن(امس واليوم وغدا) لصالح العام والمصالح المشتركة بدل الحالة الفردية في المشهد الاجتماعي.

اذن امتداد اجهزة الجسـد في فضـاء الحضـور هو عملية قائمة لنقل مهارة اجهزة الجسـد من وضـع اللاوعي باشـتغاله الى الحالة الوعي وهنا تكمن بعض او اغلب المخاطر لتدريس مادة فن الاداء والتمثيل، لان كثير من الدروس الاكاديمية تغرب الجسد من الامتداد من الانتقال الطبيعي من البيئة التدريبية الاولى(في المشهد الاجتماعي) الى البيئة التدريبة الثانية في المشـهد المسـرحي كأن التدرب يدخل عالما جديدا لا يفهم عنه اي شي علما ان الطلب مي المرحلة الاولى علينا تذكيرة بمهاراتة في البيئة المعمارية السـابقة واسـلوب ادائه وحضـوره

ولكل طالب اسـلوبه الخاص لان البيئات مختلفة، بحيث ان هذه الاختلافات في المراحل القادمة تتوحد بالقواعد الاكاديمية المشتركة لتنمية مهارات الحضور قصدي بتلقائية المهارات السابقة التي اكتسبها من البيئة المعمارية القديمة اذن المشـهد القديم لاينفصـل عن المشـهد الجديد في الدرس الاكاديمي بل يكون جزءا حيويا منه اعتمادا على المثل الياباني القديم في التدريب (تعلم التكنيك ثم انساه).

مهمة الدرس الأكاديمي لفن الاداء والتمثل في البداية هو لفت انتباه الطالب الى مهاراتة الخاصة التي اكتسبها من البيئة الاجتماعي التي بها يدير حضورة في المشهد الاجتماعي اما المرحلة الثانية هي اثارة اسئلة وفرضيات لتحفيز الوعي بالجسـد والمسـاحة والفراغ وبالزمن و وضـعها على المحك في اطار الفرضـيات المسـرحية، هذه الفرضيات التي تغذي الجسد بمهارة الحس الفيزيائي بالمكان والمسافة والزمن الداخلي والخارجي والاسطوري والملحمي.....، ان الجسـد يمتلك قدرة مغناطيسـية خارقة لأختزان المهارات وتحولها مع مرور الوقت الى آلية وتلقائيته وان كيمياء الجسـد وانفعالاته هي نتائج تلقائية لفعاليات وعلاقات الحس الفيزيائي بالفضـاء لأن ملمس توزيع الاوزان والتحكم بالاعصـاب والعضـلات والعمود الفقري وجاذبية الارض وايقاع الزمن في المسـافة له علاقة مباشـرة بالحس الفيزيائي الحي وهي رياضـيات للجسـد الحي الذي يميزه عن الكومبيوتر الرقمي لرسم الصورة لكن الكومبيوتر يشتغل في مجال تركيب الصورة الرقمية بلا حس وبلا نتائج كيميائية لأفراز الهرمونات الانفعالية.

الاجراءات التي إتخذتها الورشـة لتنفيذ الاسـئلة الاكاديمية المتراكمة هو البحث عن الفرضـيات المعمارية لتوجيه تركيز علاقة الطالب بالفضـاء وتفعيل وعيه بمنظومات جسـده الحي وبالمسـاحة ومن ضمن هذه الاجراءات.

1-تخفيف هيمنة النصوص الادبية على فضاء المسرح والجسد كحالة تنفيذية وتحليلية وتفسيرية.

2-تعميق وعي الجسد بالشعر المساحي(زمان – مكان – أقليم – الجاذبية – الوزن – المساحة).

3- اعتبارالدوافع والانفعالات والكيمياء الداخلي والتفاعلات طاقة بحاجة مهارات لتمدد تلك طاقات التمدد في الفضاء فيزيائي.

4-اعتبار الخبرة المعيشية في البيئة الثقافية والاجتماعية مادة اولية للخبرة الاكاديمية.

5-اعتبار التراكم النوعي لفرضيات البيئة المعمارية للتدريب الأكاديمي تحولاً نوعياً وتنمية لأرضية الجسد الخام على مبدأ (تعلم التكنيك ثم أنساه)

**الفرضيات التدريبية:**

**علاقة الجسد بستراتيجية الفراغ وتطوره.**

تمرين الكراسي التسعة: وضع تسعة كراسي بأستقامة واحدة مع ثمانية متدربين ينقسمون الى قسمين أربعة يجلسون على جهة اليمين وأربعة الى جهة اليسار ويبقى كرسي واحد في الوسط بين المجموعتين فارغاً.

**قاعدة التمرين:**

انتقال المجموعتين بأتجاهين متعاكسـين للتنافس على الكراسـي التي تفرغ عند الانتقال من جهة الى اخرى بحيث لا يستطيع المتدرب العودة الى الوراء فقط التقدم من اليسار الى اليمين او العكس لكا مجموعة على حده، والقاعدة لا تسـمح له تجاوز اكثر من كرسـي واحد فقط عند الانتقال، فالعملية بمجملها قائمة على

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

اكتشـــاف المتدرب لفضـــاء الانتقال بوعي بحيث اذا اخطأ في التجاوز ســـوف ينغلق عليه الفضـــاء فيبقى محبوساً وتتقيد حركة مجموعته.

**الهدف:**

يتعلم المتدرب والمتعلم لغة الفضـــاء وكيفية تنظيم جســـده في الفضـــاء بوعي بحيث لايغلق على نفســـه او يدخل في الطريق المسدود.

هذه الفرضية لا تقبل العشـوائية لأن المتعلم يجب ان لايدرك خطوته بل يدرك خطوات الآخرين والخطوات اللاحقة لخطوته لأنه مطالب بالوعي الستراتيجي للفضاء.

فـالخطوة الاولى لهـا علاقـة بـالخطوات اللاحقـة وهـذه العمليـة تطّور عنـده القـدرة على رؤيـة خط الفعـل المتصل.

يتطور لدى المتدرب وعياً مشتركاً لحل مشكلة الفضاء وميلاً طبيعياً للأنشاء السينوغرافي.

**النتائج:**

1- الخصـوصـية النوعية لفكرة المسـرح تفرض أسـبقية التعامل مع البيئة المادية لتدريب طالب التمثيل على السرديات والنظريات.

2- مهارة أجهزة الجســد المكتســب من البيئة المادية هي التي تحول المعنى او الرســالة الى علاقات بصــرية بوساطة التحكم بطاقة الزمان والمكان داخل الجسد وخارجه.

3- تكتسب أجهزة الجسد المهارة تشكيلية وتركيبية ومعمارية بالاصطدام المباشر وعلى المحك مع فرضية التدريب المصنوع مع المواد الملموسة والحسية.

4- البيئة القبلية في المشـــهد الاجتماعي هي المصـــدر الأول لتدريب أجهزة الطالب – لهذا لكل طالب خصوصيه تدريبية.

5- البيئة المصـنوعة أكاديمياً هي المصـدر المادي الثاني (حصـرياً) لتغذية الجسـد بالحس الدرامي لأحياء الزمان والمكان في معمار وفضاء المشهد المسرحي.

6- مهارة أجهزة الجســـدة مرتبط بأحتواء الموقف او الحدث ومعالجته، وهي مرتبطة بالتحول والعبور من اللاوعي الى مهارة الوعي.والمقصـود بالوعي هو تنظيم الطاقة بين العقل والاعصـاب لمعالجة ورسـم الموقف بالصوت والعضلات

7- أختلاف المهارات الفردية في الكفاية المســـرحية تشـــخص من خلال لمس العلاقة بين البيئة المادية للمشهد الاجتماعي والبيئة المادية المنهجية لفرضية التمرين.

**المصادر:**

1- انطونيو – سانشيت خوسيه: فن مسرحة الصورة، ترجمة خالد سالم، مطابع المجلس الأعلى للآثار مصر 2004.
2- باربا – اوجينيو: طاقة الممثل، ترجمة سهير الجمل – أكاديمية الفنون وحدة إصدارات المسرح (32) مصر 1999.
3- تومسن – جورج: اسخيلوس وأثينا، ترجمة صالح جودت كاظم، منشورات وزارة الأعلام العراقية سلسلة الكتب المترجمة (32) 1975.
4- جروفيك تيدسكو، جون ل: التمثيل من خلال التمارين، ترجمة، سامي صلاح، مطابع المجلس الأعلى للآثار مصر 2004.
5- جيري سكاي: علم اجتماع المسرح (الجزء الأول)، ترجمة كمال الدين عيد – مطابع المجلس الأعلى للآثار والتراث 2005 مصر.
6- رولف – ساري: كتابات في فن التمثيل الصامت – ترجمة سامي صلاح، مطابع المجلس الاعلى للثقافة مصر2001.
7- سبولين – فيولا :لارتجال للمسرح، ترجمة سامي صلاح، أكاديمية الفنون الجميلة وحدة إصدارات المسرح (31) مصر 1999.
8- ستراسبورغ – لي: العمل في أستوديو الممثل:ترجمة جهان عيسوي، مطابع المجلس الأعلى للآثار مصر2001.
9- شاكر عبد الحميد – عصر الصورة، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب سلسلة عالم المعرفة العدد311 الكويت 2005.

# A Hypothesis of Architectural Environment Exercise for Actor Training (Continuous exercise space workshop – A model)

**Haitham abdalrazaq ali***

**Al-academy Journal ……..…… Issue 92 - year 2019**
**Date of receipt: 5/3/2019…....Date of acceptance: 23/4/2019….....Date of publication: 27/5/2019**

## Abstract

The peculiarity of the theater does not lie in its dramatic content because many literary genres and other artistic styles share with it in this content. The peculiarity of the theater lies in contemplating the drama through what is architectural, and this architectural axis is what distinguishes its character. It is a spatial poetry which is composed by the laws of physics and chemistry, (Weight, height, distance, rhythm, gravity, impulses and chemical excretions). i.e., what cannot be expressed in words. This is a game of space to exchange and organize energy and communicate in space by the living body, which contains the possibilities of the living drawing in space: in the time and place. This research deals with the importance of the hypothesis of the exercise as an architectural environment to stimulate and develop the skill of the living body to write and compose the space at the time and place in the framework of the primacy of the image culture on the text culture.

**Key words: Exercise, Architectural Environment, Actor.**

* College of fine arts/ University of Baghdad , haytham.ali@cofarts.uobaghdad.edu.iq

# المقاربات الجمالية للتطور الجدلي في وظائف المخرج المسرحي المعاصر(مسرحية ماكبث إخراج صلاح القصـب أنموذجـــا)

ثابت رسول جواد*

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2018/4/1 ، تاريخ قبول النشر 2018/4/17 ، تاريخ 2019/5/27

**ملخص البحث**

يخوض البحث الحالي في دراسة الإطار الجمالي للتطور الجدلي لوظائف المخرج المسرحي المعاصر، في مقاربة جمالية لآليات التداخل الوظيفي ما بين مهام الدراماتورجيا والإخراج، والسينوغرافيا والإخراج، والكشف عن البنية الجدلية لذلك التداخل، وبما يمكن إجماله بالتساؤل التالي: (ما المقاربات الجمالية للتطور الجدلي في وظائف المخرج المسرحي المعاصر؟)، فيتحدد البحث بهدف محوري، هو (تعرّف الطبيعة الجمالية للتطور الجدلي في مهام المخرج المسرحي المعاصر). وقد تناول الباحث بحثه في ثلاثة أطر: الإطار المنهجي، الذي حدد فيه الباحث مشكلة البحث، وأهميته، وهدفه، وحدوده، ثم الإطار النظري، وهو بمحورين: محور أول تناول لمحة تاريخية عن نشأة وأساليب الإخراج، ومحور ثان، تناول موضوع جدليات الإخراج: جدلية المخرج الدراماتورج، وجدلية المخرج السينوغراف، لينتهي بجملة من المؤشرات النظرية. الإطار الإجرائي، وضم إجراءات الباحث بإسقاط المؤشرات، التي خلص بها من إطاره النظري، على عينة بحثه التي حددها أنموذجا للدراسة. وخلص البحث إلى جملة من الاستنتاجات، أهمها:

1. معطيات الدراماتورجيا المعاصرة، شكلت وظيفة متقدمة من وظائف المخرج المعاصر، ومهمة إخراجية لإدارة الوعي الجمالي وفق رؤية الإخراج.
2. معطيات الممارسة السينوغرافية المعاصرة، شكلت وظيفة متقدمة من وظائف المخرج المعاصر، ومهمة إخراجية بتصميم الخطط الإدراكية الحسية للمشهد.

**الكلمات المفتاحية: مخرج مسرحي، مسرحية ماكبث، صلاح القصب.**

**المقدمة:**

تطرح الممارسة المسرحية بطبيعتها التركيبية واقعا جدليا للبناء والتكوين الذي يقوم عليه فن الاستعراض، بالنظر لكونها فنا تركيبيا، من مختلف الفنون التعبيرية ، فهي تستند إلى نتاج المؤلف المسرحي، مثلما هي تستند إلى تعبيرية فن التشكيل بالانشاء السينوغرافي، من المفردات المنظرية، والإضاءة ، مثلما تحتوي وظيفيا على فن الموسيقى وتوظيف فضاءاتها التعبيرية، وفن التجسيد والأداء التمثيلي، بجنباته الفسيولوجية والسيكولوجية، وما ارتبط بها وظيفيا من التصميم الفني للأزياء والماكياج، وليس آخرها هندسة عمارة الصالة

* كلية التربية الأساسية- جامعة المثنى.

التي يقدم فيها العرض المسرحي. وبالنظر إلى تلك الفنون المتغايرة في طبيعتها المادية، والجمالية، وقوانينها الفنية، إلى حد التعارض والتضاد في ابداعات المصممين، فكل ينطلق من الطبيعة المادية لخامته الابداعية وقوانين التشكيل الفني وجمالياته بما يخص فنه الابداعي، فإن الممارسة المسرحية، بتطورها الجمالي، وخلال مساقها التاريخي في التجويد الفني لها شكلا ومضمونا، قد انتقلت من مرحلة التجميع الفني، إلى مرحلة الجدل في التركيب البنائي للعرض المسرحي. فما عادت تلك الفنون المتداخلة في خلق العرض المسرحي، بطبيعتها، ولا بخصائصها الجمالية، فقد دخلت طور الجدل الخلّاق لتكتسب هوية الاستعراض، وتندرج في قوانينه الفنية وضمن إطاره الجمالي. وإن تلك الانتقالة التاريخية، ما كان لها أن تبرز إلا ببروز التخصص الفني في عملية الانتاج المسرحي، وهي المرحلة الحاسمة في تاريخ فن المسرح، بظهور مسرح المخرج، وتأصيل مبدأ عمل الفريق الإبداعي، وهو ما طرح الحاجة لوظيفة القائد والمنظم لإبداعات الفريق، وشخصية المخرج، بوصفه المسؤول عن عملية الانتاج المسرحي. وقد تكاملت مهام المخرج الوظيفية، مع تطور مفهوم عملية الانتاج الفني، فالمخرج المفسّر لإبداع المؤلف، وهو مصدر الرؤية الخلاق، والمنظّر الجمالي، ومصدر القرار في تطوير التصميمات الفنية للإعدادات المسرحية، وهو مطور أداء الممثل، والمنسق لإبداعات الجميع في بنية العرض المسرحي الشامل، الذي يمثل رؤيته وفلسفته بالمحصلة. غير أن معطيات التحول الأيديولوجي في منظور الجماليات المعاصرة، قد أزاح الصياغات التقليدية لمفاهيم التخصص الفني والتبعية الجمالية للقرار الإبداعي، المرتبط بسطوة رؤية المخرج، وبالتالي إطلاق إبداعات الفريق من المبدعين، ووضعهم في تقابل جدلي مع القرار الإبداعي للمخرج، وذلك التقابل الجدلي الذي خلق تكاملا وظائفيا في مهام المخرج، مثلما أعطى مفهوما جديدا لإبداع المصممين، خارج تلك التبعية. إن تصاعد تلك الوحدة الجدلية قد طورت وظائف الإخراج ، بأن احتوت ممارسة الإخراج على مهام مكتسبة من وظائف المصممين، هي نتاج ذلك الجدل بتوسيع مهام المخرج وشمولية وظائف الإخراج المعاصر. فيأتي البحث بموضوعته الحالية مقاربة جمالية للتطور الجدلي لوظائف المخرج، وبما يمكن تلخيصة بالتساؤل التالي: **((ما المقاربات الجمالية للتطور الجدلي في وظائف المخرج المسرحي المعاصر؟))**

- **أهمية البحث والحاجة إلية:** يفيد البحث الحالي بموضوعته، تسليط الضوء على طبيعة التطور الجدلي في مهام المخرج ووظائف الإخراج المعاصر، وتحديد التداخل الجمالي في بناء الحدود الوظائفية لمهام المخرج/الدراماتورج والمخرج/السينوغراف، وبالتالي يفيد منه الاختصاص في حقل الفنون المسرحية، بالإضافة للدارسين للحقل الفني، في فهم كيفيات تطور وظائف الإخراج.

كما يهدف البحث إلى تعرّف الطبيعة الجمالية للتطور الجدلي في مهام المخرج المعاصر.

**الإطار النظري**

**لمحة تاريخية عن نشأة وأساليب الإخراج**

فن المسرح بوصفه فنا تركيبيا خلاقا هو جماع الفنون الأدبية والتشكيلية البصرية، والحركية الأدائية والسمعية، لذا هو إبداع جماعي يخلقه تظافر عمل الفريق، وليس لأحد الإنفراد بإبداعه في المسرح، دون أن يصبح عامل تخريب، وتشويه، ورغم أن مهمة إدارة فريق العمل، كانت وظيفة قديمة قدم المسرح، إلا أن ظهور التخصص لهذه الوظيفة في قيادة العمل المسرحي، لم يكن إلا متأخرا في أواخر القرن التاسع عشر،

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

بتجربة فرقة الماينغن، للدوق سايكس دي ماينغن، والذي كان منظرا لها، ومديرا، ومدربا، ومصمما، عرف باهتمامه المفرط بالدقة في الاعدادات المسرحية، والمطابقة التاريخية لها (ينظر:هبنر،ص214). وقد اثرت باتجاهاتها الفنية على كثير من الفرق المسرحية الاوربية المعاصرة لها، أهمها، فرقة المسرح الحر في ألمانيا، ومخرجها أتوبراهام، حيث قاد في عام 1874 بنفسه فرقته الناشئة، ليقدم في برلين أول مسرح في أوربا يعرف بـ(مسرح المخرج)، باكتشاف نظرية المنظور، واستخدمه في حركة الممثل الحي داخل المشهد، فوضع الممثل في حركة تعبيرية دائبة، حركة تشريحية تجسد الأحداث الدرامية، مؤكدا على الوجود الانساني للممثل على خشبة المسرح، واعتبره الوحدة الأساسية للصورة المسرحية (ينظر:أردش،ص42-49). ومع تطور العصر توضحت أكثر مهمة الإخراج ووظائف المخرج، وأصبح تنوع أسلوب الإخراج استجابة فنية لمعطيات العصر الأيديولوجية، وضروراتها الجمالية.

1. **اسلوب الإخراج الطبيعي والو اقعي**: وتمثل بالممارسة المسرحية للمخرج الألماني أوتو ابراهام ، واندريه انطوان الفرنسي، استجابة لأيديولوجيا الحداثة وخطاب العلوم، حيث تكثيف بنية المشهد المسرحي في اطار شريحة مختبرية للحياة ببعدها الطبيعي الواقعي، ووفق مفهوم الجدار الرابع، الذي حد من حرية المعالجة الفنية، والاكتفاء بالقاعدة العلمية التي يبنى المشهد طبقا لها، ومطابقة المادة الطبيعية للشكل، إلى حد باتت ملكة الخلق والابتكار عند الفنان بحدود القاعدة العلمية. فانتج الاسلوب الطبيعي بالاخراج أعمالا تقريرية علمية وفق بديهات ومقولات جاهزة تفسر الشكل المسرحي على الخشبة.بينما في **الأسلوب الو اقعي**، كانت حرية المعالجة وانتقاء المادة الواقعية أوسع، وكان الاجتهاد الخلاق للفنان في بناء اشكال تفسيرية للمادة الواقعية، وليس مطابقتها طبيعيا، كما في واقعية ستانسلافسكي ودانشينكو(ينظر:أردش،ص77-79).
2. **الأساليب الرمزية والضدو اقعية:** إن النزعة العلمية التفسيرية للواقعية، اصطدمت بخطابات الفلسفة المثالية الجديدة، وكذلك نجد النزعات التركيبية والبنائية التي تمثل جموحا في التجريد العلمي كمعطى لعتبات القرن العشرين، فرغم تعارض تلك المؤثرات، إلا أنها ساهمت في خلق أسلوب إخراج ضدواقعي، تنوعت جمالياته، مابين المثالية المتعالية لكوردن كريج، وأسلوبه الرمزي بالمسرحة، والتركيبية الشكلية لمايرهولد، ومسرحة فاختانكوف بالواقعية الخيالية. فكانت مجاوزة كريج للواقعية، ورفضه للطبيعية، دعوة إلى فنون المسرحة، والمسرح المسرحي، وبالتالي الخروج عن مبدأ الإيهام، فالعالم المسرحي مجاوز للعالم الواقعي، ويوصل كريج جمهوره بذلك العالم عبر الفضاء الرمزي الذي يتشكل منه العرض، بمرموزاته، وإيحاءاته، حيث يقول كريج "تستطيع بطريق الإيحاء أن تكسب المسرح روحا ينم عن جميع الأشياء ، من مطر وشمس، إلا أنك لن تستطيع أن تظهر هذه الأشياء على المسرح بمصارعتك الطبيعة عسى أن تقتطع شيء من كنوزها، فتضعه أمام الجمهور...أما الواقع ودقة التفاصيل، فلا جدوى منها على المسرح"(كريج،ص47) ، فيؤكد (كريج) على شمولية شخصية المخرج، ودوره كروح العرض المسرحي، بينما باقي المفردات والعناصر المسرحية، ليست إلا تجليات للمخرج. فكان أغلب أطروحاته تدور حول أهمية دور المخرج وحضوره الفني في أدق تفصيلات العرض، بوصفه شخصية مستقلة واسعة المعرفة، ملمة بالكتابة المسرحية، والتأليف، والموسيقى، وفن العمارة المسرحية، وفن الرسم، وباقي التفصيلات

الفنية الأخرى، فبالإيماء يتحقق على المسرح الإيهام بكل شيء، وبالحركة يكون التعبير عن أفكار الجماعات ومساعدة الممثل على التعبير عن أحاسيس الشخصية التي يتقمصها، فيرى أن وحدة الإخراج المسرحي، هي في الديكور، والإضاءة، والأزياء، ككل متكامل. وعدّها أجزاء مترابطة مع بعضها ومع الممثل وحركته، ولم ينظر إليها ككيانات منفصلة غير متماسكة (ينظر:كريج،ص165) ، بينما تمايز مايرهولد في اسلوبه الاخراجي الرمزي، بنزعته التركيبية الشكلانية، بالاختزال والتجريد والخروج عن المبدأ الواقعي، وتأكيد العنصر البصري وهندسة التشكيل الحركي الأدائي خارج البعد البشري، بجعل الجسد ماكنة حيوية للأداء، والأسلبة، بضبط العناصر التعبيرية لكشف التركيب الداخلي للموقف وفق شكل منمط وتجريدي، فالإخراج لديه غير معني بإعادة الخلق الدقيق لتفاصيل المشهد وخصائصه المعمارية التاريخية، بل هو يكتفي باستدعاء جوهر الخصائص تلك وروح المشهد لخلق الشكل على المسرح (ينظر:التكمةجي،ص52-53). ونحى فاختانكوف بأسلوبه الاخراجي بالواقعية الخيالية، إلى المعالجات المسرحية الحادة، والمسرحة والتخييل مبتعدا عن الواقعية حيث يؤسس معالجته الإخراجية بصياغة يحضر فيها الوعي الذاتي للواقع، والتعبير عن ذلك الواقع، بالخلق الخيالي بما فيه من فنتازيا، والابتعاد عن المسلمات المنطقية والفروض الواقعية، باتجاه تشويه الواقع عن طريق التبسيط والمبالغة والتفتيت، وخلط الواقع بالانطباع الذاتي، وبمقاربة كاريكاتيرية حادة، ينشئها الفنان المبدع ويتشاركها مع الجمهور بألعاب المسرحة والتخييل للشكل المسرحي(ينظر:أردش،ص245-246).

3. **أسلوب الإخراج التعبيري** ، ويمثل الاتجاه التعبيري نسقا جماليا مجاوزا للمفهوم الواقعي والمحاكاة، نحو جمالية البوح والتعبير لعرض الموقف الذاتي للفنان من عالمه الواقع، وتمثل رد فعل على ازمة الذات في العالم الحديث، فتؤكد على الجوهر الانفعالي والاستجابة الذاتية للشخوص، وتجريد اللغة والمفردة من الاعتياد والمألوفية، وبناء الشكل المسرحي بالتفتيت، والتشويه، والمبالغة وخلط الواقعي بالحلمي، فيكون المسرح معها اسقاطا ذهنيا، وجهازا عصبيا بتكويناته المختزلة والحادة بحضورها بما يشبه الايعازات التلغرافية البرقية الناجمة عن التفجرات الانفعالية للموقف ومعالجة المخرج الحادة بتقنيات الإضاءة، والمنظر، والمؤثر الصوتي بهدف خلق الصدمة الاخلاقية ، والروحية الجمالية وبعثها في فضاء المسرح. وتتنوع اساليب ومعالجات الاخراج التعبيري، عدا اتفاقها على غايتها بتلك الصدمة ، كما في تنوع معالجات المخرجين التعبيريين الألمان: كارل هاينزمارتن، ولودفيج برجر، وريتشارد فيشر، وجوستاف هارتونج (ينظر:أردش،185)، فلكل منهم اسلوبه في المعالجة، عدا أن تلك المعالجات تتفق من ناحية الحدة والعنف، ومن ناحية الغاية ببعث الصدمة الروحية والأخلاقية.

4. **أسلوب الإخراج الملحمي**، وهو صياغة المخرج الألماني برتولت بريشت لنموذج المسرح السياسي الاجتماعي الفاعل على مستوى استنهاض ارادة الجمهور وتشجيعه للبحث عن موقف له من الحدث على الخشبة، والذي يقدم بصيغة الماضي المسترجع، خارج مبدأ الإيهام الأرسطي، ولكن وضعه بعلاقة جدلية مع المعطى البيئي لكشف الفاعل التاريخي في تكوينه، وبالتالي ايجاد الحل لذلك الموقف في الواقع، فيعتمد بمعالجاته الفنية للشكل المسرحي على تقنيات التغريب بمعنى كسر ألفة المفردة وجعلها بؤرة للتأمل والتفكير، والاستمرار في خرق أفق توقع المتلقي، وكسر ألفة الموضوع بواسطة الراوي، والمبرزات الفيلمية، والوثائق

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

واللوحات، والحرص على تحقيق المباعدة الجمالية بالمسافة النقدية مابين الجمهور والأحداث، ومنع الاندماج مع الأحداث أو الشخصيات، والاحتفاظ بالوعي للمتفرج متوقدا(ينظر:التكمةجي،ص64) فلا يذهب بريشت لخلق أجواء خيالية مثيرة للعواطف، لأنها تعطل الوعي واردة الحكم عند المتفرج، فيستخدم الوسائل المبسطة للمسرح، واعتماد المسرحة، وكسر الأيهام المتحقق، والأسلبة، والمعالجة بتقنيات الإضاءة الكاشفة، والمنظر المختزل والمسطح، الذي يشير للحدث بأبسط التفصيلات، مع مراعاة جمالية الترتيب والتنظيم والتناسق، وتأكيد القيم الموسيقية والنغمية في الإنشاد كمتعة من متع العرض، وبنفس الوقت تكون غنية بعناصر الجست الحركي لمتابعة تفسير الموقف في مسار تقدمه.

5. **آرتو وأساليب الإخراج الطليعية**، شكل آرتو السريالي، منعطفا جماليا في أساليب الإخراج المسرحي، بالانطلاق فلسفيا مع الاتجاهات اللاعقلانية، ومن اللحظة النيتشوية، فقد امتازت معالجاته الاخراجية بتدمير البنى العقلية في الشكل المسرحي، وكسر العلاقة التقليدية مع المتفرج باستدعاء اللاوعي والرمزي الانثربولوجي البدائي في فضاء طقس وجوبي المشاركة، بإطار من العنف والقسوة (ينظر:آرتو،ص75)، فكانت موضوعاته ميتافيزيقية، وخارج الإطار السيكولوجي، وبالتالي ابتعاده عن النص، بوصفه اطارا عقليا سيكولوجيا، فعالج ثيماته الأصلية بعيدا عن أدبية النص، وبتقنيات مسرحية أعتمدت الإبهار العنيف بالشكل واللون والتركيب من العناصر المتضادة، مكرسا العنف الجمالي بتدمير عقلانية الأشكال على المسرح، بالاضاءة وحضورها الحادة بالبقع اللونية وحزم الإضاءة الافقية والعمودية، لتعبر عن اجواء الحلم والرعب والهذيان، والمناظر على طريقة الاشكال السريالية، بالمبالغة والغرابة والتركيب اللاعقلي الصادم ، والأزياء الشعائرية الطقسية والألوان الحادة، والاقنعة الغريبة والماكياج المبالغ فيه والتسريحات الغريبة، والموسيقى بإيقاعات بدائية طقسية.

لقد كان أسلوب آرتو مؤثرا مهيمنا على من جاء بعده من المخرجين الطليعيين، طوال حقبة القرن العشرين، وحتى أدائيات مابعد الحداثة. نرصد أثره البالغ على **بيتر بروك** بمسرحه الطقوسي ونزعته الانثربولوجية، بالوسائط اللاعقلية واللغة العبرثقافية، والصياغات التعبيرية الذاتية، والعنف الجمالي في تركيب الشكل المسرحي، لكشف السري الحقيقي المحتجب خلف الاعتياد والمألوفية، وهو ما اسماه باللامرئي المقدس، واللاعياني المغيب خلف العياني المادي، وبواسطة خلق حالة من الشعرية البدائية، والتجربة الحياتية المفارقة للمألوف، بمؤثرات صادمة، وصرخات، ورقية سحرية، وأقنعة، ودمى، وملابس طقسية (ينظر:أينز، ص238)، وكذلك أسلوب **غروتوفسكي** بالمسرح الفقير، بالعودة إلى جذور المجتمع البشري البدائي، مجتمع الطقوس الجماعية والسحرية، لكن دون الرمزية الدينية، نحو مذهب علماني، هو طقوس مسرحية لا دينية، إلا أنها مستمدة من الطقوس القديمة، وخلق حالة الإثارة، والدهشة، والإعجاب، والإيحاء، واستفزاز الطاقات العضوية، والكلمات، والإشارات السحرية، وحركات الأكروباتيك، وبالاعتماد على حالة من التوتر والإرهاق الجسدي التي تدفع الجسم الإنساني إلى ما وراء حدود طبيعته العضوية، وتحقق مجاوزته لذاته (ينظر:أردش،ص310)، وامتد أثر أرتو إلى باقي أساليب الإخراج الطليعية، فقد أثر عميقا بالمسرح الحي **لجوديث مالينا وجوليان بيك**، والمسرح المفتوح **لجو تشايكن**، كترجمة عصرية لمعالجاته في مسرح القسوة، دون الخروج عن إطاره الجمالي، والنزعة البدائية الانثربولوجية في المسرح البيئي **لريتشارد شيشنر**، ومسرح

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

**يوجينو باربا**،وصولا إلى أدائيات مابعد الحداثة **لروبرت ويلسون**، بمسرح الرؤى، حيث النسق اللاعقلي، وتدمير المعطى المنطقي في الشكل، والعنف الجمالي في التركيب، ودوامية التحول، وضرب يقينية الزمان والمكان، بمحاكاة لحالة الهذيان والهلوسة في تداعي اللاوعي في فضاء طقس تشاركي حل محل تقليدية الجماليات البرجوازية للعرض المسرحي(ينظر:أينز،ص398).

مما تقدم نخلص إلى أن التنوع الواسع في طبيعة المعالجات الإخراجية، طبقا لتنوع الأساليب الإخراجية، وحتى المغايرة في الأسلوب الإخراجي الواحد، وذلك استجابة للمحددات الجمالية لرؤية الإخراج، والتي تتعلق بأدبية النص، وخصائصه الجمالية، والفضاء الأيديولوجي المتحكم بميل وتفضيل المتلقي وتوقعاته، والمزاج العصري المتحكم بطبيعة المعالجات التقنية وجمالياتها، والقدرات المادية في بناء وتركيب الشكل المسرحي على الخشبة. حيث أن تلك المحددات الفنية والجمالية قد وضعت مهام وظيفة الإخراج في طابع جدلي تخوض فيه شخصية المخرج فعلا جدليا مع وظائف المؤلف الدرامي، والمصمم السينوغرافي، ومصمم الأداء، لخلق حالة التركيب الإخراجي، وهي تكاملية البناء الفني للعرض المسرحي، الذي يتجاوز المهام التقليدية الفنية بإنتاج العرض، إلى المهام الجمالية الشاملة، بإدارة الوعي الجمالي للمتلقي.

**جدليات الإخراج**

- **جدلية المخرج الدراماتورج:** بدءا نقدم إلى الالتباس المعرفي والوظيفي لمصطلح الدراماتورج، عدة مقاربات تعين في تحديد إجرائي يمكن من رصد فعل التطور الجدلي لوظيفة المخرج، إزاء وظائف الدراماتورجية، وشخصية الدراماتورج. مقاربتنا الأولى هي الوظيفة التحليلية للدراماتورجيا ومهمة الدراماتورج، حيث ارتبطت بالنظام الكلاسيكي التحليلي، وهي **الدراماتورجيا الكلاسيكية**، وحددت بصانع الدراما، والحارس على إحكامها وتجويدها، فتاريخيا هي تركة الحقبة الكلاسيكية، بالبحث التحليلي الذي يربط مقومات النص وأطره الجمالية في بيئته، ويضعه في إطار الشعرية ، بما يقارب الوظيفة النقدية، إلا أنها ذات طابع تنظيري أكثر منه مرجعي. فهي تبحث عن العناصر المكونة للبناء الدرامي متفحصة عمل المؤلف والبناء السردي للأثر الابداعي دون الاهتمام المباشر بتنفيذ العرض (ينظر:بافيس،ص195)، وهو ما طرحه ليسنغ في مؤلفه(دراماتورجيا هامبورغ). والمقاربة الثانية لوظيفة الدراماتورج هي الرقيب الأيديولوجي، وحارس الأيديولوجيا، فقد تلقف عصر الأيديولوجيا القرن التاسع عشر، هذا الإرث الكلاسيكي، ووجد فيه أداة حفظ للأيديولوجي، وتنظيم شمولي، عبر مهام البحث الأدبي في النص، وملائمة الأعراف الفنية، وإدخاله في منظومة الإجتماعي والثقافي للعصر، وبالتالي وضع النص في موقعه من شبكة التراث الابداعي للشعب. وهو ما وافق ببعده الإجرائي التقعيد الجمالي لتلك الوظيفة بإطار الدراماتورجيا الأدبية، والتي تجاوزت في مسارها التطوري حدود الاستشارة الأدبية، نحو متابعة الخطاب الأيديولوجي، بمراحل نقل النص الى الخشبة، وتصميم فضاء التداول بتداخل فضاءات النصي، والدرامي، والركحي، بفعالية جدلية مابين البنى الثقافية التي يعكسها البناء الفني لعملية الانتاج المسرحي، وتفاعيل تلقيه إلى حدود إعادة رسم وتصميم الوعي الاجتماعي للعمل ككل(ينظر:حميد،ص126)، كما في **الدراماتورجيا البرختية**، حيث "أصبحت تعبر عن بنية أيديولوجية، وشكلية في الوقت نفسه، للعمل الفني، كما أنها تمثل ذلك الرباط المتميز بين الشكل والمضمون، والتعاضد بين عالم ذهني، وبين بناء محسوس، أي بين الرؤية والشكل" (المسعودي، ص37) ،

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

فما يخلقه برخت على المسرح من علامات ، لا تستهدف تطوير الشكل، بقدر ما هو ربط الشكل في علاقة جدلية مع منظومة النص الأيديولوجية التي شكلتها قراءاته في انتاج النص. ومقاربتنا الثالثة هي **الدراماتورجيا المعاصرة**، حيث إن مفارقة العصر بحل أبوة النص، ودعوات إعلان وفاة المؤلف، والتدنيس، ووضع النص عند مفترق نصوص، أمام حسية اللغة المسرحية، ومغريات فنون العرض المسرحي، قد حتمت حضور عقل تنظيري، يعيد تشكيل المادة النصية، تشكيلا معرفيا وجماليا، يجعل منها نظاما من أنظمة العرض المسرحي، بمعنى إزاحة تراثية النص وارتباطاته الأدبية، نحو بنية حسية متعينة من الأشكال في فضاء العرض المسرحي، وفي شبكة علاقات ديناميكية، مستمرة التوليد والتحويل والإنشاء والهدم، فيصبح هنا تركيب الإخراج، بنية جدلية لتداخل الوظائف لحد الاندماج الواحدة في الإخرى، فالإخراج والدراماتورجيا لا ينفصلان، ولكن تداخل الواحد بالأخر. فإذا كان وضع الشكل من مهمة الإخراج، فإن الدراماتورجيا، هي الدوران حول الشكل، واكتشاف الأسئلة، بمعنى إعادة انتاج الشكل معرفيا بوضعه أزاء منظومة الأسئلة، وخلق حالة التوتر الشعري في الشكل نتيجة قوة السؤال في اعمام قطيعة مع المعرفة بالشكل، والموجود بقوة حضوره، وهنا الشكل مقابل إرادة وقصدية المخرج في التكوين، يكون موضوعا للتأويل، ومع سيل الأسئلة المكتشفة بفعل الدراماتورجيا، يستحيل التأويل مع تقدم العرض الى الاكتشاف، عند دوامية الهدم والانشاء المستمر، فلا ينشأ محور دلالي يحيل إلى مرجعية تفسيرية، ويساعد على إيجاد تأويل مرضٍ للشكل، ولكن الشكل الذي يتحول بطبيعته وماهيته، يخلق تعديلا مستمرا لأفق توقع المتفرج، بوضعه في دائرة الاكتشاف المستمر. ونرصد من مقاربتنا في الدراماتورجيا المعاصرة، أن مهام المخرج في خلق الشكل المسرحي عبر التكوين وبناء الميزانسين، تبقى في حالة العوز للقوة الديناميكية التي تحول الحدث الدرامي من ارتباطاته الأدبية إلى تجربة عضوية فوق الخشبة، إلا بفعل الدراماتورجيا بما تضع الشكل المسرحي موضع التساؤل المستمر الذي يفضي إلى القطيعة المرجعية للشكل، فلا يصبح مفردة مرحلة من الواقع الطبيعي، ولا مادة محاكية، ولكن خلقا جماليا بفعل دهشة الاكتشاف، التي يفضي إليها تصاعد فعالية التأويل إلى حدودها القصوى، وبالتالي إدارة الوعي الجمالي للمتلقي، وتعديل لأفق توقعاته. بمعنى لا تكتمل التجربة الفنية في بناء الشكل المسرحي، إلا بضبط أثرها الجمالي، وهو عمل المخرج بما يتوصل إليه الدراماتورج، من بث التوتر المعرفي في الشكل، وتدمير تراثه، لأجل خلقه من جديد كتجربة جمالية مجاوزة، تحدث أثرها في وعي المتلقي، وهو غاية العرض المسرحي، فجهد الدراماتورجيا المعاصرة، هو القدرة على تحويل طبيعة الاشياء المكونة في الشكل المسرحي، لتكتسب مادية العرض المسرحي، وخاصيته في انتاج المعنى، بما يمكننا وصفها، تبسيطا، بمسرحتها. حيث أن تلك المسرحة لا تأتي بمجرد وضع الشيء على الخشبة، ولا تتحقق إلا بفعل ذلك التحويل. ومما تقدم يمكن وصف الدراماتورجيا المعاصرة، بأنها وظيفة متقدمة في فن الإخراج، ومهمة إخراجية محددة بإدارة الوعي الجمالي وفق رؤية الإخراج، وبما توفره من وسائط معالجة فنية بين يدي المخرج، تمكنه من متابعة خلق الشكل المسرحي، وتحقيق أثره الجمالي. ويدعم فرضنا هذا، أن الدراماتورجيا، لا يمكن لها أن تتحرك خارج فضاء الشكل الذي أنتجته رؤية الإخراج، غير أنها توسع آفاق ذلك الفضاء، وتكشف عن أعماقه، بما يحقق الأصالة الفنية في الشكل، وعمق أثره في التجربة الجمالية للعرض.

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

إن وظيفة الإخراج تعمل على بناء الشكل المسرحي بعملية معقدة من التركيب المعرفي، فالتركيب الإخراجي هو تركيب معرفي بالأصل، شامل لكل فعاليات وأدوار الفنانين في عملية خلق العالم المسرحي، الذي نصفه بأنه عالم مجاوز وخلق جمالي يعيد من خلاله الوعي إدراك ذاته، ووعي عالمه، وموقعه، بواسطة الطبيعة المفارقة لفن المسرح، فالإخراج المعاصر ينأى عن محاكاة الواقع الطبيعي، واعتماد الفرض الجمالي الذي تؤسسه قراءات وفلسفة المخرج في بناء الاحتمال الفني الذي يمثل رؤيته بوصفها نوعا ما من الطموح، ولكن بلا بعد ذاتي. أي إرادة كيف سيكون العالم لو؟ وعبر ذلك التركيب المعرفي من الفرضيات تتجمع مكونات تركيب الإخراج، وتطلب تحققها التجريبي في الفضاء المسرحي، ويقارب ذلك وصف **ستانسلافسكي** بنظامه الأدائي، القوة المحركة التي تبعث الحياة في الدور، بأن العقل أولا سيمكن من فهم النص، ثم ستبث إرادته الشجاعة اللازمة فيه ليتقدم في عمله، وثالثا ستسهل له أحاسيسه تحويل مجرد التعاطف مع الشخصية، إلى ممارسة الشخصية، ففي بناء التركيب الإخراجي ، تتوضح تلك القوة المحركة للتركيب الإخراجي والتي تخلق الشكل المسرحي، بالوعي والفهم العميق للنص، عبر تعدد القراءة ووضع الفروض، التي تطلب تحققها، وهنا يمتلك العقل الإرادة في طرح الفرض للتحقق التجريبي بما يخلق الشكل المسرحي المجاوز للواقع الطبيعي، ليعلن عن ذاته واقعا جماليا ، يتعامل معه العقل مختبريا، لاستحصال قيم التحقق التجريبي للافتراضات التي وضعت وتشكل منها الشكل المسرحي، وهذا هو البعد المعرفي في التجربة الفنية التي أنشأها المخرج، فوظيفة المخرج ببعديها المعرفي والجمالي، تصب في خلق الإطار الفني المناسب لطرح الفرضية الإخراجية ، والتي تعاني التوتر المرجعي مع الفرضية الأدبية، وهو جزء من صراع تاريخي مابين المؤلف والمخرج، فتوظف الدراماتورجيا إمكانات بحثها في إيجاد الأسئلة التي تعمق فلسفة الشكل، وابعاده، وبالتالي تحقق نوعا من الروابط المُحدثة في فضاء التجسيد المسرحي عندما تضع الشكل في مواجهة فعل اكتشاف ورسم أفق توقع متغير باستمرار، فيعاد صياغة الموضوع معرفيا وجماليا باكتشافه من جديد. ونجد صدى الدراماتورجيا المعاصرة في وظيفة المخرج المعاصر، في أدائيات مابعد الحداثة، وعلاقتها المتوترة أصلا مع الإطار الفني، والمرجعية الجمالية، ومحاولة تدمير الشكل، وتشظية المعنى. فيطرح **روبرت ويلسون** بمسرح الرؤى، صيغة جديدة لمهام المخرج، هي وظيفة متبناة من وظائف الدراماتورجيا المعاصرة، ألا وهي التوتر في الشكل الذي يطرحه التركيب الإخراجي، ويصل الى حدود الهذيان، واهتمامه بالخصائص التعبيرية للجسد، وخاصة في تعارضها مع الفكر الجدلي والمنطقي، الذي تطرحه الثيمة النصية، وإيثاره للشكل، وعملية العرض، أكثر من المضمون والمنتج النهائي(ينظر:كارلسون،ص178)، فيأخذ العرض هنا مفهوم عملية إبداع وليس منتجا إبداعيا. حيث يقارب فعله الإجرائي في تفكيك الواقع، نشاط الدراماتورجيا المعاصرة في بعث الارتباك بالتراث، وإعادة رسم دائم لأفق التوقع، فمع الدراماتورجيا يصبح العمل الفني عملية وليس منتجا ابداعيا، وهكذا في الأساليب الإخراجية المعاصرة لمابعد الحداثة، اندمجت وظيفة الدراماتورجيا كمهمة من مهام المخرج، الذي يضطلع بوظيفة مخرج ودراماتورج، فالضرورة العصرية التي قدمت شخصية الدراماتورج كشرطي ورقيب أيديولوجي، قيم على الثيمات الأدبية وهي ترحل من مدونة النص الأدبي إلى فضاء الخشبة ، قد انتفت، في عصر مابعد الحداثة، كما في أسلوب **ريتشارد فورمان** بمسرح الهستريا الوجودية، فالتركيب الإخراجي لا يحقق أي نوع من الوحدة في المعنى، أو الترابط المنطقي،

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

ولكن الإمعان في عملية التشـظي للنص (ينظر:كارلسـون،ص199)، فيتعرض حامل الأيديولوجي من حوار وشخصية، وحبكة، إلى عملية تقويض مستمر، ونزع الدلالة فيه، حيث انحلال السرديات الكبرى، وضرب المرجعيات، والاحتفاء بالشـكل المفتوح، والاحتمال والتعدد والتناقض، والاطراف السـائبة التي يعاد وصلها بفعالية ذاتية.

ومما تقدم يمكن أن نضـع إطارا لجدلية المخرج الدراماتورج، بأن شـخصـية الدراماتورج بمهامها تنحل وتندمج في شخصية المخرج وكواحدة من مهامه في عملية الإخراج، كلما ابتعد العمل عن الإطار الأدبي، لتبرز شخصية المخرج الدراماتورج ومسؤليته في هندسة عمارة النص، وتحويله إلى فن المسرح.

- **جدلية المخرج السـينوغراف :** نمهد لمقاربتنا في تحديد مفهوم السـينوغرافيا، بالترجمة الحرفية للمصـطلح scenographia ، وتعني عملية طبع المشـهد، وحيث أن فضـاء المسـرح هو الخامة التي تنفذ عليها طباعة المشهد المسرحي، يمكن أن نحدد مبدئيا مصطلح السينوغرافيا، بأنها الانطباع السيكولوجي والذهني لتداعي الشكل المسرحي في المفردات المادية على خشبة المسرح، وهو مفهوم شامل لكل المفردات المادية المركومة على خشـبة المسـرح، والتي يحويها إطار المنظر المسـرحي، حيث تتداعى فيها الصـورة الذهنية لتحقق موضـوع التصميم ، سـواء كانت أفقية على الخشـبة، أو عمودية معلقة، والتي تشـكل بعلاقاتها الديناميكية الفضـاء المسـرحي، فتشـمل بذلك كامل المنظومة البصـرية، وجسـد الممثل بحركته الأدائية، والزي الذي يرتديه، ومساقط الإضاءة، ومن هذا التحديد الإجرائي، نتلمس طبيعة وظيفة السينوغرافيا، ومهام السـينوغراف، وهو المصمم المسؤول عن إبداع وتنفيذ السـينوغرافيا، بأنه المسؤول عن تشـكيل الفضـاء المسـرحي، تلك المهمة التي تفترض أدواتها الإبداعية من معطيات الفضاء المعماري للصالة، شكلها، وتوزيع مناطق المشاهدة والأداء، والوحدات المنظرية للديكور، من المفردات المادية، من خشب، ومعدن، وقماش، وبلاستك، ويتعدى ذلك في مفرداته التصـميمية الابداعية إلى جسـد الممثلين، والوضـعيات، والتشـكيل الحركي، بالإضـافة للإضاءة والموسيقى، حيث يشكل السـينوغراف، من كل تلك الخامات، بنية السـرد البصـري، وهو فضـاء تشـكيلي ديناميكي(ينظر:أبرسـفيلد،ص85)، يجعل من السـينوغرافيا بوظيفتها الشـاملة، ليس فقط، خلق الإطار الذهني للأحداث الدرامية، بحيث تكون أكثر تحققا وأعمق أثرا جماليا، ولكن إغناء الخشـبة بالتفصيلات والعلامات المسرحية، تبعث فضاء التخييل المسرحي، بفعالية التخييل التي تستدعي الشكل على الخشـبة، ويبدو هذا التحديد الأولي تقليديا في دلالاته، وهو من وجهة نظر الإخراج، مهمة تقنية تابعة لمصممي المنظر والإضاءة، ترتبط برؤية الإخراج وفرضيات المخرج من جانب، مثلما ترتبط بفرضيات المؤلف، والثيمات النصـية، والإرشـادات التي يقدمها النص. وبذلك ترتبط الممارسـة السـينوغرافية، بغايتين أسـاسـيتين، هما تحديد أبعاد المكان الفيزيائي للحدث، وتحديد الزمان، هذا من جانب، ومن جانب آخر، وضع المتلقي في الجو النفسي للأحداث، بمعنى خلق المعادلات الحسية للقيم الدرامية المرحلة من النص إلى خشبة المسرح، بما يجعل من السينوغرافيا فن تشكيل فضاء العرض المسرحي، بهندسة العلاقات ما بين البنى الدلالية، في الشـكل المسـرحي، بوحدة تصـميمية حاوية للجسـد الأدائي، ولحشـد القيم من الحدث الدرامي، حيث ووضـع المفردات في حالة تحول ديناميكي مسـتمر باتجاه تحقيق أهداف العرض المسـرحي وغاياته (ينظر:حسـن،ص265-266)، وتعد تلك الغايات من الشـمولية أن تداخلت في مهمة التجسـيد

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الدرامي، وخلق الشكل المسرحي لمهمة الإخراج، لذا يطبع عمل السينوغراف الجدل المتصاعد مع مهمة المخرج في وضع تصوراته على الخشبة، فلكل منهم رؤية تصميمية تجاه الشكل، ومنطلقات فنية مغايرة في الخلق، تبعا لارتباط الفعل الإبداعي بحقل فني مغاير للآخر، بمعنى ينطلق مصمم السينوغراف من البناء التشكيلي البصري، ووفق القوانين الجمالية للفن التشكيلي، في تحقيق رؤيته التصميمية للمعطيات النصية بينما المخرج ينطلق في تصميمه من قوانين البناء الحسي لفن العرض المسرحي وتحديداته الجمالية.

إن السينوغراف الفنان الرسام في عصر النهضة الكلاسيكي، الذي كانت وظيفته رسم الخلفيات، قد تحول في عصر الرومانسية إلى فنان المناظر المسرحية، وباني بيئات تفسيرية في الواقعية، التي تحولت مفهوميا وجماليا في الرمزية إلى التصميم الفني الدقيق بعد ذلك عند **أدولف آبيا** في مطلع القرن العشرين، في محاولة لبناء منظومة فنية من تداخل فنون التشكيل والحركة والموسيقى والإضاءة، بوحدة عضوية، فحركة الممثل فن مكاني يخضع للموسيقى وهي فن زماني، والفضاء المسرحي المعد للتركيب، بمستوييه العمودي والأفقي، فن مكاني يخضع للإضاءة، وهي فن زماني، فحدود الحركة ترسم ابعاد المكان، وتوزيع الكتل المنظرية، ومع الإسقاط الضوئي، يتحقق الفضاء الشعري الذي يعكس جوهر القيم الدرامية للنص(ينظر:أردش،ص108)، وهو ما أعطى فنان السينوغرافيا شخصيته الوظيفية ومدى أوسع في خياراته الإبداعية واستقلالية نسبية في رؤيته التصميمية، وهو الأمر الذي كان غالبا ما يتقاطع مع وظائف المخرج الأوتوقراط، فيدخل عمل التصميم السينوغرافي طور الجدل المتصاعد ما بين المصمم والمخرج، والذي انعكس على تطور وظيفة المخرج باحتوائها مهام السينوغراف، كما في مهام المخرج عند **كوردن كريج**، الذي استهواه فن الرسم، ليعمل على توجيه مواهبه إلى فن الديكور، فكانت تصاميمه تعتمد التركيبات المعمارية العمودية، التي توحي بأنها ترقى إلى السماء، كما أنه ألف بين الحركة، وتقنية اللون، وصورة المشهد المنظري، من خلال مهارته في توزيع تقنية الإضاءة، والتناسب الدقيق، بين الأضواء، والخطوط، وتحولات المنظر المستمرة، لجعل المتلقي مسحوراً بما يرى (ينظر:التكمةجي،ص46). ليحدد وحدة الإخراج المسرحي، في الديكور، والإضاءة، والأزياء، ككل متكامل. وعدّها أجزاء مترابطة مع بعضها ومع الممثل وحركته، ولم ينظر إليها ككيانات منفصلة غير متماسكة. فتتداخل وظائف السينوغراف مع وظائف المخرج، بوصف السينوغرافيا البناء البصري لعناصر العرض المسرحي المتعلقة بالتجسيد المشهدي. وبما يحقق القراءة الدالة لمضمون تلك الخطابات في وحدة خطاب العرض الشامل. فالسينوغرافيا هنا تتحدد بغايتها ببعث فضاء التخييل المسرحي على الخشبة، أو على الأقل تحديد ملامحه، وكما تصفها باميلا هاورد، بخلق الفضاء اللعبي على الخشبة، أي صناعة العرض المسرحي بصريا (ينظر:هاورد،ص200)، بينما الإخراج هو عملية مسرحة شاملة لمنظومة من العناصر المتعارضة في طبيعتها ، حيث مزج حضورية المادة الحية في الممثل، مع ثقل المادة غير حية في الإعدادات المسرحية من المعدات والكتل المنظرية، والازياء والاكسسوارات، وحتى أثيرية مادة الموسيقى والإضاءة، كل ذلك يتعامل معه المخرج انطلاقا من بنية نصية، ابداع مؤلف، ومكان فيزيائي بنمط معماري معين، ونسق أيديولوجي وجمالي، في مقاربة لرؤية إخراجية تمثل فرضية المخرج الإبداعية، وبذلك الإخراج تركيب وتعبير، وهو من جانب آخر تحليل وفك للعقد التي يحتويها الشكل المسرحي، أي إخراج الشكل من طبيعة الثبات والاستقرار ، وجعله في حالة قلقة من الهدم والبناء، والحركة الدائمة، لذا يترادف الإخراج مع مصطلح

الميزانسين (الفرنسي) بوصفه التشكيل الحركي الدائم على الخشبة، والتعبير المستمر عبر ذلك التشكيل الحركي، وهو ما يبث الحياة على الخشبة ببعث الفضاء التخييلي الذي يستدعي التصور الذهني في المفردات المادية على الخشبة وبذلك يكتمل التركيب الاخراجي بغاياته (ينظر:معلا،ص35). فالتخييل هو جوهر التلقي المسرحي، حيث يكتمل الشكل بديمومة حركته وتحوله، بما ينتج من أنظمة دالة وعلامات ، أي عملية إعادة تشكيل ابداع المؤلف، في بنية إبداعية شاملة من عناصر مسرحية نشطة ، وحية مستمرة في صيرورتها، وقدرتها أن تستمر في خلق، وتوليد المعنى، بشكل دائم، وهو ما يجعل منه معيارا لإبداع العمل الفني، فالإبداع ليس تقديم المسرحية كما لو كانت في عصر المؤلف، ولكن أن تكون حية تعيش في اللحظة التاريخية المعاصرة في زمن العرض المسرحي، وذلك بناءا على خلّاقية المخرج في بناء الانساق العلامية الدالة من البصري والسمعي، وبما يحدث عملية التحول من زمن الفرضية النصية الى زمن المخرج المعاصر، والذي يمثل فضاء فرضياته الجمالية ورؤيته الإخراجية، وبالتالي التحول في المكان، بانبثاق الفضاء المسرحي، بوصفه شبكة علامية من العلاقات الدالة، والتي تحقق تداعي الشكل المسرحي على الخشبة، مثلما يحقق تداعي ما لا يمكن تحقيقه عيانيا على الخشبة من مستحيلات الطبيعة، والثيمات الميتافيزيقية، عبر التنظيم العلامي الذي يستدعي الأثر الانفعالي لتلك المستحيلات، وبالتالي حضورها في الفضاء المسرحي.

إن ذلك التنظيم العلامي الذي يصممه المخرج في بناء الفضاء المسرحي بوصفه فضاءا لفرضياته الجمالية وموضع تجسيد رؤيته الإخراجية هو حقل اهتمام واشتغال السينوغراف، غير أن السينوغراف، يبحث في علاقات تشكيلية، فتصور السينوغراف، ينطلق من تصفير المسرح، بمعنى خلق أبعاد فيزيقية معدة للإمتلاء، كما اللوحة التشكيلية، ثم تركيب العلاقات للشكل في بنية دلالية ، يستند في ذلك على بنية نصية، وموتيفات الحدث الدرامي، ووقائع الشخصية، ثم يتطور ذلك جدليا مع تفاصيل فرضية المخرج بما يعرض الشكل التأسيسي الأول للسينوغراف إلى هزات متتابعة بالتفاعل تكشف عن مضمرات نصية، وتولد إطارا جماليا لرؤية الإخراج ، فالسينوغراف يعمد إلى المعالجة التشكيلية الصرفة، من ناحية التنفيذ، رغم أن الأثر الجمالي للسينوغرافيا حسي بصري، متضمن لما هو سمعي، فيعمل على معالجة الفضاء المسرحي القصدي بالأشكال المتعددة الأغراض ، والمعبرة عن المغزى الكلي للفكرة الدرامية(ينظر:التكمةجي،ص149). فتكون السينوغرافيا وسيطا حسيا محايثا، والذي يتشكل من جملة خطابات السمعي والبصري، وليس تجسيدا له، بمعنى لا يترجم خطاب السينوغرافيا ثيمات فرضية الإخراج ، ولكن يجاورها، وبالتالي فتح آفاقها على أعماق تأويلية، تشيع الارتباك والتوتر الجمالي في افتراض الشكل الذي تطرحه رؤية الإخراج ، وذلك الفعل الجدلي هو منشأ تطور الرؤية الإخراجية خلال العمل على انتاج العرض المسرحي. وهو تطور يلقي بظلاله حتى على فهم المخرج الفرضية الأدبية للمؤلف، ومراحل بناء التركيب الإخراجي، وصولا إلى بلورة الرؤية الإخراجية ليس بإطارها الجمالي، حسب، ولكن بتصميمات المعالجة الفنية لها، والمتمثلة بتصميم الوحدة الأدائية للممثل، والضوء، والمنظر، والأزياء والإكسسوارات، والموسيقى والمؤثرات السمعية، حيث تطرح السينوغرافيا خطابها في حدود المنطقة مابين خطاب النص/خطاب العرض وذلك لحل القطيعة الابستيمية المعرفية والاستاتيكية الجمالية الناشئة عن المغايرة في طبيعة الخطاب مابين النص والعرض، ومن خلال ما تبعثه (السينوغرافيا) من طقسية للعبور من التراث الأليف والخبرات

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الجمالية السابقة، إلى تحقق الشكل المسرحي على الخشبة، والتفاعل مع سيل الفروض والمعطيات التي تزخر بها فعالية التجسيد على الخشبة، وهو ما يمكن أن يلحق بالسينوغرافيا وظيفة خلق الطقس للرؤية الإخراجية، إي طقس العبور من التراث، والمعطى، إلى التفاعل مع الافتراض الذي تطور جدليا بابداعات التصميم للفنانين، وهو طقس من مهامه بث الشفرات الدالة في فضاء المسرح، الذي استحال فضاؤه، إلى آلية سيبرانطيقية، بارتفاع الستار، تبدأ بثاً من الشفرات المتزامنة والمتنوعة الإيقاعات، والتي ترسم حدود الإدراك الأولي لمعطيات خطاب العرض، وبما تنقل توقعات الذهن المتلقي، من مناطق ألفته، إلى مناطق الدهشة، وخرق التوقع، وبالتالي إدارة الوعي الجمالي لذهن المتلقي، وقيادته عبر جغرافيا العرض المسرحي. لذا السينوغرافيا بما تطلقه من شفرات، هي مرتبطة بالمخطط الإدراكي الحسي، المسؤول عن تبلور التصور الذهني لفكرة المكان والزمان، والفضاء البيئي، وهو ما يدخلنا في مدار الرؤية الإخراجية، ويجعل مواردنا الحسية مترعة بالفرضيات التي تشكلها الرؤية الاخراجية في بناء الشكل المتحقق بفضاء العرض.

إن مهام السينوغرافيا التي اندمجت في وظائف الإخراج ، تبدت علاقاتها في التعديل المستمر للمعطى من الشكل المتحقق على المسرح، بدوام إزاحته جماليا خارج حدود الألفة، ووضعه في مناطق الدهشة، كما في ستراتيج مسرح الموت **لتادوش كانتور** ، حيث لا منطقية التتابع الحضوري للشكل، عدا بناء بصري من العلاقات التشكيلية الحادة ، هو بناء حدسي، ومكاني، وانفعالي، وغريزي، وخيالي، وحركي، يستدعي المكان، ومفردات الذاكرة الكابوسية، التي تستحثها تفصيلات الشكل الخارجي، وتتابع الصور الغرائبية" (كووسوفيتش،ص90) التي تبني المشهد بجوانبه الحضورية دون التشخيصية، مقاربا **لكابروف** في تجاربه الأدائية بعروض الهابننغ (الواقعة) ودمج فن التشكيل بفن الاستعراض، فهو يعالج المشهد فنيا بإنشاء فضاء سينوغرافي، بتركيب أشكال رمزية ذات طابع تجريدي تحمل خصائص مشتركه ضمن فضاء العرض لتولد المعنى العام من خلال التكوين الجمالي للشكل. أي يستعيض عن العلاقات الدرامية بالتشخيص، وتغذية الوحدة الصراعية في الموقف الدرامي، بعلاقات تشكيلية حادة، ومتوترة، تزيح سكونية الصورة التي يكشف عنها المشهد، بعلاقات ديناميكية للمفردات المادية على الخشبة، وهي تتحول باستمرار في دلالاتها، وبذلك يتسم الإخراج بمهام بنائية تشكيلية، حيث يتم تصفير المسرح وما يعلو خشبته من ممثل وأدوات، وإعداده للامتلاء، أي الانطلاق من واقعة انبثاق الفضاء السينوغرافي، باعتباره واقعة الحدث الفني ذاته، بما يسقط مهام تجسيد الحدث بمقابل الحضورية له وعبر الانشاء السينوغرافي(ينظر:التكمةجي،ص106)، فنجد شخوصه، مفرغة، بلا بعد سيكولوجي، أشبه بقرين حاضر لشخصية غائبة، في عالم كابوسي، ومحايد بدرجة صفرية، والذي يحققه الحدث بذاته، ومن خلال حضوره على الخشبة. فتكون وظيفة الاخراج بمهامها ، استعارة وتبني لمهمة السينوغراف، في بناء إطار تشكيلي لاستحضار الحدث بثقله السيكولوجي والدلالي، دون تشخيصه. وتلك السمة المميزة في أسلوب كانتور الإخراجي، تقدمت على سائر المهام التقليدية لوظيفة الإخراج، بوصفه مخرجا/سينوغراف. وبنفس الاتجاه التشكيلي، يعالج **جوزيف شاينا** ثيماته المركزية التي تدور حولها رؤيته الإخراجية، بالكولاج العنيف والتداخل الحاد في بناء المشهد بوصفه وحدة تشكيلية بلاستيكية قائمة على ثنائية الممثل/السينوغرافيا، فيبني خطابه من خلال التشكيل السينوغرافي بدلا عن الرؤية الأدبية، واعتماد الجانب البصري وخطابه التشكيلي بدلا عن السمعي وخطابه

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

اللغوي، بفنون العرض المسرحي(ينظر:حسن،ص267)، فالنسق السينوغرافي في عروض شاينا هو نسيج الرؤية التشكيلية التي يسعى شاينا إلى بلورتها داخل العرض المسرحي.

إن ثقل المكون المعماري في المشهد المسرحي، وماديته، هو واحد من معوقات جموح الرؤية وخلاقيتها عند المخرج، وبالتالي من محددات مهامه الوظيفية، فالمعمار يحاول أن يفرض هيمنته على تصورات المخرج لفكرة المكان والزمان والتي تحدد الإطار الفيزيائي لفرضياته التي تشكل رؤيته الإخراجية. لذا وجد المخرج المبدع، كسر ذلك المهيمن، والبحث الاستكشافي في الفضاء المسرحي، الوسيلة لإطلاق إبداعاته، وتطويع معطى العمارة بالتشكيل والإنشاء السينوغرافي ، بوصف السينوغرافيا فن الإنشاء والتركيب للشكل المتداعي، في الفضاء المسرحي، في بناء ديناميكي متحرك، مرتبط وظيفيا بالوحدة البنائية للعرض، وأهدافه، وغاياته الجمالية والفكرية، وبذلك تمام مهام المخرج، وتكامل وظائف الإخراج، والذي أوصل إليه جدل المخرج السينوغراف.

**مؤشرات الإطار النظري**

1. المحددات الفنية والجمالية لرؤية الإخراج، قد وضعت مهام وظيفة الإخراج في طابع جدلي تخوض فيه شخصية المخرج فعلا جدليا مع وظائف المؤلف الدرامي، والمصمم السينوغرافي، لخلق حالة التركيب الإخراجي.
2. معطيات الدراماتورجيا المعاصرة، في ضوء مهام المخرج، تمثلت بفتح آفاق الرؤية الإخراجية، وكشف أعماقها، بما يحقق الأصالة الفنية في الشكل، وعمق أثره في التجربة الجمالية للعرض.
3. يعمل جدل المعطى الدراماتورجي في مهام الإخراج على إعادة انتاج الشكل معرفيا بوضعه إزاء منظومة الأسئلة، وخلق حالة التوتر الشعري في الشكل نتيجة قوة السؤال في اعمام قطيعة مع المعرفة بالشكل، والموجود بقوة حضوره. وتدمير تراثه، لأجل خلقه كتجربة جمالية مجاوزة، بخاصيته في انتاج المعنى. وبالتالي إدارة الوعي الجمالي وفق رؤية الإخراج.
4. تركيب الإخراج، في ضوء معطيات الدراماتورجيا المعاصرة، هو بنية جدلية لتداخل وظائف الإخراج والدراماتورجيا، لحد الاندماج ، ومعبرا عنها بالمخرج الدراماتورج. حيث شخصية الدراماتورج بمهامها تنحل وتندمج في شخصية المخرج وكواحدة من مهام المخرج في عملية الإخراج، كلما ابتعد العمل عن الإطار الأدبي، لتبرز شخصية المخرج الدراماتورج ومسؤوليته في هندسة عمارة النص، وتحويله إلى فن المسرح.
5. تتداخل وظائف السينوغراف مع وظائف المخرج، بوصف السينوغرافيا البناء البصري لعناصر العرض المسرحي المتعلقة بالتجسيد المشهدي، وبما يحقق القراءة الدالة لمضمون تلك الخطابات في وحدة خطاب العرض الشامل
6. معطى الممارسة السينوغرافية المعاصرة، شكل تداخلا وظيفيا مع مهام المخرج، بتصميم الخطط الإدراكية الحسية للمشهد، والتي عن طريقها تتبلور فكرة المكان والزمان، والحدث تجسيدا للتصور الذهني الذي ركب فيه المخرج رؤيته الإخراجية، ليشكل لنفسه فضاءاً سينوغرافيا محايثاً، بعيدا عن الإشكال الهندسية والمساحات المعطاة.

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

7. غايات الممارسة السينوغرافية، تحديد الأبعاد الفيزيائية للحدث، من مكان وزمان، ووضع المتلقي في الجو النفسي للأحداث، وخلق المعادلات الحسية للقيم الدرامية المرحلة من النص إلى خشبة المسرح، وهي متداخلة في مهمة التجسيد الدرامي، وخلق الشكل المسرحي لمهمة الإخراج.
8. جدل مهام المخرج السينوغراف، حل للقطيعة المعرفية والجمالية للمغايرة ما بين طبيعة خطاب النص وخطاب العرض، بما تبعثه السينوغرافيا من طقسية للعبور من التراث الأليف والخبرات الجمالية السابقة، إلى تحقق الشكل المسرحي على الخشبة، والتفاعل مع سيل الفروض والمعطيات التي تزخر بها فعالية التجسيد على الخشبة، هي وظيفة خلق الطقس للرؤية الإخراجية.

مجتمع البحث: يتحدد مجتمع البحث بالأنموذج الذي أورده العنوان

عينة البحث: يحدد الباحث العينة التي يطبق عليها إجراءات بحثه بعرض المخرج صلاح القصب (ماكبث)

أداة التحليل: يتخذ الباحث ما توصل إليه من مؤشرات الإطار النظري، أداة للتحليل.

منهج التحليل: التحليل الوصفي

التحليل:

**ماكبث**

**تأليف: وليم شكسبير**

**إخراج: صلاح القصب**

يروي المتن الحكائي لمسرحية ماكبث، قصة البطل الذي أصبح نذلاً، بعدما استبد به الطموح، ليسمع صداه في نبوءات أخوات القدر، وهن يستخرجانه كائنا خديجا تتلقفه ليدي ماكبث، بأولى تعاليمها له ((...أنت تريد العظمة، ولست خالياً من الطموح، ولكنك خالٍ من الشر الذي لابد أن يصحبه)) لتدفع به نحو تنفيذ الجريمة، فيقتل دنكن ويغتصب العرش بعد أن يشرّد الورثة الشرعيين، أبناء دنكن، دونالبين ومالكولم، فيتهاوى في فعل الجريمة المتصل، من القتل فاغتصاب العرش، فالاستبداد، بحثا عن الأمن الذي افتقده باقترافه الجريمة، فالجريمة فعل تورط مستمر، لتتحول قلعة ماكبث في أنفيرنس، إلى مقصلة إعدام، يهرب منها الجميع، فتنغلق بوابات القلعة على عزلة مروعة لماكبث وشريكته ، ليدي ماكبث، ينتهيان إلى مجابهة مخاوفهما وأعداءهما مالكولم ابن دنكن وجيشه على السواء، مما يدفع بالليدي ماكبث إلى الجنون والموت، وماكبث يواجه قدره حينما يموت بسيف مكدف، ليستعيد مالكولم ابن دنكن العرش، بينما يعلق رأس ماكبث على باب القلعة. ونجد أن نصا بغنى وعمق النص الشكسبيري، وبالذات ماكبث، يمثل مادة للمعالجة الإخراجية عبر التاريخ، شكل التنوع في أساليب إخراج المسرحية، حقلا تبدى فيه التنوع في ترتيب عناصر المعالجة الفنية بما انعكس على طبيعة مهمة الإخراج، ومهام المخرج، استجابة للمحددات الجمالية لرؤية الإخراج. فالنص قابل لانفتاح دلالاته وتعدد قراءاته وتنوعها بما يفرزه المتن الحكائي من تعدد مستويات جمالية وفكرية، وبالتالي شكلت أدبية النص وخصائصه الجمالية إغراءا للمخرج صلاح القصب، في توافر أرضية خصبة لرؤية الإخراج، لما يحتوي النص الشكسبيري من عمق فلسفي، وامتداد إنساني، يسمح باستعراض رؤية الإخراج، والتي وافقت بمزاجها العام الفضاء الأيديولوجي المتحكم بميل وتفضيل المتلقي

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

وتوقعاته، بما انعكس فيها من ثيمات اندفاع الموجة الاستعمارية لتجليات النيوليبرالية،بنهايات القرن العشرين، وفرضياتها التدميرية لصالح النظام العالمي، والمتجسدة في ثالوث الهلاك الطاقة والمرتزقة والسلطة، فرؤية الإخراج تطرح مفهوم التاريخ بأنه تاريخ جريمة، وفواعله مثلث: البترول، والسلطة، والمرتزقة. كما أن تجسدات رؤية الإخراج جاءت في مزاج ما بعد حداثي تمثل بالاحتفاء بالشكل المفتوح، والتعدد والتناقض، والمسارات السائبة، والبؤر المشتتة، وقد اتاحته القدرات المادية للفضاء المفتوح، في بناء وتركيب الشكل المسرحي، وهو ما وضع مهام الإخراج في طابع جدلي تخوض فيه شخصية المخرج صلاح القصب فعلا جدليا مع وظائف المؤلف الدرامي، بإطار الدراماتورجيا، والمصمم السينوغرافي، بإطار الإنشاء والتشكيل البصري، لخلق حالة التركيب الإخراجي.

يأتي معمار نص العرض ماكبث بتسلسل مشهدي وهو مشهد الساحرات الذي يستهل به العرض بعد أن تحول بصرياً إلى دخول ماكنة القدر، وهي الدراجة النارية السوداء، حيث تحول راكبها إلى معادل عصري للساحرة وهو يطلق نفير البوق مرات عدة ليفتتح حلقة من حلقات الجريمة الممتدة بلا انتهاء، والمشهد التالي هو مشهد القتل، يليه مشهد الليدي ماكبث وهستيريا بقعة الدم التي لا تزول، والمشهد الأخير مصرع ماكبث الذي يتصل بدخول الدراجة النارية السوداء ولكأنها تأكيد لانهائية فعل الجريمة واستمرارية التاريخ الذي هو تاريخ جريمة. غير أن المشهد لا يتحدد بوحدة سردية بذاتها ولا منظر أحادي أو حركة خطية للثيمة، بل ينبني المشهد من تعددية الوحدات السردية وتداخلها، وتزاحم الثيمات في حركات متقاطعة يتم تصدير بعضها بطريقة اللقطة السينمائية وإرجاء البعض كخلفية بانورامية للمشهد، حيث تبقى الوحدات المشهدية للنص الشكسبيري حاضرةً في الوحدة المشهدية لنص العرض، إلا أنها تحت سيطرة التصدر حيناً والإرجاء حيناً آخر، وذلك انطلاقاً من آليات تشكل المعمار النصي عند القصب، بانتقائه الحوارات من النص الأصل، ومزجها في مبنى حكائي موازي للمبنى الحكائي الشكسبيري، لعمل تصدرات جديدة لفرضيات مغيبة تستمر في قراءات ديناميكية تساعد على تصعيد خطابات العرض إلى مستوى التداول الجمالي والفلسفي. فهو استيرادات نصية، بجمل تلغرافية، فالمخرج صلاح القصب، في إعداد البنية النصية للعرض، يعمل على وضع النص الشكسبيري في حالة توتر قصوى، وقطيعة معرفية وجمالية، مع تراث النص، بالتفتيش عن الأسئلة، وفتح طيات النص، وإرباك أفق التوقع بإسقاط اشتراطات النص الشكسبيري القرائية، فالنص غني بالثيمات المتجسدة، مثلما هو غني بالاحتمالات والفرضيات المغيبة، لينطلق القصب من الفرضية المغيبة، ودون إلغاء البنية النصية الشكسبيرية، ولكن إرجائها في وعي المتلقي خلفية للشكل المتصدر. وبتلك المهمة الدراماتورجية، ينتفي صراع الرؤية مابين المؤلف والمخرج، في وحدة جدل المخرج الدراماتورج، بوصفها وظيفة متقدمة من وظائف الإخراج إضطلع بها المخرج صلاح القصب، في بناء نص العرض المسرحي ماكبث، فيأخذ النص المعد بالقراءة الدراماتورجية للمخرج صلاح القصب، بنية السيناريو بالانتقال الأفقي، والتزامن بتراصف الأحداث خارج التتابع الزمني. حيث يتوقف الزمن في لحظة صفرية لاستعراض بانوراما التاريخ الجريمة، هو استعراض حصيلة الحياة عند لحظة الموت، فيشكل النص بمعماره تداعياً لماكبث لحظة مصرعه. حيث أن ذلك الخرق لشبكة القراءات المرجعية للمتلقي، قد أحدثت تحولا مقلقا في توقعاته القرائية، وبالتالي ، إدارة الوعي الجمالي للمتلقي، على وفق رؤية الإخراج، هذا من جانب، ومن جانب آخر،

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

فإن عمل المخرج على نص العرض بوصفه تداعياً لماكبث لحظة مصرعه، قد فتح آفاق الرؤية الإخراجية، وكشف عن أعماقها، بما يحقق الأصالة الفنية في الشكل، وعمق أثره في التجربة الجمالية للعرض، وهو ما جعل الشكل في حالة توتر وحراك في أطره المؤسسة، ينطلق معه فيض من الطاقة الشعرية، تعيد تشكيل الفضاء النصي للنص الشكسبيري (ماكبث)، بحشد من الفرضيات المغيبة، والبناء من الفجوات النصية، لمبنىً حكائي موازٍ، ينبثق منه ماكبث رؤية صلاح القصب، وهو ماكبث الجريمة المعاصر، فيرينا القصب، بعين طاغية كوني في لحظة مصرعه، حكاية يحكيها معتوه، ملؤها الصخب والعنف، وهي رؤية جحيمية تشبعها تركيب الإخراج، الذي ضرب جهوزية الإدراك العقلي والتفسير المنطقي، فيهيئ بذلك ذهنا متحررا، وخلّاقا يعيد نظم الثيمات في فضاء النص خارج مؤثر التراث الجمالي، فيعمل المخرج هنا على إعادة انتاج الشكل، الذي تنتجه الثيمات النصية، معرفيا بوضعه أزاء منظومة الأسئلة، وخلق حالة التوتر الشعري في الشكل نتيجة قوة السؤال في اعمام قطيعة مع المعرفة بالشكل، والموجود بقوة حضوره. فالممارسة الدراماتورجية التي اندمجت في مهام المخرج عند القصب، وشكلت تطورا وظيفيا في مهام المخرج، كانت بجهده في إيجاد متسلسلة من الأوضاع الجمالية، التي تمثل منطلقات المقاربة لقراءة النص الشكسبيري، التي يتعرض لها النص والوعي به، وصولاً إلى تملكه عبر إدراكه بكليته وبالتالي تحقق الشرعية الجمالية، في تفكيك الرؤية الأدبية التي تستند إلى مهيمن التراث بخرق النص، والنفاذ فيه نحو فجواته، والفرضيات المغيبة، بما يؤسس لبناء نصي مجاور، يستند إلى النص الأصل، ويتجاوزه نحو إدراك موضوعه الخاص به ، بإعلان خطاب الرؤية الإبداعية للعرض. وذلك حصيلة بث التوتر المعرفي في الشكل، وتدمير تراثه، لأجل خلقه كتجربة جمالية مجاوزة، بخاصيته في انتاج المعنى. كما أن الانغمار في المعطى النصي الشكسبيري، من ناحية اكتشاف الأسئلة المعلقة فيه، دون البحث عن تفسيرات، أو إيجاد إجابات، تحدد الشكل، جعل من نص العرض (ماكبث) حقلا جماليا للاكتشاف، خارج تراثيته، حيث بنى بالقراءة الدراماتورجية، المخرج صلاح القصب، رؤية لعالم ينهار أخلاقيا، وبحشد من الثيمات المتضادة، بفضاءاتها، كمعادل جمالي للعالم المعاصر بأزماته القاتلة، عبر الفوضوية، واللاعقلانية التي تحكم بناء المشهد السردي في نص العرض، فيجعل من ذلك الانهيار نبوءة قدرية محتومة ، توجه لنا، للإنسان المعاصر، وبذلك يحيل القصب، النوع البشري المعاصر في الهنا والآن، إلى ماكبث معاصر في لحظات نزعه الأخير يشاهد تاريخ حياته، تاريخا من الجريمة المستمرة، فالقصب بالتنافذ ما بين التخييل الافتراضي الأدبي للنص، وبين المعطى الواقعي، في الهنا والآن، للنوع البشري في قطيعيته الحضورية المعاصرة، يستحضر فضاء الجريمة العالمي ، انطلاقا من رؤيته الفلسفية، بأن التاريخ تاريخ جريمة، ممتدا بلا انتهاء، بتأكيد رمزية القتل التي تنفتح على فضاءات معاصرة، تستحضر الحروب العالمية، والحروب الإقليمية، والحروب الأهلية، وعالم المرتزقة السري، ووقائع الإبادات والتطهير العرقي، لتشكل تلك الفضاءات، مركز الفعل الحضاري والتصاعد الجدلي لحركة التاريخ. بينما باقي الفعل الإنساني من فنون وآداب وتجليات السلم، هي الهامش المبعد لذلك المركز، والمعادل للحظات الاحتضار الكوني طالما هنالك تسيد للشر الذي لابد منه مصاحباً للطموح، فالإنسان طَموح، وطموحه فعل يحرك التاريخ جدليا، وبذلك ينشأ التركيب الإخراجي، بالتفاعل الجدلي ما بين فعل القراءة الدراماتورجية، ووضوح وقوة الرؤية الإخراجية للمخرج، وهو تفاعل جدلي طبع تركيب الإخراج بطابع التداخل ما بين وظائف الإخراج

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

والدراماتورجيا، لحد الاندماج ، وبما يمكن التعبير عنه بالمخرج الدراماتورج. كما أن عمل المخرج صلاح القصب، على إزاحة المعطى النصي، من منطقة الفرضية الأدبية للمؤلف، وجهد التنقيب الأركيوكولوجي في طبقات النص، إزاء التحقق التجريبي للفرض الجمالي لرؤية الإخراج، ومحددات المخرج الفلسفية، قد حلّ شخصية الدراماتورج، بمهامها التقليدية، لتندمج في إطار مهام الإخراج، وضمن وظائف المخرج بتحويل النص إلى نظام العرض المسرحي. وهو نظام مغاير، يجتهد بالابتعاد عن الإطار الأدبي، وجهد المخرج في إعادة هندسة العمارة النصية، وعلى وفق القوانين الحسية والجمالية لفن المسرح.

إن العرض جاء محتشدا بالتركيبات الذهنية المتداخلة أشبه ببارانويا تعكس هستريا الجريمة والعنف، التي تعصف في الفضاء الدرامي للأحداث، التي هي ليست غير تداعي ماكبث في لحظة مصرعه، وهو ما يجعلنا نفترض أن القصب قد أسس معالجته الفنية لرؤيته الإخراجية بإنشاء سينوغرافي غني بالعلاقات الفضائية العنيفة والمتداخلة لتجسيد مشهدية المعركة وغابة بيرنام، في عرض النهاية المأساوية لماكبث، واستعراضه للتاريخ الجريمة واستمراريته بالامتداد العمودي الزمني، والافقي البانورامي، لتأكيد فعل الجريمة المستوطن بحياة الجنس البشري. فالبناء البصري المشتت، والمتداخل الفضاءات، والعلاقات الحادة، وانفتاح الدلالة، وضع الإنشاء السينوغرافي معادلا حسيا وسيكولوجيا، للقيم الدرامية المحتشدة في الفضاء الدرامي للحدث وهو تداعي ماكبث الأخير لحظة مصرعه، بالمشهد الهستيري للجريمة والعنف، في غابة بيرنام، فتتداخل وظائف السينوغراف مع وظائف المخرج، بوصف السينوغرافيا البناء البصري لعناصر العرض المسرحي المتعلقة بالتجسيد المشهدي، وبما يحقق القراءة الدالة لمضمون تلك الخطابات في وحدة خطاب العرض الشامل، فيعرض لنا القصب الأحداث بتأسيس معاصر لمواكب المافيات الإجرامية، والقتلة المأجورين الذين يطاردون ضحاياهم، ووقائع الاغتيالات السرية بشكل مكثف بالحضور الحسي، وأبواق النفير التي تطلقها تلك السيارات الجامحة وهي تطارد ضحاياها وتستمر في حضورها، وانتشار العملاء السريين في المكان، بينما تتابع مواكب الجريمة بالدخول إلى المشهد، إثر الإعلان الاحتفالي بالجريمة، على لسان مكدف(أفيقو...أفيقوا...جريمة..وخيانة)، وهو فعل احتفالي شيطاني تحتشد فيه كل مشاهد الجريمة عبر تاريخ الجنس البشري، ولكأنه لقاء في الجحيم، وبمعية الساحرات التي تقود دراجة نارية سوداء، تطلق ابواقها، وذلك تأسيسا لمعالجة المخرج الفنية للرؤيته الإخراجية، فالعرض يبدأ بعد نفاذ الجريمة الى نتائجها المأساوية، وبما يجعل العرض نوعا من التداعي لأشباح وأطياف معذبة، تطالب بالثأر من ماكبث، وهي تدور تصرخ في روح ماكبث الآثم، وتسرد حكايتها الخاصة عن وقائع الجريمة، وهو ما نجده بالتأثيث البصري لكل شخصية على حدة، وبالتالي الفضاء السينوغرافي لكل شخصية، لتجسيد العزلة والانقطاع، من جانب، ومن جانب آخر وحدانية الفعل الإجرامي بوصفه قدرا ومصيرا للجنس البشري، فيركّب القصب رؤيته الإخراجية بتصورٍ ذهني يعالجه فنيا بالإنشاء السينوغرافي المتعدد البؤرة، وبعث فضاء محايث له، فيصمم الخطط الإدراكية للمشهد، والتي تبلور فكرة المكان والزمان للحدث، وهو الامتداد التاريخي للجريمة زمانيا ومكانيا، مع ذلك التعدد والتشظي في فضاءات السينوغرافيا، وبما يجعل من معطى الممارسة السينوغرافية لديه، تداخلا وظيفيا مع مهام المخرج، ووظيفة متقدمة من وظائف الإخراج، وذلك بتحديد الزماني والمكاني الممتد، ووضع

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

المتلقي في الجو النفسي للإحداث، بخلق المعادلات الحسية للقيم الدرامية النصية، بما يحيل الإنشاء السينوغرافي إلى مهمة التجسيد الدرامي، وخلق الشكل المسرحي التي هي من صلب مهام المخرج.

إن الاشتغال على فضاءات الإنشاء السينوغرافي، في العرض المسرحي ماكبث، والذي جاء داخل الإطار الجمالي لمسرح الصورة، أحال البعد التصميمي التقني للشكل في فضاء العرض المسرحي، إلى بنية معرفية، تتصل بالخطاب النصي من جهة، وبالخطاب الإبداعي لرؤية الإخراج من جهة أخرى، عندما جعل المخرج من غابة بيرنام فضاءاً حاوياً للفرضيات المغيبة، وأعاد تأثيثها بصريا بالمفردات المادية، خارج تراثها الدلالي، وبعلاقات عنيفة، قائمة على التضاد، والتعارض، والتناقض، والتعدد، والتشتت، مجموعة في وحدة كولاج بصري للمشهد، هو قد فتح الثيمة المكانية الشكسبيرية، مثل القصر، غرفة ماكبث والليدي ماكبث، غرفة دنكن، قاعة في القصر، ممرات، قلعة أنفيرنس، أمام القلعة، جاعلاً من البنية المكانية بنية متحولة فيزيائياً ودلالياً إلى حد كسر علاقاتها المنطقية والعقلية، ومحتواة في شمولية فضاء غابة بيرنام، وبالتالي تهشيم المنطق الزمني، وجعله قابلا للتحول والاحتمال، حيث أن معالجات القصب السينوغرافية في إنشاء بنية صورية غير متعينة تمتص الاحتمالات القرائية التراثية، جعل من إنشاءاته السينوغرافية طقسا للعبور من التراث الأليف والخبرات الجمالية السابقة، إلى تحقق الشكل المسرحي على الخشبة، والتفاعل مع سيل الفروض والمعطيات التي تزخر بها فعالية التجسيد على الخشبة، هي وظيفة خلق الطقس للرؤية الإخراجية، وتداعيها، وبالتالي حل للقطيعة المعرفية والجمالية ما بين خطاب النص وخطاب العرض.

إن الكثافة الرمزية في الوحدة السينوغرافية للعرض المسرحي، قد وضعت الإنشاء السينوغرافي في حالة ديناميكية من التحول، بالتعديل المستمر للمعطى من الشكل، كما في مشهد دخول الليدي ماكبث المتوتر، عندما تصل بسيارة صغيرة، إلى داخل المشهد، المؤثث سينوغرافيا، من أدوات السحق، والتقطيع، ومستوعبات النفايات، وتشكيلات العملاء السريين المتوزعين في المكان، والقتلة المأجورين، وأبواق الساحرة التي تركب دراجة نارية، لإعلان جهوزية ماكنة الجريمة للانطلاق، مع الاعلان الاحتفالي لمكدف، بأن هنالك جريمة وخيانة وقعت. ومشهد مطاردة السيارات لدنكن وقتله، ومشهد مطاردة بانكو وهو يصرخ في أعلى السقالة للتشهير بالجريمة بعد أن يجمع أشرطة التسجيل التي توثق تاريخ الجريمة. وكذلك الأروح الغاضبة المحشورة في السيارات التي تدور مزمجرة تطلب الثأر، ومشهد هستيريا ماكبث باستخدام المقصلة، وهو يردد تداعيه الهائل:

**غداً...وغداً...وغدا...وكل غد يزحف بهذه الخطى الحقيرة يوماً اثريوم حتى المقطع الأخير من الزمن المكتوب، وكل أماسينا قد أنارت للحمقى المساكين الطريق إلى الموت والتراب...ما الحياة إلا ظل يمشي و ممثل مسكين يتبختر ويستشيط ساعته على المسرح...ثم لا يسمعه احد...إنها حكاية يحكيها معتوه، ملؤها الصخب والعنف ولا تعني أي شيء!!!**

وهو تداعي اندمج ايقاعيا مع حركة ذراع المقصلة في تماهي مصيري ما بين الاستبداد والحياة، والتي لا تكتب غير تاريخ جريمة مستمر، ومحاولاته للخلاص بالهروب من خلال مروره داخل سيارات الموكب المرصوفة، حتى ينتهي بوقفته النهائية على سيارة الموكب قبل سقوطه صريعا في المعركة. فالمعطى من الشكل المتحقق يعاني

التعديل المستمر، بفعل دوام إزاحته جماليا خارج حدود الألفة، ووضعه باستمرار في مناطق الدهشة، كما في حضورية الدراجة النارية، ومستوعبات النفايات، والأحذية العسكرية، وتقطيعها بآلة قطع الورق، وعلامات المرور المقلوبة، حيث لا منطقية التتابع الحضوري للشكل، عدا بناء بصري من العلاقات التشكيلية والكولاج العنيف. وبالتالي انعدام القدرة النقدية التي تنبني على تراث وتجارب جمالية سابقة، بما يجعل الشكل بناءا حدسيا غريزيا، وانفعاليا، متحول زمانيا ومكانيا، حيث تحيد الإرادة العقلية الواعية في مقابل تجربة التكشف الحدسي والتواصل الانفعالي بالانغمار الكلي في فضاء الانشاء السينوغرافي، فضاءا طقسيا حاويا لانفتاح الفرضيات القرائية المستمرة، مع غياب الجوانب التشخيصية للحدث في المشهد، مقابل الحضورية للشكل معادلا حسيا وجماليا للحدث ذاته في تركيب الصورة المسرحية، الناتج عن تفكيك المعطى النصي، ومجاوزة الرؤية الأدبية، بمقابل الحضورية الحسية للإنشاء السينوغرافي. فماكبث الشكسبيري بوصفه مهيمنا، نصياً أسقطه حلول الفضاء السينوغرافي الديناميكي لفرضية هستيريا المافيات والاغتيال دهساً بالسيارة، والبترول، والمرتزقة، وأجواء الجريمة العالمية المعاصرة. حيث عملت تفصيلات الشكل الخارجي، وتتابع الصور الغرائبية على بناء المشهد بجوانبه الحضورية دون التشخيصية، وبالتالي غياب الأنموذج التفسيري ما وراء الشكل الديناميكي المتحقق، وغياب البناء النفسي، والمنطقي بالحتمية السببية والتنظيم العاطفي والانفعالي، فالقصب يحتفي بمعالجاته، بالبناء الجمالي والفلسفي المتحرك للصورة المسرحية، بتصفير المسرح وما يعلو خشبته من ممثل وأدوات، وإعداده للامتلاء. فينطلق القصب من فضاء غابة بيرنام، بما تصدره من ثيمات التوحش، والغموض، والخوف، وانعدام الألفة، والاحتواء القسري للعالم، فالعالم بارد، والفرد فيه ضائع خائف، مجهول المصير، حيث تنفتح كل احتماليات الشر، وهو ما تؤطره نبوءة الساحرات. فيؤسس معالجاته السينوغرافية بالفضاء المفتوح لساحات قسم الفنون المسرحية، الذي يعيد انتاجه فضاءا معماريا للعرض، بالامتداد الأفقي والعمودي المادي، كفضاء حاوي لتشظيات الوحدة السينوغرافية المؤسسة بالكولاج الحاد والتجميع العنيف لمواكب السيارات الجامحة، والدراجة النارية، وبراميل البترول، وخراطيم الغسل والتنظيف لفرقة المرتزقة، ومستوعبات الموت المتراكم من الحاويات الموزعة في المكان، ومقصلة التقطيع، و غياب الجوانب التشخيصية للحدث في المشهد، مقابل الحضورية للشكل معادلا حسيا وجماليا للحدث ذاته في تركيب الصورة المسرحية، لتأتي معالجاته السينوغرافية الحادة، ضربا للمنطق الدرامي المتسلسل، والذي يعرض التشكل المنطقي للحدث، حيث الحدث مبتورا، حاضرا بقوة التحقق، وبلا ارتباطاته التخييلية في التجسيد، فكان الانطلاق من واقعة انبثاق الفضاء السينوغرافي، باعتباره واقعة الحدث الفني ذاته، والذي لخص حضوريا المصير المأساوي للجنس البشري، كما استعرضتها تداعيات ماكبث لحظة مصرعه، حيث اسقطت تلك الحضورية للشكل مهام تجسيد الحدث، وعبر الانشاء السينوغرافي الذي اعتمده القصب طقسا لتجسدات رؤيته الإخراجية.

**نتائج واستنتاجات**

**نتائج التحليل:**

1. عمل القصب بمهمة دراماتورجية، في إعداد البنية النصية للعرض بشكل السيناريو بالانتقال الأفقي، والتزامن بتراصف الأحداث خارج التتابع الزمني، بوضع النص الشكسبيري في حالة توتر قصوى، وقطيعة

معرفية وجمالية، مع تراث النص، بالتفتيش عن الأسئلة، وإرباك أفق التوقع بإسقاط اشتراطات النص الشكسبيري القرائية. وبالتالي، إدارة الوعي الجمالي للمتلقي، على وفق رؤية الإخراج.

2. القراءة الدراماتورجية للمخرج القصب، قد فتحت آفاق الرؤية الإخراجية، بما يحقق الأصالة الفنية في الشكل، وعمق أثره في التجربة الجمالية للعرض، بجعل الشكل في حالة توتر فائق يعيد تشكيل فضاء النص الشكسبيري، بالفرضيات المغيبة، والفجوات، لمبنىً حكائي موازٍ، ينبثق منه ماكبث رؤية صلاح القصب.
3. ينشأ التركيب الإخراجي، عند القصب، بالتفاعل الجدلي ما بين فعل القراءة الدراماتورجية، ووضوح وقوة الرؤية الإخراجية للمخرج، وهو تفاعل جدلي طبع تركيب الإخراج بطابع التداخل ما بين وظائف الإخراج والدراماتورجيا، حد الاندماج.
4. معالجات القصب السينوغرافية في إنشاء بنية صورية غير متعينة تمتص الاحتمالات القرائية التراثية، جعل من إنشاءاته السينوغرافية طقسا للعبور من التراث الأليف، إلى التفاعل مع سيل الفروض والمعطيات التي تزخر بها فعالية التجسيد على الخشبة، هي وظيفة خلق الطقس للرؤية الإخراجية، وتداعيها، وبالتالي حل للقطيعة المعرفية والجمالية ما بين خطاب النص وخطاب العرض.
5. احتفى القصب في معالجاته، بالبناء التشكيلي الجمالي والفلسفي المتحرك للصورة المسرحية، بتصفير المسرح وما يعلو خشبته من ممثل وأدوات، وإعداده للامتلاء بالتفصيلات، لبناء المشهد بجوانبه الحضورية دون التشخيصية، وغياب الأنموذج التفسيري ما وراء الشكل الديناميكي المتحقق.
6. أسس القصب معالجاته السينوغرافية بالفضاء المفتوح، وغياب الجوانب التشخيصية للحدث في المشهد، مقابل الحضورية للشكل معادلا حسيا وجماليا للحدث ذاته في تركيب الصورة المسرحية، وبالتالي كانت معالجاته السينوغرافية الحادة، ضربا للمنطق الدرامي المتسلسل، والذي يعرض التشكل المنطقي للحدث، حيث الحدث مبتورا، حاضرا بقوة التحقق، وبلا ارتباطاته التخييلية في التجسيد، فكان الانطلاق من واقعة انبثاق الفضاء السينوغرافي، باعتباره واقعة الحدث الفني ذاته.

**استنتاجات البحث**

تلعب المحددات الفنية والجمالية لرؤية الإخراج، دورا في تشكيل الإطار الجمالي الذي تحركت فيه كيفيات التطور الجدلي لوظائف الإخراج ، بما تخوضه شخصية المخرج المعاصر من فعل جدلي مع وظائف الدراماتورج، ومصمم السينوغرافيا، لخلق حالة التركيب الإخراجي. لتنتهي تلك الوظائف محتواة في الممارسة الإخراجية ومن مهامها، ووظيفة متقدمة من وظائف المخرج المعاصر. ونلخص ذلك بالتالي:

**1.** معطيات الدراماتورجيا المعاصرة، شكلت وظيفة متقدمة من وظائف المخرج المعاصر، ومهمة إخراجية لإدارة الوعي الجمالي وفق رؤية الإخراج تتحدد بالتالي:

أ. فتح آفاق الرؤية الإخراجية، وكشف أعماقها، بما يحقق الأصالة الفنية في الشكل، وعمق أثره في التجربة الجمالية للعرض. بإعادة انتاج الشكل معرفيا بوضعه إزاء منظومة الأسئلة، وخلق حالة التوتر الشعري في الشكل نتيجة قوة السؤال في اعمام قطيعة مع المعرفة بالشكل، والموجود بقوة حضوره.

ب. بث التوتر المعرفي في الشكل، وتدمير تراثه، لأجل خلقه كتجربة جمالية مجاوزة، بخاصيته في انتاج المعنى.

2. معطيات الممارسة السينوغرافية المعاصرة، شكلت وظيفة متقدمة من وظائف المخرج المعاصر، ومهمة إخراجية بتصميم الخطط الإدراكية الحسية للمشهد، تتحدد بالتالي:

أ. ديناميكية الشكل في الانشاء السينوغرافي، بالتعديل المستمر للمعطى من الشكل المتحقق على المسرح، وبدوام إزاحته جماليا خارج حدود الألفة، ووضعه في مناطق الدهشة.

ب. لا منطقية التتابع الحضوري للشكل بتفكيك المعطى النصي، ومجاوزة الرؤية الأدبية،، بالبناء البصري من العلاقات التشكيلية والكولاج العنيف. حيث الشكل هو بناء حدسي، وانفعالي، وغريزي، وخيالي، وحركي.

ج. غياب الجوانب التشخيصية للحدث في المشهد، مقابل الحضورية للشكل معادلا حسيا وجماليا للحدث ذاته في تركيب الصورة المسرحية

د. البنائية التشكيلية، بتصفير المسرح وما يعلو خشبته من ممثل وأدوات، وإعداده للامتلاء،بالانطلاق من واقعة انبثاق الفضاء السينوغرافي، باعتباره واقعة الحدث الفني ذاته، بما يسقط مهام تجسيد الحدث، بمقابل الحضورية له وعبر الانشاء السينوغرافي.

**المصادر :**

1. آرتو، أنتونان: المسرح وقرينه، ت: سامية أسعد(القاهرة: دار النهضة العربية،1973)
2. أردش، سعد:المخرج في المسرح المعاصر(الكويت:عالم المعرفة،1979)
3. أوبرسفيلد، آن: مدرسة المتفرج، ت: حمادة إبراهيم(القاهرة: مركز اللغات والترجمة-أكاديمية الفنون،1996)
4. اينز ، كريستوفر المسرح الطليعي، ت:سامح فكري (القاهرة:مركز اللغات والترجمة-أكاديمية الفنون،1999)
5. بافيس، باتريس: معجم المسرح، ت: ميشال ف. خطار(بيروت: المنظمة العربية للترجمة والنشر،2015)
6. التكمةجي، حسين: نظريات الإخراج (بغداد: دار المصادر،2011)
7. حسن، حنان قصاب وماري إلياس:المعجم المسرحي،ط2(بيروت:مكتبة لبنان،2006)
8. حميد،معتمد مجيد:الاقتراب التداولي في النص المسرحي العراقي المعاصر، مجلة الأكاديمي،ع84(جامعة بغداد:كلية الفنون الجميلة،2017)
9. كارلسون ، مارفن : فن الأداء – مقدمة نقدية ، ت : منى سلام (الشارقة : دائرة الثقافة والإعلام ، 2007)
10. كريج ، كوردن :في الفن المسرحي، ت: دريني خشبة(القاهرة: مكتبة الآداب،1960)
11. كووسوفيتش،يان:مسرح الموت عند كانتور،ت:هناء عبدالفتاح(القاهرة:أكاديمية الفنون/مركز اللغات والترجمة،1994)
12. المسعودي، عبد الحليم: تجليات الحس التجريبي في الدراماتورجيا التونسية المعاصرة- مجلة الحياة المسرحية، ع67,68(دمشق: الهيئة العامة السورية للكتاب،2009)
13. معلا، نديم: لغة العرض المسرحي (دمشق: دار المدى للثقافة والنشر،2004)
14. هاورد باميلا:ما هي السينوغرافيا؟،ت:محمود كامل(القاهرة:اكاديمية الفنون – مركز اللغات والترجمة،2004)
15. هبنر، زيجمونت: جماليات فن الإخراج، ت:هناء عبد الفتاح (القاهرة:الهيئة المصرية العامة للكتاب،1993).

# The Aesthetic Approaches to Dialectical Development in the Functions of Contemporary Theater Director
# ( Macbeth Play Directed by Salah al-Qasab a Model)

**Thabet Rasool Jawad**[1]

**Al-academy Journal …….…… Issue 92 - year 2019**
**Date of receipt: 1/4/2018…....Date of acceptance: 17/4/2018….....Date of publication: 27/5/2019**

## Abstract

The current research studies the aesthetic framework for the dialectical development of the functions of the contemporary theater director in an aesthetic approach to the mechanisms of functional overlap between the dramaturgy and direction functions, and scenography and direction, the detection of the controversial structure of that overlap, and what can be summed up in the following question: (what are the aesthetic approaches of the dialectical development in the function of the contemporary theatre director?). The research is determined by a pivotal aim which is (knowing the aesthetic nature of the dialectical development in the functions of the contemporary theater director). The researcher addressed his research in three frameworks: the methodological framework in which the researcher identified the research problem, importance, goal, and limits, then the theoretical framework, which consists of two dimensions: the first dealt with a historical overview of the origins and methods of direction , and the second dimension dealt with the theme of direction dialectics: dialectic of the dramaturgy director, and the scenography director , ending with a set of theoretical indicators .

The procedural framework included the researcher's procedures of dropping the indicators, which he concluded from his theoretical framework, on his research sample which he identified as a model for the study. The research concluded with a number of conclusions, the most important of which are:

-1The data of contemporary dramaturgy formed an advanced function for the contemporary director, and a directing task to manage the aesthetic awareness according to the direction vision.

-2The data of contemporary scenography practice formed one of the advanced functions of the contemporary director, and a directing task through the design of sensory cognitive plans of the scene.

**Key words: Theater Director, Macbeth Play, Salah al-Qasab.**

College of Basic Education - Muthanna University [1]

# المتغير الادائي لتقنيات الممثل في عروض مسرح ما بعد الحداثـــة

وئام وافي علي[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2019/3/28 ، تاريخ قبول النشر 2019/4/23 ، تاريخ النشر 2019/5/27

**ملخص البحث:**

افرزت طروحات ما بعد الحداثة ومفاهيمها متغيرات اجتماعية وسياسية واقتصادية والتي تأثرت بالحروب والازمات ودور العولمة والثورة المعلوماتية، اذ شكلت متغيرات كثيرة في المفاهيم وكبيرة في الابتكارات التقنية والفنية والثقافية كل هذه المتغيرات ساهمت بتغيير شكل العرض المسرحي جمالياً وفكرياً، والتي القت بظلالها على طبيعة أداء الممثل الذي اصبح اكثر مطالبة بتغيير اداءه وايجاد آليات وطبيعة اشتغال جديدة تحكمه تتوافق مع تلك المتغيرات وهذا ما دفع الباحث الى تبني موضوع (المتغير الادائي لتقنيات الممثل في عروض ما بعد الحداثة).

**الكلمات المفتاحية: ممثل، مسرح.**

**اهمية البحث:**

تقدم الفائدة للممثلين والمخرجين والعاملين في مجال المسرح

وقد تناول الباحث في الاطار النظري مبحثين اثنين هما :

المبحث الأول: مفاهيمية ما بعد الحداثة

المبحث الثاني: أداء الممثل في ما بعد الحداثة

وأخذ الباحث عينة للتحليل تمثلت بعرض مسرحية (أعزيزة) التي عرضت عام 2014 وبعد التحليل ظهرت مجموعة من النتائج أهمها:

_ نظرية اللعب في الأداء والتقنية الأدائية أسهما بشكل واضح في المزج بين جميع الأساليب والإتجاهات الفنية داخل مركز واحد يعتمد عن طريقها على التشظي والفوضوية والتناقض والتباس المعنى وتعدده.

ومن ثم جاءت الإستنتاجات والتي أهمها:

_ يبرز المتغير الأدائي لتقنيات الممثل في عروض ما بعد الحداثة عن طريق إخضاع الممثل لهيمنة التقنيات التي جعلت منه علامة تخضع لسلطتها داخل منظومة العرض.

[1] كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، wiamwafi2@gmail.com

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

**المقدمة:**

ان التاريخ الطويل للدراما المسرحية جعل منه فناً، متجذراً، متجدداً، متطوراً، في المفهوم والاشتغال، إذ تتأثر التجربة المسرحية منذ القدم بكل تيار جديد يصب في الثقافة والفن والنقد بنحو عام، وهذا ما شهده المسرح المعاصر في عدداً من التحولات والمتغيرات الفنية، حيث كانت لطروحات ما بعد الحداثة الفكرية إسهاما في أيجاد مسرح جديد يختلف عما كان سائداً وما سبقها على مستوى الاشتغال في منظومة العرض السمعية والبصرية وعلاقتها بالمتلقي، وهذا ما ينعكس اشتراطا على مستوىأداء الممثل وقدراته الادائية التي جعلت منه العنصر المهين في العرض المسرحي، والعصب النابض في بلورة مجمل المعطيات الجمالية والفكرية لما يمتلكه من تقنيات وخبرات ذاتية وعلاقته الحيوية الفاعلة التي يستطيع أن يكيفها على وفق منظومة اشتغال المكونات التي يعمل عليها العرض المسرحي وكيفية بناء المعنى وايصال جملة من الافكار.

ان مفاهيمية ما بعد الحداثة وضعت اثرها على المنجز الفني بشكل عام والمسرحي بشكل خاص فكانت لما بعد الحداثة جملة من الاشتراطات التي حاولت رسم العرض الما بعد الحداثي عبر التشكيك، والتشتيت، والتقويض، واللانظام، واللانسجام، والتشظي، والتنافر، ورفضها لتكامل المعنى، واعتمادها التفكيكية كاستراتيجية وحركة تسهم في بلورة طرائق الفكر الما بعد حداثوي، وترسيخ مصطلحاتها كـ(الاختلاف، والهامش، والمركز، والتمركز، واللعب الحر، والحضور والغياب ... وغيرها) من المقولات التي رسمت للممثل آلية اشتغال شكلت قلب الموازنة الاصلية للأداء التقليدي والتي تريد ان تدحضه من اجل الوصول الى متغير تقني جديد في اداء الممثل.

وانطلاقاً مما سبق ذكره فقد حدد الباحث مشكلة البحث في السؤال الاتي:

**(ما هي الكيفيات التي تحقق المتغير الادائي لتقنيات الممثل في عروض مسرح ما بعد الحداثة)؟.**

وتكمن اهمية هذا البحث في كونه يسلط الضوء على مرحلة ما بعد الحداثة وتوجهاتها الفكرية وانعكاسها في التجربة المسرحية وكيفية تأثر اداء الممثل بها وباشتراطاتها وآلياتها، فضلاً عن تقديمه الفائدة للممثلين والمخرجين والناقدين العاملين في مجال الانتاج الدرامي وطلبة الدراسات الاولية والدراسات العليا.

ويهدف البحث الى الكشف عن المتغير التقني الذي يتحقق في اداء الممثل نتيجة مفاهيم واشتراطات مرحلة ما بعد الحداثة.

وتحدد البحث في أداء الممثلين في عرض مسرحية (أعزيزة) في عام 2014.

**تحديد المصطلحات:**

2- ما بعد الحداثة:

(اصطلاحا):

بحسب ما يعرفها (تيري ايغلتون) بانها "ظاهرة تقوم على ما هو زائل وفوضوي ومتشظي وترفض كل عمق ومركز ولا تتورع احيانا عن اظهار سطوح ما هو قبيح ونافر". (هارفي، 2005،ص24)

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

كما يعرفها (عمر كوش) بانها "اسلوب فني غير مقيد، يعاني عدم استقرار دلالي في المحمولات والمركبات ويمتلك قابلية للتغيير وسوء الفهم". (كوش،2003،ص23)

اما (سكوت لاش) يعرفها على انها "نزعة تدعو الى محو التمييز، والى هدم الحدود التي تفصل مجال الفن والابداع الجمالي عن غيره من المجالات الثقافية وتفصح هذه النزعة عن نفسها في الاعمال الفنية بصورة خرق صريح للتقسيمات التقليدية وخلط واضح بين الانواع وفي صورة رفض قاطع للفصل بين الفنان والعمل الفني او بين المتلقي والاداء الابداعي". (كاي،1999،ص28).

**التعريف الاجرائي:**

يعرف الباحث (ما بعد الحداثة) تعريفا اجرائيا بما يتناسب ومسار بحثه بأنها ((حالة ادائية تتجاوز الاشكال السائدة والمألوفة في الأداء وتعمل على المزج والخلط بين الأساليب والإتجاهات والثقافات المختلفة لإنتاج آلية جديدة تواشج بين اللعب والسلوك اليومي والمتخيل وتثبت عن طريقها معاني ودلالات متشظية غير مستقرة ومتغيرة وغير منتظمة)).

**المبحث الأول : مفاهيم ما بعد الحداثة**

ان مصطلحي (الحداثة) و (ما بعد الحداثة) بوصفهما مصطلحين اشكاليين يلفتا النظر اليهما كموقفين حضاريين مختلفين في النظر الى التاريخ وفيهما من الزمن والتغيير والخصوصية، وهذه المصطلحات تثير حولها آراء مؤيدة ومعارضة من قبل النقاد والدارسين خاصة في الشؤون الفنية والأدبية بانها مصطلحات اشكالية من حيث المعاني والأبعاد والتخمينات، اذ ان كل منهما يسعى الى استثمار العديد من الإمكانيات لاكتشاف مساحات لم تكشف بعد.

يرى الباحث من أجل معرفة مفاهيمية (مابعد الحداثة) لا بد لنا من تسلط الضوء على الأسس والمفاهيم التي أنطلقت منها (الحداثة) لكي يتسنى لنا الكشف عن اهم المتغيرات والتحولات التي تحققت لأجل الوصول الى المتغير الادائي لتقنيات الممثل بين الحداثة وما بعد الحداثة وهو ما يهمنا في موضوع بحثنا هذا.

جاءت مفاهيم الحداثة كرد فعل ضد المفاهيم الكلاسيكية وتغير باتجاه شكل جديد من اشكال الثقافة المعاصرة التي اجتاحت المجتمعات الغربية، اذ اسهمت بشكل كبير في ظهور عصر التنوير الذي غادرت فيه الثقافة الاوربية منطق الميتافيزيقيا لتدخل في مرحلة ذاتية الانسان وعقلانيته التي حققت المتغيرات والتحولات لحياة جديدة مختلفة؛ إذ بدأ في القرن السادس عشر عصر العلم والتقنية الذي اصبح فيه المعرفة هي القوة والانسان هو مركز الفكر وعن طريق امكاناته الذاتية سيطر على الطبيعة ومن علوم الطبيعة برز الفكر العلمي والتقني بدلاً من المعرفة التأملية والعلم النظري، إذ توجه المجتمع الغربي باتجاه العلم التطبيقي وممارسته وصلتإرادة الانسان المنتصر في هذه المجتمعات محل إرادة الرب والقدر عند الإغريق، فإن عصر التنوير يرتكز على فكرة التقدم الانساني المعتمد على العقل البشري في السيطرة على الطبيعة ومغادرة التفكير الميتافيزيقي وإحلال العقل بوصفه المصدر الأساس للمعرفة.ومن هذا المنطلق تم النظر الى فلسفة عصر التنوير على انها قيمة كبيرة باتجاه احترام الانسان والعقل والنظر اليهما نظرة مغايرة

عما سبق فهي "مشروع عقلاني ديمقراطي لتحويل المجتمع عن طريق الافكار". (بوليتز،1977،ص4)، فمن الفلسفة العقلية اصبحت المهام الاساسية للمعرفة توفير الحياة الرغيدة للإنسان وتحقيق رفاهيته بسيطرته على قوى الطبيعة وتطويعها لخدمته باستخدام العقل والمعرفة التي يحصل عليها.

شكلت الطروحات الفكرية والفلسفية لكل من (هيغل) و (ديكارت) اضافة الى العلم الحديث وفي احداث تحولات تاريخية كبرى في النظر الى الكون والى الانسان ادت هذه التحولات الى بداية تكون المجتمع الحديث عن طريق التقديم والانفتاح الكامل على العالم وقد نظر (هيغل) الى مفهوم (الحداثة) والتحولات التي حدثت في القرون الثلاثة التي سبقت القرن الثامن عشر وهي الاكتشافات الجغرافية للعالم الجديد وعصر النهضة وعصر التنوير وهذه التحولات اسهمت في الانتقال من العصور الوسطى الى العصور الحديثة تنبئ العالم بمستقبل واعد.

اما (ديكارت) فقد اسهم بتحقيق مفاهيمية الحداثة الفلسفية بمبدأه عن الذات (الكوجيتو) والوظيفة الاساسية للحداثة بفكره والذي كانت لمقولته (انا افكر اذا انا موجود)، اذ كانت لآرائه تأثيراً كبيراً في الفلسفة الحديثة وسمي بالمؤسس الاول للحداثة باعتماد نظرية الشك واليقين (الكوجيتو) عن طريق مقولته وتوجهاتها والتي تمثلت بما يأتي (حسن،2005،ص9):

1- هيمنة سلطة العقل وإعلاء شأن المعرفة العقلانية.
2- احلال النظام مكان اللانظام.
3- احلال العلم مكان الخرافة.
4- التأكيد على الوضعية التكنولوجية والادائية.

ومما تقدم من مفاهيم (الحداثة) الفكرية يمكن للباحث ان يحدد اسسها على انها ارتكزت في بناءها على الفكر التنويري القائم على التعامل مع الواقع بوصفه حاضراً ونبذ الميتافزيقيا والسيادة الكونية بما يناسب مصالح الايام وضبط الحياة اليومية وعقلنتها وتقديم الانسان الاوربي على انه متعال ومتطور والتصنيع وامتلاك التكنولوجيا الحديثة.اصبحت الحداثة طريقة عيش واسلوب حياة وهوية اجتماعية وامراً واقعياً متميزاً بالتغير والتجدد ومشروعاً متحققاً نتيجة انجازات العلم والتكنولوجيا والتطور العقلاني.ويمكن تحديد (الحداثة) في مجال الفن بظهور الحركات المعاصرة كالمستقبلية والسريالية والدادائية "فإن المرحلة التي اعقبت الحرب العالمية الثانية شهدت تحولاً مبكراً وسريعاً في خصائص الثقافة الشمولية وكان ثمة موجة من النشاط النقدي لتيارات ومدارس معاصرة مهدت لإستقبال النموذج الجديد". (بروكر،1995،ص12) ، حتى وصل مسرح الحداثة في نهايته الى مسرح العبث الذي يقف ضد الاحداث المتتابعة والمتصلة الحلقات على أساس سببي اذ شكل انتقاله من الحداثة الى ما بعد الحداثة.ان التحولات والاحداث الكبرى التي ظهرت في القرن العشرين بلورت متغيرات فكرية تشكلت وانطلقت عن طريق عوامل اساسية بارزة يمكن تحديدها بسببين:

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

**السبب الاول: تطور العلم**

بعدما كان العقل في الحداثة يشكل المعرفة المطلقة ويشكل (الإله) اصبح في ما بعد الحداثة مخلوق صغير رغم قدراته الهائلة ويعتريه الضعف والنقص كغيره من المخلوقات.اذ شكلت التحولات السيسيولوجية والايديولوجية اثرها العميق في المتغيرات الفنية، حيث ادت التحولات السيسيولوجية وبفعل اختلاط المظاهر الاجتماعية والثقافية الى ان يمثل الفن ما بعد الحداثة العوالم السريعة (التبدل والزوال) وعالم التكنولوجيا والنزعة الاستهلاكية وصناعة المعلومات والتركيز على وسائل الاتصال والاعلام المعاصر له "فما بعد الحداثة حركة فكرية تقوم على نقد ورفض كثير من الاسس والمبادئ التي تقوم عليها الحضارة الغربية الحديثة، فهي ترى ان الزمن قد تغير وان الظروف العامة قد تجاوزت كل الانجازات نتيجة لتقدم اساليب الاعلام والاتصال اي ظهرت حالة جديدة من التاريخ تتطلب قيام نظريات ومفاهيم تتلاءم مع انماط المعرفية الجديدة والتطورات التي طرأت على النظام الرأسمالي نفسه خصوصاً بعد ازدياد الاتجاه نحو العولمة". (محفوظ،2010،ص135)، اما التحولات الايديولوجية فقد ادت طروحات (نيتشه وهايدجر) ومن تأثروا بهما وفي مقدمتهم (جاك دريدا، وليفي شتراوس) الى انتاج فلسفي يمثل مجموع الثقافات والتأويلاتالاختلافية لتشترك تيارات فكرية متنوعة في تجسيد اسس الفن ما بعد الحداثوي.

**السبب الثاني: فقدان الثقة بقضية التقدم**

ان نظرة الحداثة للمستقبل هي نظرة تفائل بمستقبل البشرية، والعالم في تطور دائم نحو الافضل نتيجة العقل والتطور البحثي العلمي "ولقد كان الايمان بالتقدم هو القوة المحركة للغرب طوال ما يقارب المائة والخمسين عاما ولقد انتهى الغرب اخيراً الى ادراك عبثية ذلك الايمان وعقمه". (سترونبرج،1994، ص514) ، وذلك نتيجة ما آلت إليه الأزمات والحروب التي مر بها الغرب في القرن العشرين لذلك جاءت نظرة ما بعد الحداثة الى المستقبل تحمل الكثير من التشاؤم نتيجة الويلات والدمار الذي حصل بعد الحرب العالمية الثانية.

ان مبادئ ما بعد الحداثة تزيح مفاهيم الحداثة المتمثلة بـ(الذات) و(العقل) و(العدمية) وتعادي الاستمرار والسببية والتشابه ورهانها الدائم على التنوع، والتفتت، والتشظي، والاختلاف، والاختلال، والزائل، وتعتمد على التشكيل،والتقويض، واللانظام، واللانسجام، فان "التشظي واللاتحديد والتحفظ الشديد من كلية وشمولية للخطاب هي من السمات المميزة في ثقافة ما بعد الحداثة".(الطائي،1996،ص11) ، غايتها خلق ثيمات جمالية مختلفة تحاكي ذاتها عبر سلسلة خطابات متشظية تسعى لإعادة تنظيم الفوضى المفترضة ودمجها وتنظيمها للتسامي مع روح العصر متخلية عن ايديولوجيات الحداثة، كما تلغي المركز والمركزية دفاعاً عن الفوضى والتشتت والتشعب.

همشت ما بعد الحداثة المنطوق اللفظي للكلمة واتخذت من الصورة خطاباً مزيجاً للغة، واصبحت الصورة ركيزة اساسية في خطاب مابعد الحداثة "فان الحداثة اعتمدت في نتاجاتها على اساس السرد باعتبارها معرفة سردية اي ان الصورة المشهدية لديها تتحقق عبر حدث السرد والخطاب يعني به عملية عرض الاحداث وتحديد معانيها التي يقوم بها السرد، اما ما بعد الحداثة فتميل وتعلي من خطاب الصورة على فعل السرد،

اي العوامل الخارجية التي يؤثر في فعل السرد نفسه". (ويليامز،2003، ص60) فاتخذت ما بعد الحداثة طرق تعبير جديدة ومغايرة لما هو سائد وذلك بالتجاوز وتخطي حواجز كثيرة من ابرزها حاجز اللغة، ذلك بان اللغة لم تعد تشكل كما يبدو (وساطة كاملة) وانما وساطته قاصرة وانعداما في القدرة على الايصال التام للمعنى.كما اعتمدت ما بعد الحداثة على آلية (التناص) الأسلوبي وطمس الحدود والفواصل بين النصوص والتداخل النصي مع النصوص الاخرى. إذ؛ جاء (دريدا) بالتفكيك الذي يمثل استراتيجية فلسفية تحاول قراءة النصوص على اختلاف مشاربها واجناسها اعتماداً على مفهوم التناص وحركة الدوال، ومراهنتها على وحدة الدال والمدلول حيث توحي دائما بمفهوم العلامة داخل ذاتها بالفرق بين الدال والمدلول حتى وإن تم جمعها بأنها وجهان لعملة واحدة.(رافينوران ،2002،ص147) . وقد اسهمت التفكيكية في بلورة الفكر الما بعد حداثي الذي يستند على مبدأ التشظي والتنافر ورفض العمل المتكامل.ان اشتغال العلامة على اساس العلاقة الراسخة ما بين الدال والمدلول مهد الطريق لظهور التفكيكية وهي تحاول نقد البنيوية انطلاقاً من مفهوم الحضور والغياب (الدال والمدلول) وتهشيم العلاقة الراسخة من خلال تحويل مسار الدلالية الى حركة الدال، والتنقيب عن الفجوات والتناقضات داخل النص انطلاقاً من فهم مستويات اللغة والتركيب. ويهدف التفكيك الى كسر الثنائيات التقليدية (داخل / خارج)، (دال/ مدلول)، (المركز، الطرف) فالتفكيك هو تجزئة النص والتعرف على بنية اللغة وانتظام تراكيبها، للكشف عن العلاقة بين الدال والمدلول لإنتاجمعنى متغاير غير راسخ، ويعمل التفكيك على هدم التراتبية وتآلفاتها؛ وان تحليل النص على وفق استراتيجية التفكيك يعني ايجاد تفسيرات متعددة للنص لاتستند الى حقائق نهائية ويمكن ايجاز مشروع (دريدا) في التفكيك الى (عطيه،2001، ص209) :

1- الإختلاف.
2- نقد التمركز.
3- اللعب الحر.
4- الحضور والغياب.

ان التفكيكية بوصفها طريقة فلسفية قائمة بذاتها واستراتيجية قراءة شكلت زمن جديد لنقد جديد على جميع النظريات التي سبقته لاسيما البنيوية، بحيث اوجدت ملامح نقدية جديدة مهمته الاساس تغييب المعنى وتهشم السلطة وايجاد تمركزات جديدة تختلف كلياً عن المعطيات الميتافزيقية الثنائية والدخول في فضاءات جديدة تتعدى بها طبقات المعنى بسبب تغييب المدلول واللعب الحر بالعلامة.

وهكذا استمدت ما بعد الحداثة التفكيكية لـ(جاك دريدا) والتي دخلت مجال المسرح والدراما وعليه باتت الاعمال الفنية تخضع لنمط جديد في الفهم والادراك في تركيب المادة السمعية والبصرية بطرائق مبتكرة. وبذلك تتضح رؤية ماهية ما بعد الحداثة واتساعها الفلسفي والتقني والجمالي الذي غير من طبيعة اشكال الاعمال الفنية في الحقول الابداعية كافة بما فيها الفن المسرحي والاداء التمثيلي على وجه الخصوص.

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

**المبحث الثاني: الاداء في ما بعد الحداثة**

ان المتغيرات في صياغة العرض المسرحي الما بعد حداثي يتطلب من الممثل ان يرتكز على عدة خصائص يبلورها في الاداء لان اداء الممثل ليس ثابتا في جميع الانواع المسرحية بل متغيرا ومتحولا يسعى الى التطور بحسب نظم اشتغال العرض المسرحي انطلاقا من طبيعة التقنيات الادائية الصوتية والمهارات الحركية التي يمتلكها ويكتسبها اثناء التمرين.

ان ظروف ما بين الحربين وما بعدها كانت احد اهم الاسباب التي ساعدت على قيام تيارات واتجاهات مسرحية ما بعد الحداثة ظهرت وطغت على مساحة المسرح العالمي كما غيرت الكثير من المفاهيم وطرحت العديد من الافكار وابتكرت علائق جديدة بين المسرح والصالة. هذه التيارات والاتجاهات والاساليب اتسمت بالمرد والتشتت والتشظي والفوضوية. ويمكن حصر هذه التوجهات في اربعة محاور (التكمه جي ، 2012 ،ص11) :

**المحور الاول:**محاولات المسرح للخروج من صيغة العلبة الايطالي والبحث عن اماكن جديدة خارج هذا النطاق، كالمجتمعات والساحات والمقاهي والشوارع والمصانع والاثار والمناطق المهجورة.

**المحور الثاني:** توجه الفن المسرحي باتجاه ايجاد وشائج بين المسرح وجمهوره والبحث عن علاقة تقوم على اهمية مشاركة الجمهور بالحدث او استنفاره واجباره على المشاركة.

**المحور الثالث:** محاولة البحث عن خصائص ذات سمات انسانية اكثر تمردا وقسوة وعبثية غرائبية للتأثير على المتفرج.

**المحور الرابع:** خضوع المسرح الى صيغ درامية استندت الى مواقف تراجعية او فلسفات حسية او اشكال ذات صيغة بدائية وطقسية كالأساطير والمعتقدات الخرافية.

فاذا كان مسرح الحداثة قد وصل في نهايته بمسرح العبث فان مسرح ما بعد الحداثة مسرح التيارات المسرحية المعاصرة مثل المسرح الانثروبولوجي والمسرح الحي والمسرح البيئي ومسرح الشمس ومسرح الواقعة ... وغيرها.

انه المسرح الذي يعتمد على مزج مجموعة من الاساليب وخلطها في مركب واحد بحيث يختلف مع كل طروحات الحداثة وما جاءت به من افكار ومفاهيم ولا يعتمد اي قواعد او ضوابط او نظم او مقاييس بل يعرضها ليقوم بتدميرها بالنهاية، كون" ان لغة الجسد لغة عالمية، لانها تتجاوز في الفهم والادراك نطاق المحلية والاقليمية والجغرافية"( عوده. 2016. ص227).

ان مسرح ما بعد الحداثة ادخل الاداء التمثيلي في مسالك جديدة سلبت من الممثل نجوميته والتفرد البطولي بعد انصهاره بالمجموعة واخضاعه لمفهوم العمل الطاقمي الجماعي للفرقة المسرحية وسياسة انتاجها، لان الاداء كبنية للخطاب المسرحي "لا يتم الا من خلال وضع النظام والمنهج الكفيلين بتطوير مهارات الممثل وان ينظر الى المسرح كمؤسسة فنية انتاجية لا يكتمل بناؤها الا بتطور الممثل ومن ثم زجه في الفرق المسرحية ليجرب قدراته واكمال خبرته حتى تؤهله مدى الحياة بوجه التقاليد الاساسية والاختبارية الت تقف حجر عثرة في طريق هذا الفن". (بياتلي ،1998،ص60)

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

كما كان غياب النص واقصاء دور المؤلف وتوظيف مفهوم الارتجال والبيوميكانيكية احد توجهات مسرح ما بعد الحداثة وان الممثل يمثل ذاته وليس الشخصية والدور.

ويرى الباحث بضرورة ان يستعرض بعض التيارات والاتجاهات المسرحية التي نتجت عن ما بعد الحداثية واساليبها للكشف عن تطبيقات اداء الممثل لاشتراطات ما بعد الحداثة وما فرضتها من مفاهيم. يعد يوجينا باربا من اهم منظري المسرح الحديث اشتهر بدعوته نحو مسرح ثالث اراد من خلاله الاطلاع على النشاطات المسرحية التي تقام في مختلف المناطق من العالم التي لا تجد مجالا للشهرة والتعرف عليها.ولعل ما تميزت به عروض باربا ومسرحه مسرح الاودن من وجود شمولية انسانية تلغي الفروقات القطرية ويعود الى تنقل باربا بين البلدان ودراسته للأنثروبولوجيا وهذا ترك تأثيره في اسلوب توجه مسرح الاودن الذي تميز بالسعي نحو انشاء خصوصية مسرحية تتحقق بالإسهام المشترك لكافة الافراد الذين لم تمنح لهم فرصة لتأكيد وجودهم بمعنى رفع شان الثانوي وتأكيد دور نبذ المركزية بتفرد الممثل النجم ولعل هذا يلتقي مع مفهوم التفكيك والذي شمل ايضا الخروج عن التمركز القطري ونبذ التقوقع المحلي والانطلاق نحو الانفتاح الانساني ورمزيته الشمولية وتأكيد وحدة المتباينات الثقافية؛ الي تكشفت عبر مبدأ المقايضة والذي يتيح فرصة تلاقح الثقافات المختلفة بين الفرق الفنية مما يعزز تبادل الثقافات الفنية المختلفة بما تتضمنه من رموز وطقوس تتخطى الفروقات اللغوية ويحصر عملية التواصل في المستوى الجسدي الامر الذي جعل (المعهد الدولي للأنثروبولوجيا المسرحية) يركز على الانماط الفسيولوجية في عملية التعبير والمشتركة بين كل الثقافات لذا كانت اغلب عروض (الاودن) تستند الى اداء الاجساد والاشكال الفنية المنوعة. اذ سعت المتغيرة التشكيلية للأجساد في (مسرح الاودن) لاتخاذ شكلا تجريبيا يتخطى النمط التقليدي لعلاقات الاجساد.

وفي المسرح المفتوح تم التأكيد على تجاوز الاسلوب التقليدي لخطاب العرض المسرحي سعيا نحو تبني خطاب الاجساد وسيلة مؤثرة تطغي على لغة اللفظ . وقد تميزت عروض المسرح المفتوح بالاستناد الى الارتجال مع تأكيد التشكيلات الجسدية الجماعية ونبذ الفردية للمثل النجم عبر توظيف الاداء الجماعي كما تميزت عروضها بأسلوب التداخل مع المتلقين وبيان اهمية اشتراك المتلقي في التجربة المسرحية المقامة في العرض " فوحدة المشاهد والممثل قد اكتسبت اليوم دلالة جديدة، ان الروح الجمعية التي تساندنا جميعا وتتجاوز كلا منا كأفراد هي التي تمثل القوة الحقيقية للمسرح وتردنا الى المنابع الدينية القديمة لمهرجان الطقوس الدينية وفي المسرح المعاصر هناك الكثير الذي ينبئ بهذا التطور".(جاسم،1979،ص14).

اما مسرح الشمس تعتبر مؤسسته (أريان منيوشكن) التي بدأ عملها في الستينات متأثرة بكوميديا دي لارتا واسلوب الارتجال وعروض السيرك بينما اتخذت العلاقات البنائية للأجساد دورا رئيسيا في تأسيس الخطاب المسرحي وتميزت بطابعها التزييني لكي تتلاءم مع المطروحات الايديولوجية مانحة التشكيل قابلية التأثير الجمالي عبر التناغم الجمعي الذي حقق استجابة جمالية للمضمون وارساء ما بعد الحداثة في التصوير المسرحي وتوظيفاته في استنباط اساليب خطابية؛ نتيجة للمتغير المستمر مع الحفاظ على سياقات التشكيلات الجسدية لمجموعة مسرح الشمس التي تتخذ من العمل الجماعي منطلقا لها فلا توجد شخصيات اقوى من الاخرى وكل فرد من الممثلين هو قائد نفسه حيث تنتفي المركزية ازاء تعدد المراكز.(اينز،مصدر سابق،ص409)

ويكشف التشكيل الجماعي للأجساد الحدود البنائية في الرؤية الفنية التي يتم فيها عزل التفرد واعتماد التكتل بوصفه معطى جماليا وايديولوجيا واهمية الجزئيات وتفكيك المركزي وتهشيمه وتشظيه كما يهتم (مسرح الشمس) بالتنوع الثقافي لممثليه ومنح اجسادهم دورا مهما في تجسيد الصورة المسرحية لما تمتلكه الاجساد من وحدة انسانية وامكانية تذويب الفروقات الثقافية.

وهذه المغايرة والاختلافات والتركيبات عروض ما بعد الحداثة من خلال انساقها التشكيلية البصرية والحركية واللسانية تسعى الى تأسيس جماليات التشكيل الفني ضمن مساحة التكوين التصويري في بناء اللوحة بذاتها او مع اللوحات الاخرى.

ان توجه (ويلسون)( 1932-2007) في مسرح الرؤى يعمل على تشكيلات الاجساد والاهتمام بالمتغير الادائي بما يضمن انسجامها ضمن المعالجة الابداعية بغية تحقيق خطاب بصري مؤثر يبنى لغة جمالية ايمائية عالمية تستوعب سلسلة التحولات الشكلية لسلوكيات الاجساد التي تكون قادرة على مواكبة المتغير الفني وتنفي مبدأ احادية الممثل النجم وتتجنب السقوط في العزلة الفردية وتؤكد الدور الجماعي.

يوظف (ويلسون) في عروضه المفهوم المرئي بدل المفهوم الدرامي وعرض الفرد كمجموعة من الصور المتغيرة الناشزة، وما يفعله الممثل لا يمكن عده تقديما لفعل تقوم به الشخصية بل لمجموعة من الافعال المتزامنة تقوم بها الشخصيات في آن واحد، ويلقي الحوار بطريقة سطحية وما ان تؤسس الفكرة المشهدية حتى تهدمها فكرة وتبدا اخرى جديدة هذا التشتت الذي ينقل للمتلقي يجعله يرى المشهد خال من كل عمق.

يرى الباحث ان ما تقدم من وصف لعروض (ويلسون) بانه يعمل على تفكيك المراكز ماديا وذهنيا ماديا من حيث تشتيت الحدث وذهنيا في تداعي افكار المتلقي فان خاصية التشظي والتشتيت ترفض اي مركز للرؤيا وترفض تبني منطق او منظور مألوف ومعاني محددة بل تختفي تحت وطأة القطع الفجائي المتكرر والحوارات الغامضة وتناقضات الفعل.

فان الاداء في مسرح ما بعد الحداثة لا يعتمد على الاستمرارية والتدفق وانما يعتمد على آليات اخرى تتطلب من الممثل الاستعداد الدائم للمتغير التقني والاسترخاء والتحول المفاجئ من حالة الى اخرى والقطع والتعليق واداء مباشر مع الجمهور والاداء دون انفعال فان الممثل لاعب يكشف عن فعله عبر اللعب بأدائية تقنية لمعاني متعددة ناتجة من اللعب على المعاني هذا اللعب الادائي يكون في حضور مباشر مع المتلقي فالممثل يقدم ذاته وليس ذات الشخصية ان عملية التشفير التي يقوم بها الممثل المسرحي تنتمي الى خصوصية العرض المسرحي فضلا عن الترابط بينه وبين الحياة (ص69).

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

**مؤشرات الإطار النظري:**

1- تعمل ما بعد الحداثة على ترسيخ مفاهمتها على وفق اشتراطاتها التشظي والاختلاف والتقويض واللانظام واللانسجام والغاء المركز دفاعا عن الفوضى والتشتت للتسامي مع ايديولوجية روح العصر.

2- هشمت ما بعد الحداثة المفهوم السردي للحداثة وهمشت المنطوق اللفظي للكلمة واتخذت من الصورة خطابا مزجا واصبحت الصورة ركيزة اساسية في خطابها، حيث اهتمت بالأداء الجسدي للممثل على حساب منطوقه اللفظي.

3- جاءت التفكيكية لتهشيم العلاقة الراسخة للثنائيات التقليدية القائمة على الدال والمدلول وكسرها لتغييب المعنى وتهشيم سلطة المركز وايجاد تمركزات جديدة تختلف كليا عن المعطيات الميتافيزيقية الثنائية والدخول في فضاءات جديدة تتعدى بها طبقات المعنى بسبب تغييب المدلول واللعب الحر بالعلامة.

4- مسرح ما بعد الحداثة ادخل الاداء التمثيلي في مسالك جديدة سلبت من الممثل نجوميته والتفرد البطولي بعد انصهاره بالمجموعة واخضاعه لمفهوم العمل الطاقمي الجماعي للفرقة المسرحية وسياسة انتاجها.

5- مسرح ما بعد الحداثة لا يعتمد على الاستمرارية والتدفق في الأداء وانما يعتمد على آليات تتطلب من الممثل الاستعداد الدائم للمتغير التقني والاسترخاء والتحول المفاجئ من حالة الى اخرى والقطع والتعليق والاداء المباشر مع الجمهور من دون انفعالات.

6- اداء الممثل في ما بعد الحداثة يرتكز على توظيف اسلوب التفتيت والتشظي ويعمل على تفكيك الحدث في سياق ما تبثه منظومة العرض المتكاملة.

**اجراءات البحث**

**عينة البحث :**

اختار الباحث عينة البحث والتي تكونت من (مسرحية اعزيزة) التي تم اختيارها من مجتمع البحث بشكل قصدي.

**اداة البحث:**

اعتمد الباحث على ما اسفر عنه الاطار النظري كأداة في تحليل عينة بحثه.

**تحليل العينة:**

**مسرحية اعزيزة- تأليف: جماعي - اخراج: باسم الطيب.**

**مكان العرض: منتدى المسرح.**

**تاريخ العرض: 2014.**

**انتاج: دائرة السينما والمسرح.**

يستعرض هذا العرض المسرحي المشاكل الكبيرة والكثيرة التي يمر بها المجتمع العراقي الاقتصادي والاجتماعي والسياسي الذي مر ويمر به في الماضي والحاضر، فجاء هذا العرض ليضع مجموعة من التساؤلات المنطقية التي تخور في ذهنية الشاب العراقي الحالم من خلال عرض مسرحي اطلق عليه فريق العمل اسم (اعزيزة).

وان (اعزيزة) بحسب الوعي الجمعي والفهم الشائع في مجتمعنا العراقي تعرف في الميثولوجيا الشعبية العراقية وبانها علامة تدل على (النحس) او (الشؤم) الذي يحوم في المكان وهي نوع من انواع السحر الاسود الذي يصنعه المشعوذون لتنفيذ مآرب خبيثة.

ان الاشتغال في منظومة هذا العرض انتج ضمن نظام الورشة المسرحية حيث اعتمدت في آلياتها على التأليف الجماعي، اذ لا يوجد نص بل مجموعة كولاجات منفصلة بالزمان والمكان فهي آلام ومآسي وفواجع يستعرضها هؤلاء الشباب الممثلين كانعكاس لحياتهم الخاصة حيث كل واحد منهم كانت له قصة وملف احداثه كامنه في النفس سواء كانت في الماضي او في الحاضر هذه الملفات الاجتماعية هي حكايات من صميم واقعهم العراقي تحددت في العرض بتسعة ملفات في نهاية كل ملف يطرح سؤال على المتلقي وعليه ان يتوصل الى الاجابة مع نفسه، هذه الملفات انتجت ثيمات متشظية متعددة في نسقها الصوري والفكرة.

في بداية دخول الجمهور يجد الممثلين ما زالوا في اجواء التمرين المسرحي يتلقون توجيهاتهم من مخرج العرض حيث تبدا الرحلة التشاركية من الباحة مرورا بالغرف والامكنة التي تؤسس فضاء منتدى المسرح ذو المعمارية البغدادية (الحوش البغدادي).

يبدأ التشارك منذ بداية دخول الجمهور وتقسيمهم على شكل مجاميع في كل غرفة من الغرف التسع، ففي كل غرفة حكاية تختلف عن الاخرى حكايات متشظية تؤسس لرؤية فكرية اشتغل عليها العرض الما بعد حداثي، فيشارك مادياً مع الحدث المفترض (في غرفة المريض يجلس على سريره والممثل يروي له ممن يعاني هو (الشخصية) ويصبح الجمهور مواطن يلتقط صورة شمسية في غرفة المصور ويصبح طلبة في غرفة المعلم .. وهكذا)، وهنا يقوم الاداء للممثل على تقديم (أناه) الانسانية بدلاً من ذات الشخصية، بحيث لا يوجد تقمص ولا تحليل لابعاد الشخصية وانما نجد حضور الادائية ومبدأ اللعب يحل محل الاداء. وهذا الاسلوب في الاداء التمثيلي مع المتلقي في عروض ما بعد الحداثة يؤدي الى ادخال المتلقي في منطقة التفاعل مع العرض بصورة مباشرة اكثر.

ان آلية ونظم اشتغال العرض لا يعتمد على نص مكتوب بل مجموعة نصوص صغيرة الشخصيات فيها لا علاقة بينها غايتها تدمير المركز وتشظيه وتفكيك خطابه معتمدا على تقنية الارتجال لشحذ مخيلة الممثل وتحقيق مبدا الابتكار في الاعتماد على رؤيته وتأسيس المشهد يعتمد على الطارئ والمرتجل والصدفة واللاتنظيم في مراحل الكتابة الجماعية.

في خطاب العرض البصري فقد فكك الى تسع صور مشهديه كل صورة يقدمها ممثل في غرفته يختلف ايقاعها عن الاخرى، وفي كل غرفة حكاية لا تشبه الاخرى وحكايات متشظية تؤكد رؤية الاشتغال للعرض الما بعد حداثي، وما ان يخرج المتلقي من الغرفة حتى يفاجئ بإيقاع صوري جديد ولقد كونت النشازات والمتناقضات والتشظيات ايقاع هذا العرض.

في الملف رقم (2) وهو (ملف الحرب) فتقنية الـ(3D) جاءت كضابطةلإيقاع سمعي بصري مع الموسيقى الالكترونية وبدون ممثل او حوار مسجل. هذا النظام الاشتغالي تعمل به عروض مسرح ما بعد الحداثة في تأسيسها للمشهد بتوظيف الحركة والموسيقى والتقنيات بدلاً من ايقاع الحوار والذي ان حظر فهو تحصيل حاصل لحدث صوري.

فان العرض الما بعد حداثوي يسيد التقنية ويخضع الممثل لها كعلامة تبرزها التقنية في اتمام مهامها.

ان العمل الجماعي لمجموعة (اعزيزة) لم يعتمد على منظومة اداء تقليدية لتلك الشخصيات بل يعتمد على الارتجال واللعب في الاداء وعدم اعتماد الكلائشية او النمطية سوى في شخصية (اعزيزة) المتجسدة والتي كانت تحوم في المكان متشحة بالسواد والشكل المخيف وتتحرك بإيقاع رتيب بين المتلقين الذين ادخلهم العرض ضمن اشتغالات الفضاء.

فان دلالة الشخصية خرجت من اطارها التقليدي لترسل دوال متعددة تؤسس المعنى فان النص لديهم متعدد الابعاد وذلك لان تعدد الاداءات فيه يؤسس عدة معاني وان الاداء الذي اعتمده العرض ينتمي الى ما يسمى (البيرفورمانس) الذي يعرف بانه اداء حي يجمع بين ضروب شتى من الفنون المفعمة بالحيوية والثقافة الشعبية والرقص والغناء والمسرح والفديو والصور المدمجة بالحاسوب ويمكن ان يؤدي هذا النوع من الفنون فردا واحدا فقط ويوظف جسد الممثل بوصفه الوسيلة الفنية الاساسية.

كما اعتمد الاداء في هذه التجربة على التقنية الادائية في الصوت والحركة لتطوير اداء الممثل، فقد وجه اللعب على التعرض للاتجاه الايديولوجي لا النفسي وهذا النظام يعتمد على التعديل الفعلي للحدث المرتجل، فان الاداء يتلاشى لتحل محله الادائية التي تميز الحضور الادائي الما بعد حداثي للممثل وسمات الحضور للأداء من الممكن ان نطلق عليه صفه المضارعة الادائية لأنها تتجلى بنحو اساس في الزمن الحاضر وتخلق رابطة مضارعة العرض ورفضه للتمثيل الموجود بالفعل في العرض وهو حضور واضح وليس ملتمساً، حيث ان الادائية لا تدمج احساس الممثل وجسده ضمن سياق الفعل او الفن الحداثوي انما يقدم المخرج نظام اشتغالي مع الممثل بوصفه وحدة تقنية متحررة من السياق الخارجي المحيط بها بواسطة اطر اشتغاليه وفنية على وفقها نجد الممثل في عروض ما بعد الحداثة مختزلا مع الاشياء التي يمثلها (يؤديها خارج الاداء) في خطوة لخلق تأثير كلي موحد خال عن السياق التمثيلي او الاداء الحسي المنفرد.

فان الممثلين في عرض (اعزيزة) كانوا في دعم الحدث فلم يكن هناك ممثل بطل او شخصية بطلة بل الحدث هو البطل وكان الاداء الجسدي يتميز بالقطع الدائم للاستمرار الحركية وتدفقها والسعي الواعي لمعارضة الحركة الاندماجية بدلا من التركيز على الدور.

لذلك نجد المثلون يؤدون شخصياتهم الحقيقية ولم يمثلوا مثلاً في فتح ملف (مشهد التفكيك الاسري) يدخل الجمهور الى احدى الغرف والتي عبارة عن قاعة كلريوضعت فيها رسومات كاريكارتيرية وسدية طبية مستلق عليها شاب وامه مرأة كبيرة يشاهد من خلالها الجمهور حين يدخل الغرفة ينهض الشاب ليقدم نفسه الى الجمهور باسمه الحقيقي اشارة منه بانه يقدم نفسه لهم وليس ذات الشخصية:

وهنا نجد شيوع اللغة الساخرة في العرض التي تعتمد الشعبي اليومي والمباشرة والتهكم والاستهزاء في تناول القضايا السياسية والاجتماعية ومشكلاتها بأسلوب المحاكاة والتورية الساخرة والشفرات المزدوجة لاشاعة

الغموض والالتباس لروح العرض وتعدد المعاني لخلق حالة من التناقض والتنافر في بث الافكار للمتلقي والتي اعتمدها العرض كنظام عام لخطابة في اغلب مشاهده.

ويأتي الحوار على وفق منظومة العرض ليس كلاماً بقدر ما هو اسلوب تلغرافي اخباري وهو ما ادى الى تقويض البناء للمفاهيم السردية للحوار فهو يرتكز على هارمونية النشاز اللفظي والتلاعب بالكلمات التي تحقق اكثر من معنى في مفهومها الجمعي وما يرافقها من تقنية اداء ساخرة. فإن الحوار هنا يأتي في المرتبة الثانية لا يترجم فعل الحركة بحيث الخطاب اللفظي يأتي مبعثر بتقنية تفكيك الحدث في العرض وتفكيك معانيه اللفظية.

**النتائج والاستنتاجات**

**اولا: النتائج ومناقشتها:**

1- استثمر الممثلون الارتجال كتقنية لعب في تأسيس المشهد لكي يظهر الاداء بشكله العفوي والتلقائي مما جعل الاداء يتسم بحيوية اللحظة الراهنة والانية واستثمار تقنية الارتجال لشحذ مخيلة الممثل وتحقيق مبدا الابتكار في الاعتماد على رؤيته كما يعتمد في تأسيسه للمشهد على الطارئ والمرتجل والصدفة واللاتنظيم في مراحل الكتابة الجماعية.

2- النظام الاشتغالي لتقنية الـ(3D) في شاشة العرض عملت كضابطةلإيقاع سمعي بصري مع الموسيقى الالكتروني وبدون ممثل او حوار مسجل فهي تؤسس للمشهد بتوظيف لحركة والموسيقى والتقنيات بدلا من الحوار هو مفهوم يقوم على توظيف الصورة لإظهار اسلوباً قائم على مبدا اللعب بالصورة عبر الشاشات التي تبث من خلالها تصوير الواقع بالرموز التي تبرز معاني غير دالة، دلالة على الفوضى والتشتت وهذا ما ظهر واضحا في المشهد عن طريق الدبابات والطائرات ولعب الاطفال والاصوات المبهمة وصور الحيوانات.

3- يتسم بالأداء الحي ويجمع بين ضروب شتى من الفنون المفعمة بالحيوية والثقافة الشعبية والرقص والغناء والمسرح والفديو والصور المدمجة بالحاسوب وما يدمجه هذا النوع من الفن بالأنشطة اليومية فقد وجه اللعب في الاداء على التعرض للاتجاه الايديولوجي لا النفسي. وهذا ما يتطابق مع مفاهيمية ما بعد الحداثة التي تستخدم التقنيات التكنولوجية مراكباً منها مع التطور العلمي المتاح.

4- نظرية اللعب في الاداء والتقنية الادائية اسهما بشكل واضح في المزج بين جميع الاساليب والاتجاهات الفنية داخل مركز واحد يعتمد عن طريقها على التشظي والفوضوية والتناقض والتباس المعنى وتعدده باستخدام الغموض وتفكيك الحدث الذي لا يرتبط بنسق هارموني مما يجعله يولد معان متعددة تركز وتهتم بالجانب الشكلي الحركي البصري على حساب اللفظي المنطوق.

**ثانيا: الاستنتاجات:**

1- غياب الممثل البطل وسلب نجوميته منه بعد انصهاره وذوبانه والعمل بروح المجموعة هو دليل ضرب المركز وتشظيه وتفكيكه على وفق اشتراطات عروض ما بعد الحداثة.

2- يعمل التفكيك في الية اداء الممثل الما بعد حداثي على ايجاد مدلولات جديدة تختلف عن تلك المدلولات التي ترتبط بعلاقة وشيجة مباشرة بالدوال فالممثل هنا يغادر الدوال المتعارف عليها والمتداولة ويؤسس دوال جديدة تؤدي الى مدلولات ترتبط بالزمان والمكان.

3- يبرز المتغير الادائي لتقنيات الممثل في عروض ما بعد الحداثة عن طريق اخضاع الممثل لهيمنة التقنيات التي جعلت منه علامة تخضع لسلطتها داخل منظومة العرض تحركه بحسب حاجتها بعد ان كان الممثل هو المحرك الرئيس لمنظومة العرض ومحرك لكل العلامات الاخرى.

4- ظهر المتغير الادائي واضحا بتدمير المراكز للاتجاهات الفنية والتشظي والفوضوية بالمزج والخلط للأساليب وابرز اللاانتظام في عروض ما بعد الحداثة.

**المصادر:**

1) بروكر،بيتر، الحداثة وما بعد الحداثة، تر: عبد الوهاب علوب، منشورات المجمع الثقافي، الامارات: ابو ظبي، 1995.

2) بوليتز،جورج، فلسفة الانوار، تر: جورج طرابشي، بيروت: دار الطليعة، 1977.

3) وليامز،جيمس، نمو فلسفة ما بعد الحداثة، تر: ايمان عبد العزيز، المجلس الاعلى للثقافة، القاهرة، 2003.

4) حارث محمد حسن، وباسم علي خريسان، قراءات ما بعد الحداثة، مركز عمار بن ياسر للثقافة والنشر، بغداد، 2005.

5) محفوظ،حازم، مستقبل المعرفة في عصر ما بعد الحداثة، جريدة الاهرام، العدد 44989، 2010.

6) التكمه جي،حسين، نظريات الاخراج، دار المصادر، بغداد، 2012.

7) جاسم،حياة محمد، المسرح التجريبي في الولايات المتحدة، مجلة الاقلام، العدد1، بغداد، وزارة الثقافة والاعلام، 1979.

8) هارفي،ديفيد، حالة ما بعد الحداثة، تر: محمد شيا، مركز الدراسات الواحدة العربية، بيروت، ايار، 2005.

9) سترونبرج،رونالد ، تاريخ الفكر الاوربي الحديث، دار القارئ العربي، تر: احمد الشيباني، القاهرة، 1994.

10) رافينوران،سي ، البنيوية والتفكيك، تر: خالد حامد،بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، افاق عربية، 2002.

11) كوش،عمر، الاتجاهات النقدية الحديثة، دار كنعان، دمشق، سنة 2003

12) البياتلي، قاسم، انثروبولوجيا المسرح، ج1، لبنان: دار الكنوز الادبية، 1998

13) كاي،نك ، ما بعد الحداثة، الفنون الادائية، تر: نهاد صليحة، القاهر، الهيئة للكتاب، 1999

14) الطائي،ياسر ، مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1996.

15) راسل كاظم عوده. (2016). خصائص الاداء التمثيلي في انواع العروض المسرحية الصامتة. مجلة الاكاديمي، (79)، 225-238.

russil kadim oda.(2016). Actor performance features in the types of theatrical silent. Al.academy Journal.238-225 ،(79)،

16) راسل كاظم عوده. (2016). التشفير الدلالي لاداء الممثل في العرض المسرحي العراقي. مجلة الاكاديمي، (77)، 63-74.

russil kadim oda.(2016). Semantic Encoding of the Actor in the Iraqi Theater Al.academy Journal74-63 ،(77) .

# The Performance Variable of the Actor's Techniques in Postmodern Theater Shows

**Wiam Wafi Ali**[1]

**Al-academy Journal ……..…… Issue 92 - year 2019**
**Date of receipt: 28/3/2019…....Date of acceptance: 23/4/2019…....Date of publication: 27/5/2019**

## Abstract

The postmodern ideas and concepts have produced social, political and economic variables that have been affected by wars, crises, the role of globalization and the information revolution. They have created many variables in concepts and great variables in technological, artistic and cultural innovations. All these changes have contributed to changing the form of the theatrical show aesthetically and intellectually, which cast a shadow over the nature of the actor's performance who has become more demanding to change his performance and to find the mechanisms and new nature of work governing him corresponding to those variables and this prompted the researcher to adopt the subject (the performance variable of the actor's techniques in postmodern theatre show) .

Research importance:

It provides benefit to actors, directors and workers in the field of theater.

The researcher in the theoretical framework tackled two sections:

The first section: Postmodern concept

The second section: the actor's performance in postmodernism

The researcher chose a sample for the analysis represented by the play (Azaiza), which was presented in 2014, and after the analysis, a set of results have been found and the most important of which are:

-The theory of playing in the performance and performance technology clearly contributed to the blending of all the styles and artistic trends within one center that depends through their way on fragmentation, anarchy, contradiction, and the ambiguity and multiplicity of the meaning.

Then the conclusions reached at and the most important of which are:

-The performance variable of the actor's techniques is highlighted in postmodern presentations via subjugating the actor to the hegemony of the techniques that made him a sign subject to its authority within the show system.

**Key words: Actor, Theater.**

wiamwafi2@gmail.com ، College of fine arts/ University of Baghdad [1]

# فاعلية الارتجال في أداء الممثل في العرض المسرحي

مصطفى عباس خلف*

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2019/4/10 ، تاريخ قبول النشر 2019/4/22 ، تاريخ النشر 2019/5/27

**ملخص البحث:**

الارتجال هو ذالك الانجاز العفوي التلقائي الذي يتكون بمدرك جديد لا يستند على شي قبله او مدرك سابق ويكون لحضويا آنيا ، اما في الفن ،ايضا يدخل الارتجال في جميع أنواع الفنون التطبيقية منها والأدائية كمؤسس لانطلقتا والشروع بها ، في الموسيقى والرسم والسينما والتلفزيون والمسرح. ولدراسة الارتجال للممثل قام الباحث بتاسيس نظري ضم مبحثين هما: المبحث الاول (مفهوم الارتجال) والمبحث الثاني (الارتجال في العرض) ثم في اجراءات البحث اخذ الباحث عينة قصدية تمثلت بالعرض المسرحي (مسرحية بروفا في جهنم) وبعد التحليل خرج بمجموعة من النتائج منها: كان للارتجال اثر في صناعة الدهشة في الاداء وكسر الملل وهذا ما تميزت به العديد من مشاهد العرض حث خرجت عن االاداء التقليدي المصطنع. ثم قائمة المصادر.

**الكلمات المفتاحية: ارتجال، ممثل، عرض مسرحي.**

**المقدمة:**

يدخل الارتجال في جميع مجالات الحياة كعنصر اساسي في التكوين لها ، حتى في الحياة اليومية والاجتماعية ،ذلك لان معظم المواقف التي نقوم بها في اليوم الذي نقضيه هي مرتجل وناتجة عن الارتجال ،حيث الحوار والفعل الذي يكون في ذالك الموقف مرتجل تحت حكم الحالة والضرف والشخصيات التي نحن عليها، اما في المجالات العلمية والتطبيقية والفنية فيكون الارتجال هو مكون اساسي لها بل هو سبب انطلقها ، حيث الفكرة تكون مرتجلة ومن ثم تدخل عليها ارتجالات اخرى للوصول الى نتيجة معينة، كل القوانين والقواعد الموجودة الان هي بدأت بالارتجال ومن ثم تطورت بالتطبق لارتجالات اخرى عليها كما وضح اعلاه.

اذا الارتجال في المسرح هو كالارتجال في كل نوع أدبي ، ويدخل في كل أنواع العروض المسرحية ، وفي كل عناصر التكوين في العرض المسرحي ، وبما إن العنصر الاول والاهم في العرض المسرحي هو الممثل ، فما هو الارتجال عند الممثل ، وهو الاداء العفوي التلقائي والانجاز الذي لا يرجع الى نص أو عدم الوجود لنص معين ، والنوع الاخر هو وجود النص ووجود الارتجال عن طريق العفوية في الاداء والتلقائية على مستوى الفعل والحوار عند الممثل ،وهذا ما يسميه الباحث بالاداء الارتجالي، حيث يرى الباحث في العروض المسرحية التي اقيمت على مسارح العاصمة بغداد ، كانت عروض الممثل فيها يقدم الاداء المصطنع خالي من العفوية وكانما محكوم بقواعد او معادلة رياضية ،خالي من التلقائية والاداء الارتجالي الاني ، خالي من

* كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، mustafaalsagheer1994@gmail.com

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

عنصر الدهشة ،وايضا في بعض الاحيان مكشوف عندى المتلقي ، حينها يحصل عند المتلقي عملية فصل عن احداث العرض الاخرى وبعدها يصيبه الشعور بالملل، هل هذا سببه غياب الارتجال والاداء بالطريقة العفوية والاداء الارتجالي ، فما هو فعل الارتجال على اداء الممثل ، هذا هو ما يثير عند الباحث سؤال ما هو فعل الارتجال على اداء الممثل وما هي فاعلية هذا الارتجال على اداء الممثل وبهذا صاغ الباحث عنوان بحثه ( فاعلية الارتجال على اداء الممثل في العرض المسرحي ). وتكمن اهمية البحث في كونه يفيد الممثلون والمخرجون في اعمالهم المسرحية كونه يهدف الى تعرف فاعلية الارتجال على أداء الممثل في العرض المسرحي.

**الارتجال:**

**لغويا**

"ارتجل الرجل ارتجالا اذا ركب رجليه في حاجته ومضى ويقال ارتجل ما ارتجت اي اركب من الامور ، وارتجل فلان : اي جمع قطعة من الجراد ليشويها " ( ابن منظور ، 1933،ص 111)

**اصطلاحا**

ويعرف ايضا بانه انجاز عفوي لفكرة فنية من غير تصميم (تيمور ، 2008م)، اما الارتجال لدى اداء الممثل فيعرف الاداء المحضر مسبقا ، القائم على تكرار ما اكتسبه الممثل اثناء تحضير العرض (الارتجالو 2011).

**إجرائيا**

يعرف الباحث الارتجال هو الانجاز العفوي للفعل بطريقة مباشرة او غير مباشر من غير تحضير أو بتحضير مسبق، لإثارة الدهشة وكسر الأداء المتوقع ، ويكون الارتجال على مستويين العرض والتمرين، حيث يدخل على جميع عناصر العمل المسرحي .

**الإطار النظري:**

**المبحث الاول:**

يدخل الارتجال في جميع اشتغالات الحياة والاعمال الفنية والحرفية ، فهو اساس لكل التجراب العملية والعلمية حيت يدخل في تاسيس العديد من الاعمال المرتبطة بالفنون وخصوصا الفنون الادائية .

ايضا الارتجال هو فعل عفوي نقوم به في الحياة اليومية ونتعامل به حيث الفعل الذي نتعامل به مرتجل ورد الفعل ايضا حيث تكون الافعال التي نتلقاها ونرد عليها غير مخطط لوقوعها من قبل ، فالارتجال هو انتاج فعل بطريقة عفوية تحدث انيا مصاحب بعدد من المشاعر والحالة والضرف لكل هذا تنتج افعال ودلالات عفويه تلقائية مرتجلة .

لهذا يدخل الارتجال موئسس لكل تجربة حيث تبدء هذه التجربة بفكرة مرتجلة ومن ثم تخضع للتجريب بادخال عليها افعال مرتجلة تترجم هذة الفكرة وهذه هي اساس الافكار والاعمال والنظريات الموجودة والمتغل عليها حاليا في جميع علوم الحياة الطبيعية والاجتماعية والاقتصادية والتطبيقية والفنية ،الكل يبدء بفكرة مرتجلة من عقل مبدع ومن ثم يطبق عليها افعال مرتجلة ايضا ليص الى نتيجة . لذا فالارتجال

ومن اهم عناصر التكوين للفنون والاعمال حيث الارتجال يصل الى اكتشاف كما وضحنا سابقا فهو من اساسيات التجريب على الاشياء لان كل افعالنا مرتجلة انيا ان كانت في عمل فني او في الحياة اليومية .

اذا الارتجال هو ابتكار شي من دون تحضير او تخطيط مسبق، وهذا يتبلور انيا وذات فكرة لحضوية متصفة بالعفوية ،وتتكون دون تفكير وحسبان او دراسة ، واصل كلمة الارتجال (improvisation)في المعنى للفعل الايطالي " تاليف شيء ما دون تفكير او تحضير مسبق ، وهي ماخوذة من اصل الكلمة اللاتينية (imkperson) التي تعني هو غير متوقع " (الياس ، ،2006 ،ص75). اذا الارتجال هو الغير متوقع الفطر الذي يكون دون تاليف او تخطيط مسبق ذات حدوث اني لحضوي ، لهذا فالارتجال انجاز مباشر ويتمثل على عدة مستويات ، على المستوى الذهني يتمثل بالتصميم وهذا كما عند البناء للمشهد لدى المخرج ،اما على المستوى الادائي يتمثل بالفعل وهذا ما يخص الممثل وما يخصه بصناعة الفعل وتنفيذ التصور الذهني او التصميم لدى المخرج ، وهذا ما يحدث في بناء العمل الفني عموما والعمل المسرحي او العرض المسرحي خصوصا ، فقد تتم ترجمة التصورات لدى المخرج من قبل الممثل الذي يعد المرسل الاول والباعث للدلالة والعلامة الكبرى في العرض المسرحي ، فالممثل هو من الذي يرتجل الفعل وهذا هو الموضوع الذي سيسلكه بحثنا الحالي .

فالممثل يقوم بارتجال الفعل حسب الشخصية المعطاة وحسم فهمه والغوص في اعماق وابعاد وسلوكيات الشخصية ، وقد يكون هذا الارتجال مفاجيء لشركه الممثل الاخر عن طريق الكلام او الحركة او السلوك الانساني وهذا ياتي عند مرور المرتجل بموقف عديده وما لديه من خيال واسع التي تعطيه المرونة والاسترخاء .

.الصور التي تمر على المرتجل والمواقف وكذلك خياله الواسع تعطيعه اكثر مرونة واسترخاء مع الحدث العام للعرض والشخصية الذي يؤديها وتتحول هذه الخزينة لدى الممثل الى تمرين للارتجال والى تجارب ذاتية في قالب فني واعي ومدرك ويتميز بعفوية صناعة الفعل داخل العرض المسرحي . ( ينظر : الارتجال ، ص 90_ص94). لهذا يتكون عند الممثل المرتجل مهارة الاداء والعفوية التي يتسم فيها ادءه وهذا ما سنوضحه في المبحث الثاني للبحث الحالي .

كما ذكرنا انت الارتجال هو من اهم عناصر الاكتشاف والتكوين في الاعمال الفنية الادائية والادبية (الموسيقى حيث تكوين اللحن ، الشاعر في تنسيق الكلمات وسبكها في قصيدته ، والرسام في ترجمة لوحته عند التخطيط ، والممثل في تكوين الافعال والسلوك والبعد للشخصية ) فهو عنصر من عناصر التجريب الفنية والادائية في عالم الفن بصورة عامة .

ويعتبر الارتجال الاصل في تكوين الدراما وبداية نشأتها حيث كانت العروض الدرامية القديمة التي هي قبل ضهور المسرح اليوناني التي كانت تعتمد على التاليف الجماعي الاني ذات الطابع العفوي ،حيث تطور الارتجال واصبح جزء من مقتضيات الدراما من حيث حدوده وموضوعه .فالعروض الدينيه في اوربا وفي العصور الوسطى وجد الارتجال في نوع منظم فكان يدخل في اطار المسرحيات تتقيد بحدث ديني تاريخي حيث كانت تدخل ايضا فيها المشاهد الكوميدية المعتمدة والمتكونه من الارتجال والتاليف الاني العفوي. ( ينظر: صليحة ، 1985،ص 127_ص128.). اذا وجد الارتجال قديما قبل عروض المرح اليوناني فكان على

شـكل مسـرحيات كويدي واول ما جاء بالارتجال وهو الطقوس ، ومن ثم دخل الارتجال في نشـأة الدراما من حيث الارتجالت التي كانت تقوم بها قادة الجوقة الديثرامبوس ، فكان الافعال الادائية مغمورة في الموضـوع ومن ثم الارتجال في الشـكل للتعبير عن الموضـوع بطابع الطقس . اما الارتجال الذي جاء في دليل اكسـفورد للمسرح والعرض بان الارتجال تمثيل دون نص حيث يقوم الممثلين بتالف قصة انية تحمل الطابع الحقيقي والعفوي عن طريق الارتجال ، ايضـا لو رجعنا الى الوراء في الزمن وبدايات التمثيل واول من مثل حيث نجد ان (ثسـبس ) اول من مثل التمثيل ذات الطابع العفوي الي يتميز بالارتجال حيث كان فقط وجود الموضـوع وتكون الافعال ارتجالية انية لحظوية .

ايضا ضحر نور من انواع العروض المسرحية التي تعتمد على الارتجال في ايطاليا وهي ما تسمى ( كوميديا دي لارتا) وهي عروض كوميديا سـاخرة تعتمد على النكات .وهذا المصـطلح اطلقة على الفرق المحترفة التي تقدم هذه العروض في القصور وقد اسهمت في تطور المسرحيات وهمها التمثيل الارتجال في اوربا . (ينضر : بيبرلي ، 1991، ص 9_ص12).وفي هذه العروض كانت لاتوجد حوارات محفوضـه على ضـهر قلب فقد كان الاطلاع فقط على الموضوع وتتكون الحوارات في لحظة العرض امام المتلقين .ومنهنا تطور الارتجال وضهرت العروض الارتجالية الكثيرة في اوربا عن طريق التاثر بالكوميديا الايطالية دي لارتا ، وايضـا هنالك شـخصـية اعتمدت على الارتجال وهي شـخصـية (الحكواتي) حيث كان يقص القص ، فهو فاهم للموضـوع الذي يريد طرحه ، ويقدمه بطريقة ارتجالية للاحداث وقد يضـيف بعض الشـيء ويطور من حين الى اخر لاضـافة الدهشـة والمتعة للمتلقين .

اما عند ضهور المخرج المسـرحي الذي حدد الكثير من اسـاسـيات المسـرح بشـكل عام والاداء التمثيلي بشـكل خاص ، ومن اهمها الارتجال ووضعه في اهم التدريبات للممثل عن الابتكار والارتجال.

يعرف الارتجال عند ستانسلافسكي ان الارتجال هو قدرة الممثل وسيطرته على عدم التوتر وتفادي التشنج عن طريق الاسـترخاء وكذلك ان يكون الممثل مدركا لعلاقته بما هو موجود علي خشـة المسـرح من مواد واشـخاص . ( ينظر: : سـونيا مور ، 2011،ص 44-ص 45). اذا الارتجال هو نشـاط عفوي يدخل في التاليف الفعلي دون رجوع او وجود نص معين ، حيث هو ابداع نص جدبد دون وجود نص سابق عند ودود الفكرة ، وقد يكون هذا الارتجال في التمارين لتاسيس نص وافعال لفكرة ما وتدوينها لتقديمها في العرض المسرحي ، او قد يكون انيا في العرض المسـرحي بوجود فقط الفكرة الاسـاسـية ، لهذا يرى الباحث ان مفاهيم الارتجال عديدة قد تكون مختلفة في ما بينها ، ونجده مختلف ما بين المرتجلين حيث هم اصـلا يعرفون الارتجال بطريقة خاصـة حسـب مفهومهم ، ايضـا الارتجال يقترن بالاداء التمثيل ، والارتجال احيانا يكون سـلبي علة العرض المسـرحي ، لذا على الممثل المرتجل ان يفهم السـياق الذي يسـير به العرض ، وان يتميز بخيال واسـع وقدرة على الاضافه الفعلية والحركية وحتى على مستوى اضافة الحورات داخل العرض المسرحي .

اذا الارتجال ، هو انجاز عفوي ، يكون على فكرة معينة دون الرجوع الى النص ، او الخروج من نص لتفادي خط او لاضـافة في العمل هذا الذي يكون في العرض المسـرحي انيا ، اما الذي يحدث في التدريبات ، فهو جزء من التدريبات على العفوية والابتكار والتلقائية ،فقد يكون تاليف لنص على فكرة مودة دون الرجوع الى نص

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

معين ،حيث تكون الافعال والحوارات والحركات والشكل ايضا ، فهو يدخل على جميع عناصر العرض في مرحلة تاسيس العرض المسرحي .

الارتجال الان دخل في تدريبات الممثل في المعاهد المسرحي ، وهنالك ايضا تيارات مسرحية ومخرجين مسرحين اهتموا بالارتجال من حيث بناء العروض وفي العروض التي يدخل فيها الارتجال نسبيا والعروض التي يشكل الارتجال فيها جزء رئيسي فتكون عروض ارتجاليه يكون فيها الاتفاق على الفكرة فقط والارتجال فيها داخل العرض لحضويا انيا دون الرجوع الى نص مدون .

ومن المخلرجين الذين اهتموا بالارتجال في عروضهم (تشارلز ديلان) والمخرج الروسي (نيكولي افرينوف) ، والاخرين في المسرح المعاصر ، وايضا الفرق المسرحية المعاصرة التي اختلفت تسميتها وتعددت : مسرح الشمس ، مسرح الخبز والدمى ، المسرح التفاعلي ، مسرح الواقعي ، المسرح البيئ ، الخ من التيارات المسرحية المعاصرة التي اهتمت في الارتجال والمسرح الارتجالي .

## المبحث الثاني

## الارتجال في العرض

بعد التعرف على مفهوم الارتجال بصورة عامة ،وفي العرض المسرحي وما يخص اداء الممثل ، فما هي وظائف الارتجال في التدريبات التي تكون لبناء العرض ، و وظائف الارتجال في العرض المرس في لحضات العرض ، وماي هي وظيفته في اداء الممثل داخل التدربات وفي العرض المسرحي وايضا ما هي وضيفة الاداء الارتجالي داخل العرض المسرحي اي في لحضات العرض . لسيما ذكرنا في المبث السابق ان الارتجال هو الانجاز الذي يكون عنصر هام في تكون الاداء على مستوى التدريبات والعرض وكذلك في تطوير واعداد الممثل ، فعد وجود فكرة مرتجلة تجرى عليها ارتجالات في التدريبات لتكوين او لانجاز النص من خلال بناء الحوارات ، حتى لو كان هنالك نص ، مثلا نص مسرحي عالمي لشكسبير او للكتاب المسرحين العالمين الاخرين ،فيتم الاعداد على النص اي تصقيط الفكرة المرتجله اي المراد الاشتغال عيها وسحب النص الى منطقة فريق العمل وهذا ما يسمى بالتفكيكية والبنيوية في عالم النقد الادبي والفني اي تحليل الفكرة والنص وتفكيكها ومن ثم البناء حيث تتم هذه العملية عن طريق القراءة والتاويل لفريق العمل عن قراءة نص معين ، عندما يكون العمل جماعي ناتج عن تطبيق العدد من الارتجال على النص والفكرة الاساسية في حال وجود نص الاعتماد عليه واعداده بطريقة جديدة وتكوين نص جديد او لا وجود لنص وهو تاسيس لنص عن طريق الارتجالات على الفكر داخل التدريبات التي تمت لانتاج عرض مسرحي ، كما هو العمل المسرحي الذي اختاره الباحث عينة لبحثه الحالي ،حيث قام فريق العمل في انجاز العمل عن طريق الارتجال . هذا من حيث على مستوى النص ، حيث الارتجال ايضا يسهم في انتاج او صناعة الشخصية والافعال والسلوكيات التي تتم من خلالها ترجمة الشخصية على اساس الفكرة المرتجلة من قبل فريق العمل التي تدونت واصبحت اساس للارتجال عليها، كما يبين لنا القول " ان الارتجال يضع صورة قلمية وتخطيطية عامة تعرض على المسرح ....." (عقيل ، 2010،ص 5).،هذا يعني الوظيفة الاولى والاساسي في الارتجال المسرحي هي بناء وتاسيس لعرض مسرحي ، وهذا ما يخص العرض المسرحي الجماعي والمسرح التجريبي من حيث البحث والوصول الى

نضوج عرض مسرحي صالح من حيث الفركرة والعناصر الاكاديمية ، حيث الارتجال يدخل على كل عناصر العرض المسرحي الاساسية والثانوية ، ايضا هنالك عروض مسرحية تعتمد على الارتجال داخل العرض المسرحي بشكل اساسي حيث لا يوجد النص ولا يكتب داخل تدريبات العمل المسرحي ، حيث يتم التخطيط لها فقط وللفكرة ويتم الاداء والحوار لاول مرة داخل العرض المسرحي وليس في التدريبات حيث لا يعتمد على مدونات التدريبات اواصلا عدم وجودها هنالك فقط تخطيط للمشاهد وتقدم عن طريق الارتجال من حيث الشخصية والفعل والاداء وعناصر التعبير اي هنالك فقط فكرة مرتجلة دونت وخطط اليها، اي هنا الارتجال يسهم في التاسيس والتخطيط وفي بناء المشاهد والشخصيات والحوارات اثناء العرض المسرحي وهذا يعني دخول الارتجال عنصر هام في التكوين والانجاز للعرض العمل المسرحي ويكون على مستويين ، التدريبات (البروفا)، والمستوى الاخر هو اثناء العرض المسرحي ، وهذا بشكل عام عن الوظيفة التي يشكلها الارتجال ، اما على مستوى الممثل فتكون وظائف عديدة دخل التدريبات واثناء العرض ، وتسعى شفرات التمثيل لتقديم محاكاة فنية لصورة ما باستخدام لغة الجسد والايماءة والانفعال مما يشكل سلوكا متكاملا مع شخصيات الممثلين الاخرين (عوده،2016 ،ص69) حيث نعرف ان الممثل هو العنصر المهم والاهم في العرض المسرحي الذي يعتبر العلامة الكبرى للعرض والباعث الاول والحامل للرسالة والفكرة العامة التي يترجمها ويوصلها الى المتلقي عن طريق ارتدائه للشخصية واداءه والافعال التي يقوم بها داخل العرض . كما اوضحنا انت هنالك من يعتمد علة الارتجال في التدريبات واخرون يعتمدون عليه اثناء العرض كذلك الذين يعتمدون عليه في التدريبات والعرض قي انتاجهم للعمل المسرحي ، كما في المسرح التفاعلي والمسرح الارتجالي والمسرح الكوميدي فهم يعتمدون على الارتجال في النكتة والطرف التي تتم باداء ارتجالي لتحقيق التاثير لدى المشاهد ، والاداء الارتجالي هذا ما سنوضحه لاحقا في هذا المبحث .

وللارتجال هناك خطوات وعوامل يجب ان يكتسبها الممثل المرتجل لتحقيق الارتجال اذا كان الارتجال التام او الاداء الارتجال دخل العرض او الارتجال لتكون المشاهد ومن اول العوامل هو التخطيط .الذي قصد به الخطة الشاملة التي ينبغي اتخاذها في الارتجال لصناعة المشاهد والتهيؤ لصناعة المشهد التمثيل. ( ينظر: عبد الحميد ،2001،ص74). اي ان التخطيط او وضع الخطة الرئيسة للمشهد او لعمل كامل او معرفة خطوط الدور والحالات وهذه الخطة توضع من قبل الممثلين والخرج وهذا ماكان معمول به عند الايطاليون في كوميديا دي لارتا . اذا يدخل الارتجال في صناعة النص اذا لم يوجد نص او تحليل نص موجود وتحليل الشخصيات والابعاد ورسم الافعال هذا ما يخص التدريبات كما وضح الباحث . والعوامل الاخرى التي هي تهيء الجو انفس للممثل وما يحيد به لان عدم توفر الجو يؤدي الي سلبيات كثير عله الممثل ، الجسد هو محور ادراج الانسان في نسيج العالم والمرتكز الذي لابد منه لكل الممارسات الانسانية (ص227)

وايضا الشخصية وابعدها اي معرفة الشخصية وحالاتها ، تحقيق الهد او التوصل الى الهدف ومعرفة الهدف وسياق العمل والفكرة منه ، ان تكون لدى الممثل ايضا سرعة في البداهة والملاحضة المباشر والسعة من الخيال ' تركيد الانتباه والاسترخاء هذه ما يجب توفره في لحضات الارتجال على المستووين العرض والتدريبات ، ويرى الباحث ان هذه العوامل المذكورة والغير المذكورة الاخرى منها لتحقيق الارتجال

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

يمكننا التعرف عليها دون الرجوع الى مصـــادر معين او عدم الاســـناد بمرجع لاننا يمكننا التعرف عليها عند اختبار انفسـنا ا واو انظر اليها عند ممارسـتنا للحياة الاجتماعية وحسـب الشـخصـية والحالة والضـرف في موقف حياتي معين. وايضـا الباحث يطرح اسـئلة معين على موضـوع البحث التي لخصـها في مشـكلة هذا البحث ، ما هي وضيفة الارتجال في التدريبات ؟وفاعليته في العرض بين الممثلين ؟وماذا يساعد الممثل نفسه على الصـعيد الفني والعملي والاجتماعي ؟ ، حيث في الوقت الحالي العديد من الفرق المسـرحية تدخل فعل الارتجال في التدريبات واول ما أسـس له المخرج سـتانسـلافسـكي ووضـع من اهم التدريبات في كتابه اعداد الممثل حيث وضـع في مختبره العمل وفي الدروس التي كان يعطيها الي طلابه . اما في اسـتوديو الممثل في اميركا الي الان يتخذون الارتجال في تمارين عد اختلفت بطريقتها . حيث تمرينات الدائرة الذي يتم بجلوس الممثلين على المسـرح في التمرينات بشـكل دائرة متقابلين حيث يذكر الممثل العالمي(جاك نيكلسـون ) ويقول اسـتخدمت لمدة ثمان سـنوات معطية نتائج على جميع الاصـعدة للعمل الفني او العرض المسـرحي (ينظر : اريك مورس و جوان هوتشـكيز، ،2001، ص 141_ص 143.). وهذا من اهم التمارين التي يدخل فيها الارتجال بطريقة اسـاسـية الذي اتخذه الباحث نموذج في بحثه الحالي عن تمارين الارتجال ، فهذا التمرين الذي يسـاعد في التطور للاداء عن الممثل على كثير من المسـتويات ، وحده هذا التقابل في الدائرة يعطي الطاقة الايجابية والتقارب بين كادر العمل وكسـر الحواجز وكشـف الذات الفردية ، يحيل هذا التدريب الممثل الى الاكتشاف ايضا في امور على المستوى الفني والمستوى الاجتماعي الخاص فيطور من ذاته بمستوى تدريج لافتتاح الوعي ووسع الخيال وتقوية الذاكر والتي اهمها الذاكرة الصورية والذاكرة السمعية، بالتالي يعطي للممثل قدرة على البحث وتطوير الادوات الادائية لدى الممثل التي هي الصوت والجسد ، اما الادوات المهارية الاخرى التي قد تكون داخلية مرتبطة بالممثل نفسـه ايضـا الارتجال وتدريبات الارتجال تسـهم في تطويرها ، بالتالي يرى الباحث ان لهذا التمرين (الدائرة) نتائج واضـحة منها (اعادة بناء الذات) اي تجل الشـخص المعرف على الذوات المحيطة به وتجعل من باحث من اجل التميز والتفرد بذاته بعدد من نواتج بحثه واكتشـافاته ومن حيث السـؤال لحوله عن كيف تكون رؤيتهم اليه ، ايضـا يساعد على كسـر الحواجز ويكون ذو اسـتمراريه بالحديث وقدرة في التعبير عن طريق كسـر الخجل والارباك ، بالتالي يسـاعد على رؤية نفسـه كيف اتحرك كيف اضـحك كيف اتكلم ما هو سـلوكي ما هو هدفي الخ عنطريق السـؤال لذاته والتعريف لنفسـه امام الجميع داخل التمرين(الدائرة) ، اذان الارتجال وتمرين الارتجال من الممثل بجميع عناصـره لذا يمككننا القول ان هذا هو سـبب جعل اسـتانسـلافسـكي ان يدخل الارتجال في جميع تمارين الممثل فهو يسـاعد على اعداد الممثل من حيث البحث والاكتشـاف والاسـترجاع في الخيال والتقدم به . اذا الارتجال يجعل من الممثل متكيف في العرض مع الممثلين الاخرين ويجعله ذو تركيز عالي واداء ارتجالي نقصد من الاداء الارتجالي هو الاداء العفوي التلقائي الصادق الخالي من التصنع والمبالغة مليء بالمشاعر الحقيقية اي ان الارتجال يجعل الممثل تلقائي عفوي صـادق وهذا جاء به الباحث من خلال احد المحاضـرات سـتانسـلافسـكي مع طلابه . بعد إن عرض الطلاب المشـهد الذي طلب منهم سـتانسـلافسـكي قال لم أجد لحظات حقيقة في المشهد إلا عندما سقطت ماريا من على السلم وصرخت النجدة ( ينظر : ستانسلافسكي ، ص 30_ص32). وهذه اللحظة كانت مرتجلة من قبل ماريا عندما سـقط من السـلم ، فذا خير دليل لجعل

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الممثل من أداءه ارتجاليا وكأنما لأول مره يقدمه ويقوم بالفعل وينطق بالحوار ، ومن الممثل ان يجعل من نفســه مدركا لما حوله من جميع العناصــر الموجودة في العرض والتمرين من حيث التعامل معها وبنفس الوقت ان يجعل هذا الإدراك غير مدرك ليكون ارتجاليا لأول مرة ، فالاداء هو لعب كما يذكر اغلب المختصين الذي يقصدونه باللعب هو الارتجال فكيف للمثل ان يكون لاعبا على خشبة المسرح واللعب على المتلقي لتحقيق من لحظات العرض صادقة تصل للمتلقي بعفوية غير مكتسبة ولا مصطنعة .

نصــل الى الارتجال حيث هو الممارســة الفنية داخل العمل الفني المفعمة بالحركة العفوية والاداء التلقائي ويكون على محورين المحور الاول على التمثيل بلا نص مكتوب او مطبوع كما اوضــحنا فقط وجود الفكرة والخطوط ،اما الثاني فيكون وفق نص مكتوب الذي يؤلف عن طريق الكادر بتدخل الارتجال او النص المطبوع الذي ايضــا يدخل عليه الارتجال في تحليله وإعداده مرة اخرى ، اما الممثل فيقوم بالاداء العفوي التلقائي الصــادق ذات الأفعال والمشــاعر الحقيقية الذي وضــعنا له هذا الاســم (الاداء الارتجالي ) اي كما يكون لاول مرة لحضــويا انيا . اذا بعد ان تطرقنا لوظائف الارتجال يجد الباحث وظائف الارتجال تدخل على عدة مستويات في العمل المسرحي من حيث التكوين والتطوير.

**تحليل عينة البحث:**

مسرحية بروفا في جهنم

إنتاج /الفرقة الوطنية للتمثيل

إخراج / هادي المهدي

تمثيل: تحرير الاسدي، محمد بدر، مرتضى حبيب، صلاح منسي

مكان العرض/ بغداد ، قاعة المسرح الوطني ، لسنة 2009

تنوع الأداء والتعبير العفوي في عرض مســرحي عراقي هي واحدة من وظائف الارتجال للأداء عند الممثل المســرحي وهذا ما تميزت به مســرحية (بروفا في جهنم) التي عرضــت على قاعة المســرح الوطني ببغداد لعام 2009 ، والتي هي من إخراج المخرج الراحل (هادي المهدي ) وكتابة النص كانت على عاتق كل من هادي المهدي وصلاح منسي ، والشباب الممثلين الذين هم كل من (مرتضى حبيب ، محمد بدر ، تحرير الاسدي وصلاح منسي ) الذي تميزوا بتلقائية الأداء والحضور المتميز على خشبة المسرح .

كانت المسرحية عبارة عن عمل مسرح داخل الوحدات التدريبية ، حيث العمل يتكون من عدد من القصص القصيرة فلكل مشهد قصة قصيرة تنتهي ببداية قصة قصيرة أخرى بمشهد أخر ، حيث ان كادر العمل يطرحون قضــايا اجتماعية لها علاقة والوقت الراهن ذات معالجة إخراجية تفرد بها هادي المهدي وكادره ، حيث افترض داخل العرض من واقعهم هو أشــبه بجهنم والبحث عن الخلاص والوجود معا ، كانو يبحثون عن حقيقة هذا الوجود وهو ترجمة للواقع العام والواقع الخاص للشباب الذين يبحثون للوصول الى همهم وطموحهم ، فكان لكل مشــهد هم يقدم بطريقة كوميديا ســوداء او بالاداء التراجيدي والكوميدي معا ، فتخللت داخل العرض انواع من الكوميديا الحزينة بنفس الوقت .

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

اما الأداء والذي كان له خصوصية جديدة من حيث التأثير بالمتلقي وأيضا التنوع في الأداء جعل في الأسلوبية تنوع وتعدد ، وهذا ما جاء بهي العمل الجماعي والارتجال داخل التدريبات في لحدات الإعداد للعرض ، حيث انتقل الأداء من الأسلوب الواقعي الى الرمزي ومن ثم إلي التجريبي والتعبيري وهذه كانت الحلقة التي يدور فيها الأداء داخل العرض من تجوال الشخصيات من مشهد لأخر بفضل التجريب الذي قام بهي الارتجال داخل العرض والتدريب (البروفات) ، إذ ان الارتجال كان عنصر اعتمد عليه هادي المهدي صناعة العرض هذا ما قاله الممثل مرتضى حبيب في نقابة خاصة أقامها الباحث ، غير ا ناي عرض مسرحي لا يخلو من الارتجال على مستوى العرض عموما ومستوى التدريب والبروفات والتأسيس خصوصا ، حيث يكون في سلوك معين او حوار.

وعندما شاهدنا العرض وجدنا ان الأداء كان بشكل تلقائي في اغلب المشاهد وكأنما يقدم لأول مرة ولا يوجد تدريب واتفاق عله المشاهد وخصوصا في الانتقالات التي صنعها كادر العرض ما بين المشاهد والرجوع بالمشهد والتقديم والتأخير وهذا ما اثأر عنصر الدهشة والفعل الحقيقي عند المتلقي ، حيث قاموا المتلقين بعد العرض بتأويل المشاهد وتسميتها حسب ما تلقوه من العرض المسرحي وهذا ما قام بت الباحث بطرح الأسئلة على المختصين من خارج كادر العرض عندما كانوا في الصالة متلقين .

وكما ذكرنا هنالك التجريب بطرح الارتجال على المشاهد التي كتبها هادي المهدي وصلاح منسي لتوص الى الشخصيات وبناء السلوك واسهم الارتجال في تنوع الأداء في الشخصيات وتبادل الأدوار حيث قدم كل مثر أكثر من خمس الى ستة شخصيات داخل العرض المسرحي.

يبدأ العمل حينما يفتح الستار ونشاهد سجادة حمراء مربعة الشكل وأربع كراسي على عدد الممثلين ، من ثم يدخل الممثل بالمشهد الأول الذي كان عبارة عن لغط في الكلام إثناء دخولهم بطريقة ارتجالية ومن الواضح لا يتفقوا على الارتجال حيث ضهر بطريقة تلقائية وكأنهم في التدريبات

، كان الممثل صلاح منسي يريد ان يتحدث عندما اتخذ شخصية المسؤل عن التدريب ولآخرون الممثلين لا يسمحوا له بالكلام وينتهي المشهد بكلمة (اش) ويجلسون .

بعد ان يعم الصمت يبدأ المشهد الثاني او القصة القصيرة الأولى في العرض عندما يبدأ المشهد ببكاء الممثل (تحرير الاسدي ) بطريقة هزلية سلسة ويقول منسي حوره الذي كان (ابونه مات) يتحول المكان الى مجلس عزاء ويبدأ (مشهد الفاتحة) حيث بهذا التحول او الانتقالة في المشهد كانت بطريقة الأداء الارتجالي واسهم الارتجال في الخيال ليتخيلوا الممثلين المكان كأنما (فاتحة ) هنالك اشخص يقولوا للمثلين (البقاء لله) حيث كان حوار كل من الممثلين (حياتك الباقية ) في هذا المشهد دخلت بعض النكات الساخرة التي اعتمدت على الأداء الارتجالي العفوي عندما يقول (صلاح منسي) حواره ( انطينة للدفان شكم فلس هو يكمل الباقي ) وبعدها وينتقل المشهد الى مشهد الملعب عندما يقول (مرتضى حبيب ) حواره ( إذا بفاتحة أبوكم هيج اتسون بملعب الشعب شتسون ) ننتقل مع هذا الحوار الى مشهد المشجعين او مشهد الملعب ، وهذا ما اعتمده الكادر للعمل بالانتقالات بين المشاهد وكأنهم يرتجلون ليس كما تعودنا عليه في المسرح التقليد ألانتقاله بخروج الممثل او بانتقالات الإضاءة .

اما في مشهد ( النظام العالمي الجديد) الذي كان بطل هذا المشهد تحرير الاسدي حيث اخفق بعض الشي من تطبيق الأداء الارتجالي ولكنه عاد إليه عندما قال ( ..... وأنت يادلوعة ماما وبابا .....) اما الممثلين الباقين قاموا بأفعال جسدية مترجمة لحوار وأيضا كان بالاداء الارتجال ، من ثم ننتقل الى مشهد (خبير البوسات ) الذي كان مليء بالاداء العفوي والاسترخاء والذي كان يتميز أيضا بصناعة النكتة بالاداء الارتجالي حيث كانوا الممثلين محترفين ويمتلكون آليات الارتجال وهذا وضيفة من وظائف الارتجال التي أقامها هادي المهدي في التمارين . فينتقل بنا المشهد الى تحول الشخصيات وظهور اللوازم للشخصيات من حيث الأداء والأفعال حيث ذكر محمد بدر للباحث ان هذه الشخصيات تم التوصل إليه عن طريق تسليط الارتجال على الحوار الذي جاء به صلاح منسي .

مشهد الانتحار وهو القص القصير لشخص يريد الانتحار والكل يردون منه ان ينتحر ، كانت العفوية من حيث الاستلام والتسلم لينتقل المشهد الى مشهد أخر فيه تحول في الشخصيات مختلف أخرى كانت حصة الارتجال داخل البروفا وتظهر لحضه مثير من الارتجال عندما يثير بها صلاح منسي المتلقين عندما يرد على حوار مرتضى حبيب ( ..... هاي إذا اكو فلوس .....) . ومشهد أخر بشخصية أخرى من حيث الأداء والإبعاد وتكون محور المشهد والذي هو مشهد الازدواجية، وأيضا نجد هنالك فعل ارتجالي قوم به الممثل ( مرتضى حبيب ) عندما يقوم بمسك قدمه ويقول ( أخ رجلي لزمني تشنج.....) .

للارتجال في العرض دخول على الكثير من مستويات العرض ومستويات الأداء من حيث المشاعر الحقيقية والعفوية بالنسبة للأداء والتكوين العام للمشاهد وفي الانتقالات بين المشاهد التي ظهرت بطريقة غير تقليدية غير محسوسة أثارت عنصرين من أهم العناصر او من أهم مقومات العمل المسرحي والتي هي المتعة والدهشة.

ينتقل بنا كادر العمل الى مشهد السيناريو لكل شخصية وهو مشهد ( الفايخ ) كما سموا كادر العمل حث كانت الانتقالة الى هذا المشهد بطريقة غير تقليدية تميز بها العمل ، بعدها يعود المشهد الى المشهد السابق وتفنيد الحدث ، ومن ثم ينتقل المشهد الى مشهد (التحقيق ) الذي انتقل عندما قال (مرتضى حبيب) (..... طبعا قضية .....) وتعددت الانتقالات في هذا المشهد داخل نفس الفكرة حتى يعود العمل بطريقة الارتجال المتفق عليه ، ومن ثم يكتشف الممثلين ان هذا المشهد مكرر وينتقل الى مشهد أخر( ساعي البريد) الذي تميزت به مرتضي حبيب بأداء ارتجالي ينتقل بين دورين دور ساعي البريد ودور الأب الذي ما كتب داخل الرسالة يتحول المشهد بالانتقال الأخر يأخذ دور الأب ( صلاح منسي ) ويربط بين مشهد النظام العالم الجديد لكن بطريقة مختلفة في صناعة مشهد يتسم بما هو موجود داخل الواقع الحقيقي ( مرتضي حبب يدخل بفعل ارتجالي متفق عليه عندما يقول ( أ خنجر هذا الذي أراه.....) بطريقه هزلية .

اما مشهد ( العريضة )الذي دخل علينا كادر العمل ، اما ما حدث داخل المشهد والذي ما صنع عنصر الارتجال داخل العرض والتمرن تحولات عديدة داخل المشهد عديدة ، حيث يذهب المشهد الى مشهد أخر ( الصلاة ) ومن ثم يعود إلي المشهد لصناعة مشهد أخر ( الأغنية ، عاين بدكتور .....) والذي كان داخل هذا المشهد ارتجالات فردية لصناعة المتعة وكسر الرتابة الأفعال الذي يقوم بها مرتضى حبيب مع كلام الأغنية مع الزى وجسده بطريقة تعبيرية عن كلمات الأغنية ، وندهش بانتقاله أخرى إلي مشهد (الدعاء) الذي شهد

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تحولات عديدة الى مشاهد أخرى مشهد الرحلة ومشهد الرقابة ويعود الى نفس المشهد بفعل الأداء العفوي حتى يذهب المشهد الى مشهد أخر مشهد نهاية الكون وتحول الأداء وتعدد الشخصيات كما في مشهد الرحلة وقلق الوصول. اما في مشهد نهاية الكون فيرتجل ( مرتضى حبيب ) عندما ( يقول ، منوه كال ابقة .....) وهذا الحوار لم نشاهده في العرض الأول للعمل ، مشهد الموتى وهو مشهد تخلل الارتجال في كل عناصره في عديد من الحوارات التي وجدت في العرض الثاني ولم توجد في العرض الأول ، عندما يقول (مرتضى حبيب ) ( هاي خوش حركة خلي اعيدها) .....) وصلاح منسي ( يا أبو رحاب ما كلت شي.....) وتحرير الاسدي ( حوارك حوارك .....) ومحمد بدر ( لا لا لا لا .... هواي صارت لا مو ....) ، وهذه كانت بعض القفشات للمتعة الغير متوقعة .... ويعود المشهد بتحول مرتضى حبيب ألي دور الأب الذي كان عائد من عالم الموت ، ويقول له صلاح منسي ( أنت شو سويت الآخرة خري مري ) ، الى ان ينتهي العرض بنهاية غير متوقعة وعودة ألي المشهد الأول . وما تميز العمل بما ذكرناه من تحولات المشهد داخل المشهد الواحد ويكون مشهد منطلق او مركز لمشاهد أخرى بانتقالات عفوية على مستوى الارتجال والأداء الارتجالي الذي طرأ على العمل في مستويين العرض والتمرين لصناعة ما هو متعة للمتلقي للمتلقي من حيث المسافة الجمالية في نظرية التلقي التي كانت تزداد من بين مشهد وأخر حيث لم يتوقع المتلقي إلا الجزء البسيط ومن رأي الباحث هذا جزء مما صنعه الارتجال والأداء الارتجالي العفوي الصادق من حيث المشاعر والأداء الواقعي ،وهذا اثر بالغ الأهمية بما قام به الارتجال الذي دخل في صناعة العرض السيناريو وبناء الشخصية .

**اولا: النتائج :**

1_ وجدت الفكرة قبل النص في العرض، وتأسس عليها النص وفق الارتجالات والاقتراحات ، حيث العمل تميز بروح العمل الجماعي والتعاون داخل التدريبات والعرض من قبل كادر العمل.

2_ ممثلين العرض كانوا يمتلكون اليات الارتجال من تركيز ومهارة الاداء وهذا ما خلق تاثير كبير لدى المتلقي.

3_ دخل الارتجال في تاسيس الشخصيات داخل العمل ومما جعل من الممثل التنوع في الشخصيات وتعددها في كل مشهد وذالك لما خلقه الارتجال من استرخاء الممثلين والاداء الارتجالي ، كما في مشهد (ساعي البريد ، مشهد الدعاء ، مشهد العريضة ، مشهد الانتحار....)

4_ دخل الارتجال عنصرا في تكوين الانتقالات داخل العمل من مشهد الى اخر والرجوع الى نفس المشهد بطريقة مختلفة في الاداء والفكرة كما في ( مشهد الرحلة ، مشهد العريضة ..)

5_ تميزت الكوميديا داخل العمل بالاداء الارتجالي وهذا ما جعلها ذا تفاعل مع المتلقي من حيث تلقائيتها وعفويتها .

6_ وجد الارتجال على مستوى الفعل ومستوى الحوار عندما قام الممثل مرتضى حبيب ببعض الافعال في (مشهد الدعاء ) والممثل صلاح منسي في مشهد الانتحار ومشهد التحقيق.

7_ كان للارتجال اثر في صناعة الدهشة في الاداء وكسر الملل وهذا ما تميزت به العديد من مشاهد العرض حث خرجت عن االاداء التقليدي المصطنع .

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

8- كسـر الارتجال والاداء الارتجال كل ما هو متوقع لدى المتلقي وهذا ما ادى الى زيدة المسـافة الجمالية بين العرض والمتلقي .

9_كان الاداء داخل العرض متميز بالعفوية والتنوع وتلقائية الممثل وعدم التصـنع مما ادى الى تقبل العرض من القبل المتلقي والتفاعل معه وهذا ما يسمى بالاداء الارتجالي .

10_ الاداء الارتجالي كان هو الفاعل الحقيقي في في العرض من حيث الدهشـة وايصـال الحدث للمتلقي، وتميز اداء الممثلين بالعفوية وعدم التصـنع ، كانهم يقومون بالفعل والحدث لاول مرة ، كما ان هنالك وجود قاعدة للعرض لكن هذا كان مخفيا يعرف هذة القاعد فقط كادر العمل ليس كما في العروض التقليدية التي قاعدتها ومعادلتها مكشوفة بالنسبة للمتلقي.

**ثانيا : الاستنتاجات :**

1_ الارتجال عنصر من عناصر التكوين للعمل المسرحي على مستوى الاعداد والعرض.

2_ الارتجال له اثر كبير في اعداد الممثل المسرحي وصناعة الوعي والخيال له .

3_ لاليات الرتجال ضـرورة في صـناعة الاداء الارتجالي لدى الممثل المسـرحي على الصـعيد العام والصـعيد الشخصي .

4_ فاعلية الارتجال على اداء الممثل في العرض المسـرحي هي تميز الممثل عن الممثل الذي لا يمتلك الاداء الارتجالي وفاعليته بعدة نقاط :

5_ الاداء التلقائي العفوي الذي يحمل المشاعر الحقيقة الصادقة .

6_ التأثير في المتلقي وزيادة المسافة الجمالية .

7_اداء الكوميديا بالاسلوب العفوي البعيد عن التصنع.

8_ كما ان هذا الاداء يساعد في صناعة الشخصية وتنوعها العرض .

_ يسـاعد الارتجال على التنوع في الاداء عند الممثل بين العرض والاخر والتخلص من وضـع نفسـه في قالب واحد.

**المصادر:**

1- ابن منظور ، لسان العرب ،ج1،بيروت ، دار المصادر ،1933
2- تيمور احمد يوسف،تاثير الارتجال ،بحث غير منشور ، مؤتمر الموسيقى ، نوفمبر 2008م
3- الارتجال في الاداء المسرحي ،مجلة الكويت ، دولة الكويت،العدد 287،لسنة 2011
4- ماري الياس ، المعجم المسرحي ، ط2، مكتبة لبنان ،2006 .
5- الارتجال وفن التمثيل المسـرحي ، جير هارد ايبرث ، تر : د. حامد احمد غانم ، القاهرة ، مطابع المجلس الاعلى للاثار ،.
6- نهاد صليحة ،المسرح بين الفن والفكر ،الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة ،1985.
7- بيبرلي دو شـارتر ، الكوميديا الايطالية ، تر : ممدوح عدوان وعلي كنعان ،دمشـق ، منشـورات وزارة الثقافة _ المعهد العالي للفنون المسرحية ، 1991.
8- سـونيا مور ،تدريب الممثل بطريقة سـتانسـلافسـكي ، تر: سـامي عند الحميد ، دار المصـادر، بغداد، 2011.
9- عقيل مهدي، ما وراء النقد الفني ،مكتبة المصادر ،بغداد ، 2010.
10- سامي عبد الحميد ،مدخل الى فن التمثيل ،بغداد ، جامعة بغداد ،كلية الفنون ،2001.
11- داك نيكلسـون ، لا تمثيل من فظلكم ، تصـدير:تر : سـامي صلاح و محمد ابو الخير ، مهرجان المسـرح التجريبي ، القاهرة ،2001.
12- سـتانسـلافسـكي ، اعداد الممثل ، تر: محمود زكي العشـماوي و محمود مرسـي احمد ، وزارة التعليم العالي ، القاهرة .
13- راسـل كاظم عوده. (2016). خصـائص الاداء التمثيلي في انواع العروض المسـرحية الصـامتة. مجلة الاكاديمي، (79)، 225-238.

russil kadim oda.(2016). Actor performance features in the types of theatrical silent. Al.academy Journal.238-225 ،(79) ،

14- راسل كاظم عوده. (2016). التشفير الدلالي لاداء الممثل في العرض المسرحي العراقي. مجلة الاكاديمي، (77)، 63-74.

russil kadim oda.(2016). Semantic Encoding of the Actor in the Iraqi Theater Al.academy Journal74-63 ،(77) .

# Improvisation Effectiveness in the Performance of the Actor in the Theatrical Show

mustafa abas*

Al-academy Journal ……..…… Issue 92 - year 2019
**Date of receipt: 10/4/2019….....Date of acceptance: 22/4/2019….....Date of publication: 27/5/2019**

## Abstract

Improvisation is that spontaneous automatic achievement which is formed by a new cognition that is not based on something prior to it or a previous cognition. It is instantaneous. Whereas in art, improvisation also inters in all types of applied and performance arts as a foundation for launching and initiating it in music, painting, cinema, television and theater. In order to study the improvisation of the actor, the researcher put forward a theoretical study that included two sections. The first section is (the improvisation concept) and the second section is (improvisation in the show). The researcher, in the research procedures, took an intentional sample that was represented by the theatrical show (Rehearsal in Hell Play) and after the analysis, he came out with a set of results the most important of which was that: The improvisation had an effect in creating astonishment in performance and breaking the boredom and this what characterized many scenes of the show that they diverged out of the traditional artificial performance.

**Key words: Improvisation, Actor, Theatrical Show.**

mustafaalsagheer1994@gmail.com . College of fine arts/ University of Baghdad *

# الفن والقمامة..
# التحول البنيوي في الذوق الجمالي

بلاسم محمد جسام*

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2019/3/5 ، تاريخ قبول النشر 2019/4/2 ، تاريخ النشر 2019/5/27

**ملخص :**

القمامة.. بقايا الانسان المهملة التي انتهت الحاجة لوجودها، الشيء المحتقر يتحول الى فن، نتقبل وجوده كواحد من الجماليات الجديدة التي تمددت في مفاصل الحياة المعاصرة، اعمال من بقايا قمامة تجد مكانها في المعارض والمتاحف وفي الفضاء الحضري للمدن حين تقف تماثيل من نفايات، انها واحدة من الهزات الكبرى في تحول الذوق الجمالي على مستوى تاريخ الفن.

في ضوء هذه الافكار نكون امام مشكلة تفسير الظاهرة وهويتها.. لان بقايا القمامة لكل شعب لها خصائص تاريخية ونوع من أنثروبولوجيا تحيل الى ثقافة الاستخدام الانساني للمواد ومخلفاتها وهوية انتمائها.. وفي العراق للقمامة خصائصها البيئية والثقافية اضافة الى ترسبات سلسلة من الحروب والتي تركت جبالا من البقايا الغريبة.

هذه الدراسة في حدودها تقع على الكيفيات التي جعلت من ظاهرة القمامة مادة للفن، ثم الاجابة على سؤال اليات تبدل الذوق الفني والجمالي و حدود استخدام النفايات في الاعمال الفنية العراقية.

تقدمة

إن التأمل في تبدل الذوق الجمالي، يمكن أن يبدأ على مستوى تحليل الظاهرة بإحدى كلاسيكيات الأنثروبولوجيا الاجتماعية طرح النقاش عن ما يسمى شذوذ المادة ووضعها في غير محلها، فتصبح قذارة وتلوث ومحرمات اجتماعية. ولذلك سوف يتم رفض التفسيرات التاريخية للمواد وطبيعة استعمالها ومحرمات وضعها في غير موضعها، حين تتغير صفات البنيوية التي تعامل القذارة على أنها نتاج ثانوي في لتصنيف وترتيب المواد، عندما ينطوي الترتيب على رفض العناصر غير الملائمة.

بهذا الصدد تجادل (ميري دوغلاس) بأن القذارة دليل على بقية الفكر في حضارة ما، لأن بنية هذه الحضارة تشير إلى أن الشيء في غير محلة سيكون جزء من النظام العام (Passariello, 1990)، الأحذية ليست قذرة بحد ذاتها، ولكنها قذرة عند وضعها على طاولة الطعام، والطعام ليس قذراً بحد ذاته ولكنه قذر عند ترك أدوات المطبخ في غرف النوم أو عندما يلطخ بالملابس والشيء نفسه عند وضع معدات الحمام في غرفة الاستقبال والملابس على الكراسي، ظهور الملابس الداخلية حيث يجب أن تكون الملابس الخارجية.. باختصار أن سلوكنا في التلوث هو انعكاس لفكرة تتناقض مع التصنيفات التي نحرص على استمرارها داخل حياتنا.

*كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، balasim40@yahoo.com

إن عزل القمامة وجعلها شيء محتقر ليس بجديد تاريخياً وقد حرص الإنسان طويلاً في تصنيفها بل وجعلها من المحركات التي تشعر المرء بدونيتها وبالاشمئزاز منها، فالكلب دلالياً مقروناً بالقذارة في ثقافتنا لكنه حميم وصديق وبعيش في البيوت الغربية مع صاحبه.. فلكل حضارة نظامها وحقلها السيميائي.. الذي يؤول كل شيء الى معنى معين.

لذلك يتبادر سؤال حول القمامة والنفايات القديمة الاعتيادية وهي أشياء لا تلوث ولا تدنس، وليست من (التابو) المحرمات.. هي نفايات ليس إلا والحقيقة ان أغلبنا يمتلك مقداراً لا بأس به من النفايات الاعتيادية وغير المؤذية، والتي تعرف ببساطة بأنها مادة ليست بذات قيمة حقيقية لكننا نحتفظ بها ويتم التغاضي عنها في نقاش القذارة واللانظام. فما هو الدور السيميائي لهذا النوع البريء من القمامة؟

في بيوتنا: حقائب، علب فارغة، أوراق، بطاقات بريدية، كتيبات، كراريس، صور فوتوغرافية، قصاصات، رسائل قديمة.. هي نوع من النفايات وبقايا نحتفظ بوجودها أملاً بأن تكون ذات فائدة يوماً ما، أو هي تذكارات تاريخية نعتقد أن جمهوراً افتراضياً سوف تثير اهتمامه، لذلك تعد كل هذه الأشياء قمامة ونفايات نقبل بوجودها بيننا مع أنها لا تملك قيمة الاستعمال ولا أي قيمة في التبادل الاقتصادي و لا تملك سوى الوظيفة الدالة على علامة في نظام معقد للإنسان، وبهذا تجعل النفايات كعلامات تتشير الى الحدث او تخليد للماضي.

يشير العالم الإنكليزي (ميشيل تومبسن في كتابه (نظرية القمامة خلق وتدمير القيمة) إلى إطار مفاهيمي لنظرية القمامة إطار تلعب به القمامة شيئاً بارزاً. ويبدأ بتشخيص فئتين هامتين تقسم فيها الأشياء الحضارية.. الى الزائلة والباقية، توضع الأشياء في الصنف الزائل على أنها تمتلك حياة محدودة وأنها تتناقص من حيث القيمة عبر الزمن.. أما الأشياء التي ينظر ألها بأنها دائمة فأنها تمتلك قيمة عالية وبشكل مثالي عند الناس وبحياة غير محدودة كما أنها تحتفظ بقيمتها أو حتى تزداد من حيث القيمة عبر الزمن. (Culler, 1999, p. 168)

العلب الفارغة مثلاً زائلة بينما الماسة باقية.. تصنف هذه الأشياء وفق ما سمي بالقوى الاجتماعية وليس بقيمة الشيء نفسه، فربما مزهرية توضع في الصنف الزائل أو الصنف الباقي حسب النظر إليها كتحفة أو شيء ثانوي.. ماضي المجتمعات ذات الثراء والسلطة تحاول أن تبقي الأشياء في الصنف الباقي: والسؤال كيف يحدث التغيير ضمن هذا النظام؟ وهو الذي سيقودنا إلى معرفة التغيير في الحس الجمالي وبالتالي النظر إلى الفن بشكل أوسع.

أشير إلى ما يمكن أن تسميته (القيمة الصفرية) للأشياء، التي تتجرد من معانيها واستخداماتها وتبدأ شكلياً من الصفر ثم تتحول فيما بعد عن طريق تركيب ما إلى أنتاج معنى آخر ربما يتغاير كلياً أو يلامس مرجعها الدلالي. وعلى هذا الأساس تعمل الفنون في اتجاهات مختلفة بحضور القيمة أو تصفيرها وإعادة معنى جديد للأشكال في نظام سيميائي معقد.

هناك فرضية التحول في الاستعارة التي تتحدد في الفن والقائلة: أن الأشياء الزائلة والباقية مفهومياً سوف تزاح لصالح شيء آخر، إلى فئة أخرى أو ما أسميه فئة القمامة، تعمل الفئة على أساس الشيء الزائل

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الذي يلفه الإهمال، لكن حيثما تتاح له فرصة الاكتشاف يتحول على حين فجأة إلى شيء جمالي وبمعنى أوسع ينقطع من حيث الصلة بتاريخه وتكوينه.

في الفن تشكل الانقطاعات Discontinuities الجذرية أو المفاجئة ما سمي بالطراز، وأن دراسته بحاجة إلى حفريات علمية لفك الشفرة البنيوية للفعل، فالكرسي الجديد في عهد ما والذي فقد قيمته يصبح فجأة شيئاً باقياً لا يقدر بثمن بل أن بعض الأبواب القديمة المهملة للبيوت تصبح جزءاً من عمل فني له حضوره المتميز (Passariello, 1990).

يمكن مقاربة هذه **المشكلة** في التساؤلات التالية:

1. كيف لنا أن نرفض مبدأ وجود القمامة في حياتنا ونقبلها كعنصر جمالي في الفن؟
2. هل استعار الفن المهمل والعادي والمألوف في تكوين ذائقة جديدة للتلقي؟
3. هل للفن المنتج من إعادة تدوير القمامة حضورا في مفاصل الفن العراقي؟

**فرضية البحث**

عدم وجود إحصائية ذات دلالة إحصائية على المستوى التاريخي والمعاصر عن استخدامات النفايات في مفاصل حياتنا الاجتماعية ومساهمتها الجمالية.. وهذه الفرضية الصفرية تتفرع إلى تخمينية ترى بأن هذا الاقتراح الفني بدأ بالتنامي داخل الفن العراقي..

وستتعرض الدراسة في إطارها الزماني إلى ما أنتج من هذا الاتجاه في العراق تحديداً منذ 2003–2019.

**الجهاز الاصطلاحي للدراسة**

**النفايات:** تختلف المصطلحات في قطاع النفايات بين البلدان، لأنها تندرج ضمن الرؤية الثقافية والوظيفية.. وهنا بعض من التعريفات وتصنيفاتها.

**التحويل** "Composting": هي عملية تحويل النفايات العضوية من خلال التحلل الحيوي، وإعادة استخدامها المواد التي يتم التخلص منها دون وجود نية لإعادة استخدامها في المستقبل.

**النفايات الخضراء** "Green waste": هي النفايات الناتجة عن قطع الأشجار والمواد الورقية أو الخشبية.

**النفايات القابلة للتحلل** "Waste-to-energy": من بقايا المهملات المنزلية الغذائية وغيرها.

**البقايا الصناعية:** هي نفايات بقايا الصفيح ومخلفات الحروب وبعض قطع الحديد والأجهزة المهملة (Abrashkin, 2015 ).

**التعريف الإجرائي للقمامة:** بقايا مهملات ومخلفات صناعية من الحديد أو الصفيح أو بقايا الحروب في العراق.

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

**الفصل الأول**

**الأدب النظري**

**الحدود الثقافية:**

للقمامة تعريف بأنها (بقايا) وقد يضيء هذا التعريف بعض الجوانب المستمدة من نموذج ثقافي في السياق الأنثروبولوجي والثقافي. بقايا الإنسان تحتاج إلى تصنيف على أنها ظواهر شاذة وغامضة من خليط غير متجانس. و أن إعادة تدويرها تحددها الأفكار والكيفيات التي بموجبها نستطيع إهمالها أو استدعائها. فلسفة الفن ضمن هذا السياق قائمة على استخدام ما يترشح من النفايات والقمامة لإعادة صياغتها وتحولاتها البنيوية من المهمل الى الجمالي. عالم لم يكن معترفاً به على المستوى التاريخي. (جمع النفايات) بديلا للثقافة الرفيعة التي رسمت حدود التذوق الإنساني لآلاف السنين، والسؤال: هل يمكن القول: بأن فكرة الجميل لم يعد لها وجود داخل الحقل الإنساني، أم أن هناك تحولاً في المفاهيم والأفكار والمزاج العام؟

لقد كان الجميل في فكر الحداثة له نزعة إنسانية مهدت إلى تقرير شكل الفن ونوعه وفلسفته ومدارسه، وقد اثارت نقاشا نقديا حادا منذ الانقلاب الرومانتيكي إلى حدود الدادائية، حول الفترة التاريخية التي اطرت معنى الذوق الانساني المتعالي.. لكن الاهتزاز البنيوي للخطاب الكوني بعد ذلك غيّر مجرى المفاهيم وإنتاجها، فقد انتهت السرديات الكبرى في الرواية، ثم خطابات المعنى والتاريخ في الثقافة العامة وحان وقت الثورة الكبرى في العالم التي قاربت المعرفة الصغرى واليومية و صار الشيء الصغير قابلاً ليأخذ حيزاً كبيراً، تغيرت مع هذا الوضع القيمة الصفرية التي تحدد حضور المادة في الاستعمال اليومي في الحقل الجمالي.

هذه المفاهيم ذاتها جعلت الفنان الامريكي (روشنبيرغ) يشاطر صديقه و معاونه جون كايج John Cage وجهة نظره بعدم إمكانية الحكم على المواد (لا شيء أفضل من شيء آخر) وإن مهمته أن يروض نفسه على أنه فنان يعمل بطريقة تعكس العالم الذي يعيشه بكل تفاصيله ومواده.. وبهذا المعنى انكر وجود القيمة الهرمية للأشياء (سكانلان 2017)، بهذا يسعى الفن إلى تحطيم ما هو عرفي في تسمية المواد.. فلسفته قائمة على بث الحياة في المادة (الميتة) واستخدام فضلات المواد اللقيطة (أشياء عادة ما تؤخذ خارج سياقها) أو توضع في تكوينات لا معنى ظاهري لها. والإبداع لايعني لشيء سوى لذاته و يخرج الفنان بموضوع لم يكن متوقعا.

ليس غريباً أذن أن تصبح شرعية الطرائق المقبولة في المشاهدة هدفاً للفنان في سياق الفن الجديد للقرن العشرين، لوصف نوع معين من الفن يكتسب معنى بصفته خارقاً لصنف معين من المواد حين يوضع في مواجهة التقاليد التي تذهب بنا إلى معرفة ثقافية للحدود الفاصلة بين الناس حول قيمة الأشياء، والتي قررت أن جمال معدن الذهب ليس في شكله بل في مضمونه التداولي وكيفية استخراجه وهي العوامل التي اطرت قيمة المادة في ضوء منهجنا الثقافي والمعارف التاريخية التي أسقطت على شيء ما قيمة عليا وأخرى دنيا.. (سكانلان 2017).

سنحاول مناقشة الأوجه المنطقية في نظر البعض والعبثية عند اخرين حول المواد التي تحيط بنا، إن تجميع أشياء منفصلة ذات روابط عشوائية في أعمال فناني التجميع هي عملية ملء مساحة فارغة ببقايا أشياء متناثرة ونفايات مهملة لا يجمعها شيء، يعاد تشكيلها على انها فن يثير الاهتمام ومحمول على نوع من

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الجمال والغرابة، استمد مقوماته من فكرة التركيب التاريخي على قماش اللوحة التقليدية والقول بان الفنان كائن يعتاش على ادوات الاخر، فالخط للهندسة واللون للكيمياء والكتلة للفيزياء يجمع هذا الخليط على قطعة قماش ذات مستوى سطحي وإطار خشبي في مساحة محدودة ثم يقوم بعملية تجميع بالمعنى الحرفي لأجسام مستعارة من الواقع غادرت بيئتها داخل هذا الحيز من القماش لصنع واقع لا يمت إلى الحقيقة بصلة واحياناً غير عقلاني على مستوى تركيب الأشكال، هذا الأمر امتد طوال تاريخ الفن من عصر النهضة وصولاً إلى منتصف القرن العشرين وسمي بعصر الحداثة، ثم تحولت فكرة التجميع في ما بعد الحداثة تحول اللون والخط وعناصر العمل الى مجسمات وتحولت الآلية التركيبية في صناعة الفن من أشكال وهمية إلى حقائق، وصار الخيالي واقعي ملموس والاثنان معاً يحملان إعادة تركيب تعتمد الغرابة ونزع الألفة عن الأشياء العادية لاقتراح شرعية وجود جديدة..

ففي عام 1960، أقيم معرض تحت عنوان (مملوء للآخر) وكان رداً على معرض سابق للفنان ايف كلاين Yves Klien بعنوان الفراغ وتم فيه إفراغ صالة اريس كليري Iris Cleri في باريس من كل شيء وتم طلائها باللون الأبيض وملأ الفنان (ارمان) المساحة بالقمامة: (6) أصداف محارية، (3) يادات من المصابيح الكهربائية المستعملة، (200) رطل من الأسطوانات القديمة، (18) عكازه، (7) طواحين قهوة، (6) شرائح من الخبز، (10) قبعات قديمة، (12) زوج من الأحذية وسطل ثلج، (20) رطل من الستائر، ومنفضة سكائر مع الرمال، وأشكال أخرى. والملاحظ أن الإعلان عن المعرض كان إرسال ثلاثون الف دعوة صممت على شكل علب سردين ملئت بالقمامة مع نص يقول: (اريس كليري يطلب منكم الحضور لتأمل معرض (مملوء للآخر) وسوف ترون قوة الواقع في كتلة محرجة) (سكانلان 2017).

**فرناندز ارمان (عمل للبيع)**

وبذات الاتجاه يرى الفنان البريطاني جون هيليارد John Hilliared، أن مادة العالم تنتهي في نهاية الأمر إلى عناصر صغيرة تسمى قمامة فإذا كانت غير مشكلة، فستكون خالية من أية خصائص مهمة. بهذا المعنى سقط المتعالي الذوقي الذي ظل الانسان قرون يبني طبقاته وتحولت البنى العميقة للظواهر والافكار المحيطة بها الى سياق جديد من التفسيرات للذوق الجمالي الجديد القائم على فلسفة المهمل واليومي والعادي.

**الفصل الثاني**

**سلة القش العر اقية**

للأشياء العادية أحياناً قدرة الحضور اليومي في حياتنا الاجتماعية والوظيفية، ثقافة الاستهلاك تقرر تدوير للمواد الخام من خلالها فاعلون بسطاء أو فنانون لإنتاج معين نسميه إبداع شكلي ووظيفي، ينطبق هذا الوصف على كل الصناعات الشعبية منها والجمالية التي تعتمد مواد غاية في البساطة تتحول من درجة صفر الاستعمال إلى هيئات جمالية استناداً إلى خلفيات ثقافية وتاريخية.

وعليه يمكن طرح بعض المفاهيم الأولية في الاجتماع بين الحِرف اليدوية والفن التجميعي، ولكل طرف يمكن أن يفيد به الطرف الآخر، هكذا جرى للمرة الاولى تاريخياً الربط بين بعض الصناعات البسيطة والفن، ثم الامساك بخيط مشترك بينهما على مستوى الصياغة، لكن من الضروري الإشارة الى الفروق الاصطلاحية في المراجع الاجتماعية وتفسير الظاهرة لأنها تحدد دلالة الأشياء وقيمتها.

تقترح الذاكرة الشعبية العراقية إعادة تدوير للمهمل من مواد معطاة من الطبيعة وتكييفها جمالياً بدافع الوظيفة داخل مفاصل المجتمع. "المواد تحتاج من ينفض الغبار عنها". و"قدر تعلق الأمر بالمجتمع العراقي، فأن للثقافة الدنيا (الشعبية) مستودعها وحاملها وشروط إنتاجها: في البوادي والأرياف والبلدات الطرفية، رغم بقاء هذه الثقافة لفترة مضمراً اجتماعياً(الأخرس، 2018، صفحة 41). " يحمل في مفاصله نوعا من البنى الشكلية وخصائص تكوينها، وصار لهذه الأمكنة إنتاجها الفني وهويته، وسوف استعير كناية التسمية الشعبة للمواد (الخردة فروش)* لتأسيس ما أسميه فن التركيب، والمصطلح يعني المهمل من أشيائنا والمتروك من أغراضنا المنزلية، أي تلك المواد التي نسميها تارة (قلاقيل)، ومرة (زعابيل)، ثم نطلق عليها في مرة ثالثة (كراكيب)، وفي أخرى (دعافيس) غير أننا نجمعها كلها في مصطلح شائع هو (الخردة فروش) (الاخرس، 2018).

لندع المصطلح ونرى ما يمكن لهذه المواد أن تنتج أعمالاً فنية بالفطرة.

من بقايا "القماش" كانت الأمهات تعمل على صناعة ما سمي "الجودلية" وهو بساط ملون من "قطع قماش" لا رابط بينها لونياً أو نوعياً، وهي بالمعنى العام مهملات تم الاستغناء عنها عملياً.

التركيب في هذه الحالة فعلاً جمالياً، تتوزع فيه قطع الأقمشة بلا مقاصد، وهي أشبه باللوحة التجريدية الملونة التي تنتشر في مفاصلها كل الالوان وفي أحيان كثيرة لا نجد لها كياناً وظيفياً محددا، تعلق أو تفرش على الأرض، فكرة انشاء هذه الخليقة قائم على نظام من الأعراف الشعبية في الملبس وطريقة العيش.. الحاجة الجمالية في احيانا تحدد مسارات بعض التركيبات الغريبة، القائمة على استدعاء الشكل

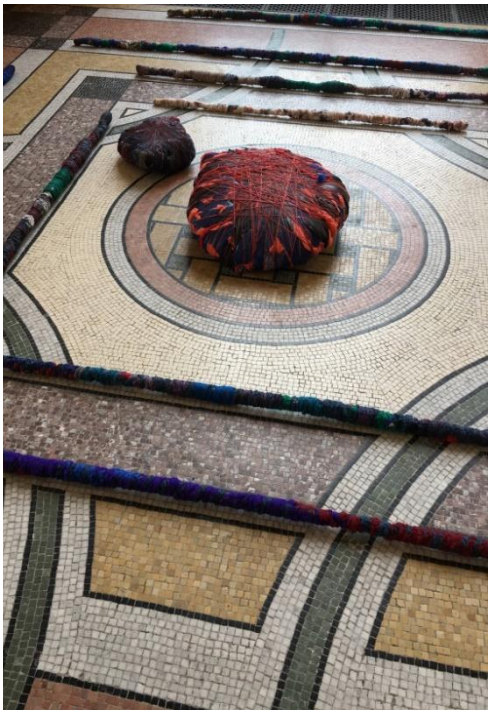
* كلمة شعبية عراقية تشير الى بقايا غير متجانسة من المهملات

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الحر الذي يعبر عن مختلف الأجواء المحلية في رصد لمقومات الموروث العراقي وذاكرته الجمعية، فالإنسان بطبيعته (صانع) يعيد إنتاج الأشياء من المتوفر في محيطه الاجتماعي والبيئي.

لأن إعادة التركيب في الأصل حقلاً شاسعاً من اللعب الحر للمخيلة كما يرى "كانت"، أو صيرورة جميلة ومعرفة وعوداً أبدياً للحياة في اقوى لحظات اقتدارها على رأي نيتشه (المسكيني، 2011، صفحة 159). أسجل مشاهداتي لمجموعة وسادات ملونة من عمل تركيبي وقد عرض في فرنسا داخل صالات متحف الفنون المعاصرة Petit Palais Paris (القصر الصغير). إعادة ما صنع شعبياً في العراق كعمل فني في متاحف العالم.. هناك وسادات من سعف النخيل وحطام سيارة من مخلفات الإرهاب في العراق، وهي الأعمال التي لاقت قبولا من الجمهور الأوربي والآسيوي. ليس هذا هو المثير في الأمر، إنما المثير البحت في انتاج الشعوب من الصناعات البسيطة وهو يقارب ما قام به كثير من الفنانين في رحلاتهم واستعاراتهم.. بيكاسو والأقنعة الأفريقية وديلاكروا في مقاربات الاشكال الشعبية الجزائرية ثم المدرسة الوحشية في استعاراتها من الفن الاسلامي وانظمته.

يقول الفنان الهولندي (غيوم كورناي) أحد مؤسسي حركة (كوبرا): إذا كان الفن الزنجي تحديداً، مصدراً لإلهام الحركة التكعيبية فأن الفنون الشعبية كلها صارت مصدر إلهام لحركة (كوبرا).. كل ذلك سيغير رؤيتي الفنية (كورناي، 1982، صفحة 109).



وسادة وسط متحف البيتي باليه في فرنسا – تصوير الباحث

احدى السيارات المحطمة في انفجار من العراق في متحف البتي باليه..

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

وفي ضوء ذلك يكون الإنسان الفطري باحثاً في محتوى الجميل داخل الحياة الذي يسعى نفسيا لإنتاج عملا يقترب من حسه العام وثقافته.. الفن في الحياة الاجتماعية صار جزءا من تربية جمالية لها خصائص ثقافية محلية (فنكشتين 1971). ففي العراق تدفع الحاجة إلى البناء والتركيب حين يتخذ مجموعة من البسطاء مجالاً للابتكار داخل ما أسميه (فن الصفيح) يصبح البيت المكون من بقايا الصفيح والمهملات تكويناً فطرياً قائم على حرفة وشعور وإدراك بأن ما سوف ينتج هو بيت أو مأوى، وليس عملاً فنياً.

مدن الصفيح هي المناطق العشوائية التي بنيت من بقايا مواد خام، صفيح وخشب وبلاستيك وغيرها، قيام شريحة من المجتمع بمبادرة ذاتية لحل مشكلاتها الإسكانية بعيداً عن نفوذ وتخطيط الجهات المختصة وينتج عن ذلك بيئة عمرانية غير مقبولة. مدن الصفيح التي بُنيت على أطراف بغداد في الأربعينيات وفي بعض المدن، وهي علامة سيميائية للفقر، تعاد في العصر الحديث على أنها فن يوضع في قلب المدن الكبرى.. حين وضع فنان عراقي علب صفائح المنتجات المعلبة فوق بعضها في عمل نصب نحتي للثور المجنح في قلب مدينة لندن، مواد بيوت الصفيح وطريقة التركيب ذاتها.. والفرق الأساس هو ما وقع بين ثقافتين، ثقافة دنيا مستودعها وحاملها وشروط تجديد إنتاجها الأرياف وأطراف المدن وثقافة عالمة تحدد وفق شروط جديدة تفرض وجودها في مفاصل الفضاء الحضري للمدن الكبرى.

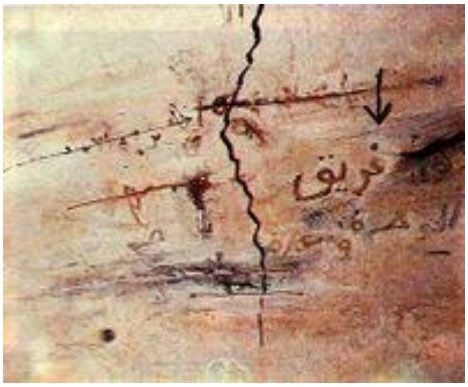
صنع الفنان مايكل راكويتز هذا النسخة من عشرة آلاف علبة دبس التمر العراقي

بيوت الصفيح (التنك) استخدام إعادة التدوير الفطرية

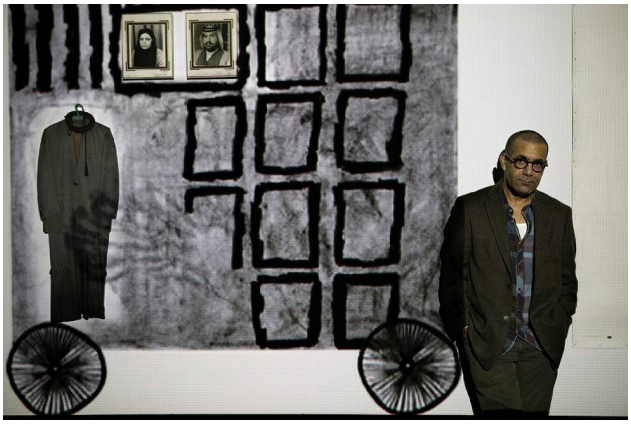
هنا يجدر التمييز بين الهويات بوصفها هويات ثقافية يتغذى فضائها على ميثولوجيا الواقع المعاش. ففي الهوية العراقية أفكاراً لا حدود لها في التركيب الفني، واحسب أن ثمة من سيعجب من هذه الأفكار أو يعدها نوعاً من إسقاط ظاهرة على أخرى، لكن حقيقة الأمر علينا أن نحلل بعضاً من ظواهرنا المنسية، فالفكر والفن قابل للتدوير وكذلك الطابع الاجتماعي والتاريخي، عالم تتداخل فيه الأزمنة بشكل غريب يعيش الماضي فيه بالحاضر ويصبح الحاضر متضامناً مع كل الأزمنة المختلفة في مفارقة رمزية ودلالية غريبة، أفكار مثل هذه تعيد المادة الخام من الهامش إلى المتن ولهذا رصد الفن العراقي بعضاً من مواد وبقايا وآثار لكتابات على الجدران "المليئة بأسرار الحزن والغرابة.. المعبرة عن إحساس ملح بحاجات الناس، ذكرى الصداقة وعسر الزمن وهو يمسحها بدهان سحري لن تظل معه محض كلمات مرشوقة على جدار ليلتقطها شاعر داخل عربة قطار المعقل الصاعد إلى بغداد: "اتصل بالرقم.. استعملوا صابونة الصحة.. كلينكس.. اسكب الماء بعد الاستعمال.. آه يا زمن.. مالك ومال الناس.. أصدقاء الشدة قليلون.. ذكرى مع محمد واسعد في (ذي

قار) التوقيع رزاق.. دليلي احتار". (عباس، 2018، صفحة 91).هذا الخطاب الهجين وغير المترابط كان محل استدعاء في الفن العراقي.. فكرة الأثر المهمل والعادي يعاد جمالياً في لوحات وأساليب واتجاهات الكثير من الفنانين منهم شاكر حسن آل سعيد وجواد سليم وسلمان عباس ورافع الناصري. وغيرهم.. ليست المواد الخام وحدها ولا النفايات المعروفة تشكل ذائقة جمالية في الفن المعاصر وإنما نفايات الجدران والكلمات المهملة والهامشية أيضاً التي غزت المدن وجدرانها في فن يسمى الجرافيتي. ولم يقف الفن عند هذه الحدود بل تعدى الى بقايا الاسمال.. في العراق ثقافياً ليس لدينا أرشيف في الملابس العتيقة وإنما ذاكرة ترتبط بالفقر والعيب. لكن في الغرب يعاد ترتيبها وترسل إلينا على شكل (بالات) في أسواق تسمى (اللنكة) وهي تحمل بقايا هويات اخرى نقبل بوجودها على اجسادنا. اما ملابسنا لها جمالياتها الخاصة، الچراوية، العقال، الشماغ، الصاية، الزبون، الكشيدة، السروال، العباءة، السدارة، العمامة.. خصوصية عراقية بامتياز كانت على مر التاريخ الجمالي مرجعاً.

لقد حاول الفن مقاربة وإعادة إنتاج للملابس البالية والمهملة والمعيبة أحياناً والشرفية أحياناً أخرى، الفنان العراقي صادق كويش أعاد لباس والده ووالدته، وعلي آل تاجر ذهب إلى تصوير الملابس القديمة التي تحمل هوية الانتماء.



الأثر على الجدران للفنان شاكر حسن آل سعيد



الفنان صادق كويش

لوحة للفنان علي آل تاجر

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

هناك مقاربة أخرى لما أفرزته الطبيعة من بقايا تفترش الأرض على طول العراق تترشح من سعف النخيل والأشجار والحشائش وأنواع النباتات، نفايات لا حدود لها. منها ما توفره دورة الطبيعة في مواسمها بفعل المناخ، وأخرى نفايات ناتجة عن تدخل الإنسان في تغيير قوانينها، من هذه المواد كان الحرفيون يعيدون بعض النفايات المهملة وتصنيعها تبعاً للحاجات الحياتية، بعمليات بسيطة وبمواد ليس لها وجود في الثقافة العامة، أفكار تثير الاهتمام، غرف نوم من المواد النخيل، أعمال وتركيبات، سلال من سيقان (الاعناب) (خوص) النخيل لانتاج (الحصران) فراش الأرض. كل ذلك يعمل وفق استجابات فكرية منها: أعمال جميلة، بشعة، مضحكة، زخرفية، ذات مرجعيات اجتماعية في نظام من الحاجات، أو جمالية لأسباب الزينة، جميعا ترتبط بما سمي بـ(الصقل) المصطلح الفني القائم على تجريد الشكل وتحويله الى كيان اخر. ولأجل ان تكتمل فرضيتنا في التقابل الذوقي بين مواد الطبيعة .

صناعة السجاد الشعبي في العراق

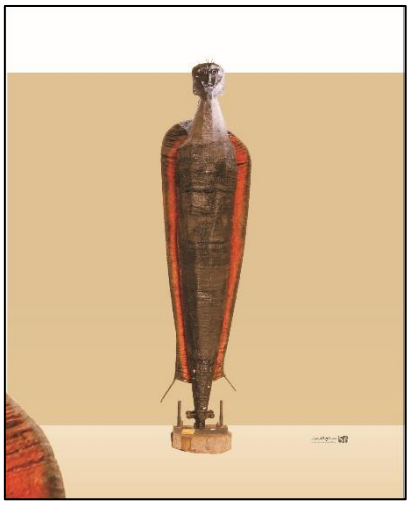
تركيب لاحد العاملين في صناعة بقايا النخيل

وعلاقتها بالفن التركيبي أقول إن الفشل في فهم عملية الصنع والتركيب نوع من الإقصاء عن حياة المادة وموتها وإهمالها. المادة يمكن أن تتحول إلى فن في ظروف فكرية تحدد بدورها طريقة إنتاج الأجسام ذات الوظيفة، فالأشكال التي يقدمها البسطاء من الناس هي وسائل للاستحواذ على عالم الأجسام.

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

**تركيب من بقايا الطبيعة العر اقية**

والتعرف عليها الي سوف تمدهم بأفكار جمالية بلا حدود.. وأن مراجعة لما صنع بأيدي الناس البسطاء والحرفيين إنما هو إعادة إنتاج للمهمل من الطبيعة، عن طريق التركيب الذي يتطور من البدائي إلى الصناعي. لقد استثمر الفن الجانبين في تشكيلات من مهملات الطبيعة، قام بعض الفنانين العراقيين بإنتاج أعمال هي أقرب إلى الحرفية السائدة داخل مفاصل المجتمع. أعمال النحات (صالح القره غولي) تشير إلى فكرة تجميع ما أنتج من مهملات الغزل والنسيج التي تسود في وسط وجنوب العراق.. وأشتغل ضياء العزاوي على استثمار الحياكة والبسط في مادة الرسم وهي أعمال قائمة على الجاهز من المواد.



**عمل للفنان صالح القره غولي**

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

**فن السكراب**

اعرض لبعض التحليلات (الإيكولوجية)* التي قام بها (بوديار) لنظرية مجتمع المستهلكين، واقترح النموذج الإيكولوجي كبديل أوسع لتحليل القمامة من وجهة نظر سيميائية والتركيز على مشكلة العلاقة بين الثقافة والطبيعة واعتماد طريقة معرفة الأثر في دراسة المجتمع المعاصر.. لقد قام الباحث الأمريكي (ويليام راتج) من جامعة أريزونا بالذهاب إلى أكداس القمامة مع طلابه لإجراء حفريات داخل مدافنها لجمع المعلومات عن سلوك المستهلك والناس في أمريكا.. والاستفادة من العلاقة بين الثقافة الاجتماعية والقمامة (Keskpaik, 2001).الامر ذاته يمكن مقاربته في الفن العراقي.

بعد الحرب عام 2003 التي دمرت البنى الاجتماعية والاقتصادية والعسكرية للعراق. كان المدخل الجنوبي لبغداد مركزاً تغطيه قطع الحديد وبقايا المخلفات العسكرية.. مكان يمتد إلى مساحات شاسعة، يفتش داخله الناس عن البقايا من السكراب يحدوهم أمل إيجاد وظائف جديدة في إعادة تركيبه، ولم يكن هذا المكان الوحيد للمخلفات، فالعراق صار مجمعاً كبيراً للسكراب الذي خلفته سلسلة الحروب التي سادت نصف قرن مع كل امتداداتها من الحرب التاريخية.

**بقايا مخلفات الحرب في العراق 2003**

وقبل ذلك في الثمانينيات كانت تقام معارض للفن يشارك بها فنانون من مختلف أنحاء العالم، وهي بالمعنى العام تجارب مختلفة الاتجاهات تحت عنوان (الفن للإنسانية).. قدم البعض منهم أعمالاً في تقنية (الكولاج) أو فن التركيب.. إحدى لوحات المعرض للفنان( محمد تعبان السعدون) تدلى منها قذيفة مدفع كبيرة بكامل عدتها عثر عليها الفنان في مكان للمخلفات الحربية.

* الإيكولوجيا: علم دراسة عملية تلاؤم الكائنات الحية مع بيئتها المحيطة.

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

**الفنان محمد السعدون مع عمله بقايا ابواب تحترق**

وفي ذات السياق تأتي فكرة اخرى حين تأثر الفنانون العراقيون بالفن المفاهيمي Conceptual Art وادخلوا بعض الخامة التركيبية في البحث عن الجمال وأسبابه داخل صناديق القمامة وبقايا المكبات والسكراب، هذا الأمر عبر عنه بيكاسو بالقول: "الفن ليس الحقيقة.. إنه كذبة تجعلنا ندرك الحقيقة"، ومهما يكن فأن تلك هي النزعة الإنسانية الجريئة التي يتمتع بها الفنانون دون غيرهم من التقليديين الذين يعيشون على تنميط الأشياء. (سبيلا، 2006).

هناك فنان عراقي شاب (عبد القادر النائب) صاغ اسماً وشهرة بعدما أحال النفايات إلى أعمال فنية. مادعى الكثير من المواقع التجارية والأسواق العامة إلى التعاون معه من اجل إعداد نصب مجسمات من النفايات العراقية.

**الفنان عبد القادر النائب**

**الفنان عامر لعيبي**

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

وبذات الاتجاه ظهرت بعض الأعمال في أماكن مختلفة في بغداد. كان من أهمها تمثال كبير من الخردة والحديد في مركز رجال الأعمال العراقي (المحطة) الذي يرتفع لثمانية أمتار للفنان (عامر لعيبي) الذي اصبح احد الشواخص المهمة لهذا النوع من الفن وقد استعار شخصية كارتونية معروفة.. ثم أخذ هذا الاتجاه يتمدد إلى مفاصل الحدائق العامة والساحات.

ففي داخل حديقة القشلة في شارع المتنبي مجموعة من التماثيل المركبة من حديد مهمل. شارك في إنجازها الفنانين حسن العبادي وأمير حنون ووسام الفراتي..

**من اعمال الفنان حسن العبادي**

كما انجز حسن العبادي عملاً فنياً في حدائق جمعية التشكيليين العراقيين وهي أقرب في موضوعاتها إلى مشاهداته العامة داخل الحياة الشعبية العراقية.يستخدم فيها مواد الحديد التي تترشح من بقايا الحرب. وتقوم على إدراك بصري وحسي عميق بالمادة.

أشير إلى التقنية والتركيب التي توفر عليها النحات حسن العبادي، فالوجوه الحديدية هي عمل نحتي بكل المعاني والقواعد المجسمة.. وقدر تعلق الأمر باستعراض أعماله، في اعادة الصقل والقدرة على ربطه بعناصر ظاهرة شكلية غريبة. تصنف تجربة الفنان في صنفين: الاول الفن النحتي المألوف في الهيئة والثاني التركيب البنيوي للعناصر وغرابتها، مع الخبرة التي تقود إلى التنظيم الشكلي والتقني للمرئيات التي جعلت هذه الاعمال ظاهرة في الفن العراقي حين تنقلب جمالية التمثيل من عالم قابل للزوال إلى وجود جديد من التذوق الجمالي حين يرى ان القمامة العراقية مختلفة عنها في باقي المدن، في السياق الأنثروبولوجي والثقافي ولها نظام معين داخل المجتمع ولذلك ظهرت بعض المخلفات العراقية بخصائص ثقافية غريبة، وحتى وقت متأخر ظلت حياتنا تتمتع بهوية مزدوجة، بقايا تترشح من حاجات استخدمت لأغراض دينية وعقائدية، بوصفها أوعية لبقائنا.

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

**أشكال من مخلفات عر اقية**

وهو امر طرحه (ناتالي انك): "حول المفردات والعبارات التي لا يمكن من دونها أن نعقل وندرك الموضوعات التي نتناولها، عبارات مثل نظام التفرد بمزايا خاصة، نظام الاتصال للدلالة على أشكال التأهيل العامة السائدة في سياق معين وظروف معينة (ونظام حرفي) أو (نظام مهني) نظام ذي رسالة للدلالة على الشروط العامة لممارسة النشاط الفني الذي هو بدوره سائد في سياق ظرف معين (انك، 2010، صفحة 7). ماتوفره البيئة الثقافية في العراق من بقايا لها حدود شكلية ومفهومية خاصة.. نظره إلى سطوح بيوتنا تكفي، بقايا مبردات، أو مدافئ علاها الصدأ، سلات مهملة، علب فارغة.. بقايا هيكل لمولدة الكهرباء. من هذه الأشياء أخذ بعض الفنانين العراقيين مادتهم التركيبية والجمالية.

فقد قدم (عقيل خريف) مجموعة من الأعمال، هيكل مولدة الكهرباء ومجموعة من عوادم السيارات ستأخذ مكانها في أحد المطاعم، فقد تغير الذوق الجمالي للامكنة، التغريب والدهشة تعيد انتاج الفن العراقي حين تحولت المهملات إلى سؤال المتلقي العراقي عن وظائفها وأشكالها. الفنان عقيل خريف له مجموعة من الأعمال مؤطرة بهذا المفهوم إضافة إلى اخرى تقع على مبدا الإدراك الحسي التأملي وهو تحويل شيء ما إلى آخر عن طريق التأمل واستثمار طاقة الانسان في التأويل، إزاحة دلالة والإيحاء بأخرى.

**الفنان عقيل خريف والحفر في المخلفات**

ينطبق هذا المفهوم ايضا على أعمال الفنان العراقي (ياسين وامي) الذي قدم سلسلة من الأعمال لإعادة تركيب علب الكارتون أو صفائح منه وتشكيل أثاث لغرفة أو محاكاتها، ولم يخرج عن دائرة الواقعي

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

من الأشكال التي حفرت عميقاً في الذوق الجمعي العراقي ليس في الاستعارة الشكلية وحسب بل في تنظيم الأثاث نفسه الذي صار دالاً على مستوى من الوعي بالمحيط وثقافته والإحساس بالذائقة العامة. يتحول ورق (المقوى) ساعة جدارية كبيرة وطاولة، ومرآة، وسرير، ومكتبة، و مغسلة، وصورة معلقة لامرأة عراقية، اقتراح مكاني مألوف في وعينا، يتشكل دلالياً من مواد مهملة وتجميع لقصاصات لم تكن قبل تكوينها شيئاً سوى قمامة. لا يمكن معها أن تكون مثيراً سوى عن طريق التركيب الجمالي عندما يعيد الفنان صيرورتها إلى وجود جديد أو تترجم عن طريق الوعي والخبرة عندما يفرض.

**أعمال من مخلفات الورق للفنان ياسين وامي**

النسق الفني ضروراته كنسق تمثيلي، وليس مجرد عرض تركيبي، سيمياء الأشكال تتضمن مرجعاً لكل الإحالات والشفرات الخاصة بالمحيط الاجتماعي، وعلى هذا فأن أعمال ياسين وامي غير مجردة من محمولات تعارفنا عليها، وترسبت في ذاكرتنا العراقية سواء المكان الذي وضعت فيه أو الأشكال السائدة في البنية الاجتماعية والجمالية والموروثية، أنها صناعة جمالية محمولة في جزئياتها على فكرة الحاضنة القائمة على تذكرات للمادة وأشكالها.

**اللّقى والفن**

تعني كلمة (لقى) في العربية: ما صادف الشخص ورآه في الطريق، هذا التعريف ضروري للإحالة على الأشياء التي تجدها دون عناء البحث، أو السعي بقصدية إلى التعامل معها.

(اللقية) تتحول الى توظيف آني تحكمه الصدفة ولا أدرى أن كان الأمر يقع ضمن الفن المفاهيمي أم له تسمية أخرى! لأن هذا النوع الفني قائم على حدود تعريفية تكون للفكرة أولوية للمادة على الفكرة، الفكرة تابعة للمادة، وأحسب أن مثل هذا الطرح بحاجة إلى بحث في سياق مكان المادة وخصائصها السيميائية ووجودها.. وهذا النوع لا يقارب الفن التجميعي القائم على تجميع قصدي للمواد في بؤرة معينة يسعى الفنان إلى إقامتها.. بمعنى أن المواد جزئيات في تكوين أوسع، ثم يكون وجوداً تسبقة الفكرة. اسميه بـ (الفن المقل) أو minimalist أو الفن الفقير Poor Art جانب من الفن متعلق بـ "التأمل بالأشياء" وصناعة الصورة، إنه الالتقاء بين صناعة الفن وتاريخ الأشياء.

كيف لنا ان نقبل وجود "فلس" عراقي في لوحة الفنان (نديم الكوفي).. عمل قائم على الاستدعاء الذي اعتمد صورة الماضي للتعبير عن مفهوم اخر. الفنان بهذا المعنى يسعى إلى تحقيق هدف الوصول للمزاوجة

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

بين الفكرة والصورة، أما عمله الآخر (غسيل الدماغ) الذي عرض في معرض أقامته مؤسسة الفن المعاصر في برلين فهو عبارة عن لوحتين: الأولى (صابونة) من النوع (الغار) التي تستخدم في بلادنا والثانية صورة (الحجر) في حماماتنا لقشط الجلد الزائد من الأرجل.

**الفنان نديم الكوفي**

استدعاء هذه (اللقى) له جانب فولكلوري وموروثي من الناحية الدلالية، لكنه يتحول في إلى صورة جمالية من موجوداتنا المهملة. بالمعنى العام هو استدعاء لهوية ما، "فالفن صيغة من صيغ الهوية الإنسانية وعناصرها وانتمائها.. وعلى الرغم من اعتراض الحداثيين على مفهوم الهوية، إلا أنهم لا يستطيعون إنكارها على الرغم من اهميتها، ولا تزال هي المحور الأكثر تأثيراً في تحديد تفاعل الأنا مع الآخر، ثم لا يمكنها أن تتفاعل مع الآخر دون تحديد أولي يميزها عنه. وأن رأسمال هذا الاختلاف فاعل مهما حاولت الحداثة إيهامنا بتجاوزه" (الاخرس، 2018، صفحة 25).

إن استدعاء مهملات عراقية يعيد إلى الذاكرة هوية لها خصوصيتها على المستوى الدلالي والشكلي وقد عمل الفنانون العراقيون على تأكيد مثل هذه الحقيقة مهما كان نزوعهم للتحديث في داخل البلد أو خارجه ففي ذات السياق أقام الفنان( قيس السندي) معرضه حروف لا تحترق 2007 بقاعة الأندى – عمان. قدم خمسة تركيبات لحوض زجاجي وكتب غارقة في ماء، وقد أعلن أن الماء جلبه بنفسه من نهر دجلة وفي حوض آخر قصاصات ورقية ملونة غاصت في بترول خام وهناك رماد احتفظ به السندي من بقايا حرائق العراق وضعه في ثلاث أسطوانات زجاجية تعد مجموعة ( للقى).وفي ذات التوجه كانت الفنانة سوسن الصراف تقترح أعمالها التركيبية من (كرب) النخيل (اللحاء) وهي مادة معطاة من الطبيعة العراقية تحديداً و تسعى لإعادة ذاكرة الهوية إضافة إلى بعدها الدلالي في مقاربة الموت.. سعفة النخيل التي شاخت ثم ماتت .*

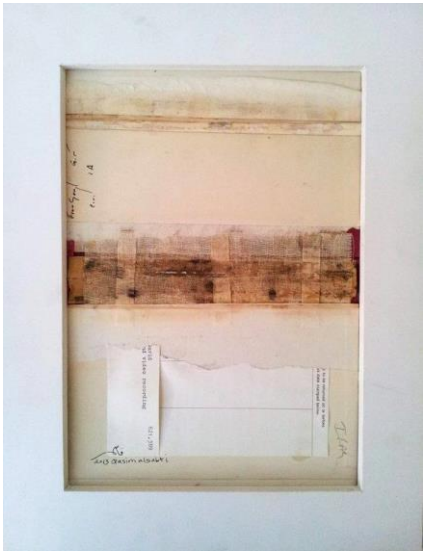
* أقامت الفنانة سوسن الصراف معرضها في قاعة الأندلس بعمان 2007، بعنوان (نبش ذاكرة النخيل).

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

قيس السندي

سوسن الصراف

في فضاء اخر عمل ( الفنان قاسم سبتي )على جمع أغلفة كتب محروقة من بقايا الحرب وأقام عليها بعض الإرغامات وهي في حقيقتها عناوين لأغلفة متنوعة تعيد ذاكرة الحدث. نوع من اقتراح ثقافي وثائقي وجمالي في آن.



شكل 24 قاسم سبتي

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

وبهذا الصدد يذهب الفنان (محمد الكناني) إلى أسواق الخردة في بغداد، إلى بقايا ترشحت من قمامة البناء يبحث عن (لقى) يبني عليها تصوراته وأفكاره. في إحدى أعماله ينتزع المواد ويضعها في غير محلها، فليس هناك رابط ومحمول دلالي يسعى لتأكيده سوى الشكل داخل العمل الذي يبنى بطبقات من مواد يترك للصدفة المبنية على الخبرة ان تظهر بشكل اخر، نحت، رسم، تجميع وغيرها حين دور العين في كل ركن تلتقط المهمل والعادي والمعروف وغير المعروف. صياغة كهذه تحدد طريقة تفكير لم تكن مسبوقة في الحقل الجمالي وقوانينه، واحسب مثل هذه الاستعارات هي حقيقة الفن اليوم القائم على الدهشة والغرابة.

خلاصة استنتاجية

مما تقدم يتضح استنتاجات تدعم فرضيتنا بان

1. ان هناك امكانية القيام بمسح احصائي للأعمال الفنية التي توفرت من القمامة في العراق والتأشير الى الفنانين الذين اتخذوا من هذا التوجه اسلوبا لهم وتبين ان امكانية خروج الفن من القمامة صار تيارا معترف به في مفاصل حياة الفن والعراقي تحديدا
2. ان تبدل الذوق الجمالي في عالم اليوم وجد صداه في الذائقة العراقية.. وصارت الاعمال المصنوعة من القمامة تأخذ مكانها في الفضاء الحضري للمدن العراقية.
3. ان هناك اجتماع تفاعلي جدلي بين ماترشح من الحرف الشعبية العراقية التي تمت مناقشتها في متن البحث.. والتي توفر امكانية عملية ونظرية لتحديد الشروط الثقافية والسيكولوجية لطبيعة انتاج الفن من مواد مهملة و تحديد هوية عراقية لهذا النوع من الفعل الجمالي.
4. بعض المعتقدات الروحية في الاشكال العادية.. تم استعارتها واعادة انتاجها فنيا لتلامس الوجدان الثقافي العراقي وقد وجدت هذه الاعمال صداها في الحاضنه الاجتماعية العراقية.
5. ان المواد من مخلفات الحروب في العراق قابلة لاعادة تدويرها جماليا في اعمال تركيبية لها خصائص محلية وهوية لاتتوفر في بلدان اخرى.ولها دلالاتها واصطلاحاتها في المجتمع.. وقد مكنت الفن من استثمار طاقتها شكلا ودلالة.

**المصادر والمراجع العربية**


- الاخرس. (2018). المكاريد ودفاتر خردة فروش. تأليف المكاريد، المكاريد. بيروت: دار سطور.
- ام الزين بنشيخة المسكيني. (2011). الفن يخرج عن طوره. بيروت: جداول للنشر والتوزيع.
- جونثان كولر. (2000). نظرية القمامة وفرضيات القيمة. الثقافة الاجنبية.
- سكانلان. (2017). النفايات. تأليف النفايات مدخل الى الشك والخطأ والعبث. ابو ظبي: مشروع كلمة.
- عباس ,ل .ح .(2018) .كتاب المراحيض .البصرة :دار المعقدين.
- فنكشتين ,س .(1971) .الواقعية في الفن. القاهرة.
- كورنالي. (1982). كورنالي. مجلة فنون عربية.
- محمد سبيلا. (2006). الحداثة ومابعد الحداثة. الدار البيضاء: دار توبقال للنشر.

- محمد غازي الأخرس. (2018). المكَاريد ودفاتر خردة فروش حكايا من سرداب المجتمع العراقي. بغداد: دار سطور للنشر والتوزيع.
- ناتالي انك. (2010). سوسولوجيا الفن. بيروت : مركز دراسات الوحدة العربية،.


**المصادروالمراجع الأجنبية**


- Abrashkin, J. (2015 , April 21). Effect on Recycling and Applicability to "Earth Engineering Center". Volume-Based Waste Fee (VBWF).
- Culler, J. (1999). Framing The Sign: Criticism and Its Institutins. Basil Blackwellltd.
- Keskpaik, R. (2001). "Towards a semiotic definition of trash.". Σημειωτκή-Sign Systems Studies 29.
- Passariello, P. (1990). "Anomalies, analogies, and sacred profanities: Mary Douglas on food and culture, 1957–1989". Food and Foodways.


## Art and trash
## Structural transformation in aesthetic taste

**Balsam Mohammed Jassam***

**Al-academy Journal …….…… Issue 92 - year 2019**
**Date of receipt: 5/3/2019…....Date of acceptance: 2/4/2019…....Date of publication: 27/5/2019**


### Abstract

Garbage is the waste of neglected human beings. The despised thing turns into art. We accept its existence as one of the new aesthetics that have been extended in the joints of modern life. Works of debris and waste find their place in exhibitions, museums and urban spaces of cities. It is one of the major tremors in the transformation of aesthetic taste on the level of art history.

In light of these ideas, we are faced with the problem of interpreting the phenomenon and its identity, because the remnants of garbage for each people have historical characteristics and a kind of anthropology that refers to the culture of human use of the materials and their waste and the identity of their belonging. In Iraq, the garbage has its ecological and cultural characteristics in addition to the deposition of a series of wars, Strange remains.

This study in its borders is located on the quality, which made the phenomenon of garbage a material for art, and then the answer to the question of changing the artistic and aesthetic taste and the limits of the use of waste in Iraqi art works.


* College of fine arts/ University of Baghdad ،balasim40@yahoo.com

# الفعل التداولي في سوق العمل للفن العراقي المفاهيم والتطبيق

شيماء وهيب خضير *

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2019/4/23 ، تاريخ قبول النشر2019/5/14 ، تاريخ النشر2019/5/27

**ملخص البحث**

ساهم تحليل توجهات تسليع الفن العراقي في كشف التداولية التي تأسست بالخطاب التداولي في التوجهات نحو التسليع في الفن العراقي اذ أن التحولات الهامة في البنى والعلاقات الاجتماعية أفرزت قاموسًا ذا مفردات وأدوات جديدة حلت محل الأعراف والتقاليد المتداولة منذ قرن. صار التداول والتسليع يتحكم في اليات الفن واتجاهاته حيث يزداد إيقاع التغير بأطراد محموم نحو السوق. حيث يشكل السوق العام للفن احد الظواهر الاكثر فاعلية داخل الفن المعاصر، فقد انتشرت مزادات البيع والاسواق والقاعات وصارت جزء من العملية الانتاجية، وهناك اتفاق عام على باب التداولية الاستهلاكية والاستعمال الوظيفي قد اعادت مجرى الفن باتجاهات مختلفة في صيغه الاجرائية. سيتخذ البحث المنهج الوصفي التحليلي الذي يحدد الصورة التي يجب ان تكون عليها الظاهرة التداولية كما ان هذا المنهج لا يقتصر معرفة خصائص الظاهرة بل يتجاوز ذلك الى معرفة المتغيرات والعوامل التي تسبب وجودها وتشخيصها ووصفها، كما سيتخذ المنهج التطبيقي في تحليل بعض مخرجاتها .

**الكلمات المفتاحية: الفن العراقي.**

**مقدمة**

لابد لنا من دراسة الأرضية المعرفية والتحولات الفكرية التي عصفت بالإنسان الجديد، قد تبلورت بشكل منتظم في أوائل السبعينيات عند بروز عدد من التناقضات النظرية غير القابلة للتفسير تلك التناقضات التي باتت سمة العصر بعد أن غيبت وذوبت كل الجدران ا بين العلوم والمعارف ومجاوراتها ،هكذا برز مصطلح التداولية والتلقي كعنصرين فاعلين في حياة الفن حين اختلطت المعارف وتشاكلت ولم يبقى للفنان ولا للعمل وجودا الا في حياة الاستهلاك. ولذلك ارتبطت التداولية بعلم الفن الاجتماعي وعلم النفس المعرفي والتواصل .. وهو الثالوث الذي يؤطر عمل الفن واتجاهاته المعاصرة .. وهي من اهم المشكلات التي تواجه مفهوم الفن العراقي اليوم في تفاعل الانتاج الفني مع السياق العام وسوق العمل والتسليع ..وعليه لابد لحركية الفن من فهم الظروف المحيطة ومفاهيمها المستجدة القائمة على دراسة الاعمال الفنية في مجال الاستعمال وبالمنحى الوظيفي ضمن الاطار الاجتماعي ودراسة السياق الذي يجري فيه التلقي ومن ثم تحديد نوع الخطاب الجمالي الذي يحدد هذه المفاهيم واتجاهاته .

ويمكن هنا وضع بعض التساؤلات لهذه المشكلة ومنها :

* كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، gn264983@gmail.com

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

1.هل اكتسب الفن العراقي صفات تداولية؟

2.هل حددت التداولية اتجاهات الفن وبدلت رؤاه الحياتية ؟

3. هل وضعت التداوليات المعاصرة شروطا جديدة للانتاج الجمالي ؟

وتأتي اهمية هذا البحث في اغناء بعض الجوانب المعرفية للتداوليات المعاصرة التي يمكن للمهتمين في صناعة الفن من الوقوف على بعض جوانب تحولاتها ..وكذلك يعطي اضاءة للطلبة في الوقوف على متطلبات سوق العمل واهمية فهمه وتحديد اتجاهاته .اما اهداف البحث فقد كانت:

1. مقاربة الفن العراقي في الحقل التداولي ..المفاهيم والمخرجات
2. تحليل المخرجات التي تسهم في السياق التسليعي للفن .

ويتحدد البحث بدراسة الفعل التداولي في سوق العمل الفني العراقي

**الإطار النظري**

**الفكر التداولي**

ظهر مصطلح التداول اول مرة على يد تشارلز موريس عام 1936 في النظام العلامي اللغوي والالسني ويدل على علاقة العلامة بمستعمليها.. يعنى هذا الاتجاه بالتفاعل بين الفن والسياق ، وهو اطار فكري وادراكي يتضمن التجربة والمعرفة والمعلومة التي يمكن من خلالها ايجاد طريقة للوصول بالأعمال الفنية الى الحاضنة الوظيفي.

لقد ظهر مصطلح التداولية جزءا من لغة العصر وثقافة الثلث الأخير من القرن العشرين، ولابد لنا من دراسة الأرضية المعرفية والتحولات الفكرية التي عصفت بوظيفة الفن، و تبلورت بشكل منتظم في أوائل السبعينيات عند بروز عدد من التناقضات النظرية غير القابلة للتفسير، ومنها تحول الفن من البعد الجمالي الى النفعي بعد أن غيبت وذوبت كل الجدران بين العلوم والمعارف ومجاوراتها، فالمؤتمرات الاقتصادية على سبيل المثال لم تعد تضم رجال الاقتصاد حسب بل شارك فيها الشعراء والفنانون ومؤلفو الموسيقى. أن التحولات الهامة في البنى والعلاقات الاجتماعية أفرزت قاموسًا ذا مفردات وأدوات جديدة حلت محل الأعراف والتقاليد المتداولة منذ قرن. صار التداول والتسليع يتحكم في اليات الفن واتجاهاته وأن إيقاع التغير يزداد بأطراد محموم نحو السوق .. يحيل الناقد (سي، اس، لوس) هذا التغير الى "هزة من الهزات التي شملت الأمور السياسية والدينية والقيم الاجتماعية وكذلك الأدب والفن" (برادري وماكفارلن،1987، ص20).

وقد امدت الفنان اليوم بكم معرفي أكبر من قدرته على التكيف اذ لم يعد يعي حدوده الذاتية ولا يكاد يفرق بينها وبين المحيط مما اعطى الذات بعدا اخر اذ اصبحت لا تدرك أن وجودها هو الذي يسلط الضوء على المعنى داخل التاريخ صار الفنان يعيش في عصر ثقافة ما بعد المكتوب، عصر الصورة، والمجتمع الفرجوي، "فمن يملك القدرة على المناورة بالصورة والتحكم في إنتاجها وتسويقها يستطيع إدارة الموقف لصالحه".(عبدالله الثاني،2004،ص25). أن ثقافة ما بعد المكتوب التي نعيشها اليوم تمتلك من أسباب القهر التداولي المفروض على الفرد عن وعي أو بدونه إلا أن هذا القهر ليس سلبيا بالضرورة فهو يؤدي وظيفة اجتماعية وأن مقاومته كما تحث إلى ذلك بعض المؤسسات والدول لايجدي نفعا. فالمجتمع التكنلوجي

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الحديث وما تفرزه الزيادة المتسارعة في إنتاجية الصورة عبر تطور أساليب الإعلان والتسويق أدت وستؤدي إلى تطويع المستهلك اينما كان وتسلبه ارادة الاختيار فالصورة مخبأ فيها ثقافة البلد القادمة منه ليس في وسع المستهلك أو المستلم أن يكون مخيرا أو انتقائيا دائما في ذلك الاستلام. أن اظهار هذا المد الصوري عبر الحزم الضوئية تضخمه وسائل الإعلام المسموعة والمرئية والمكتوبة وبدا هاجسنا الاكبر مبالغاً فيه مما اعطى صورة غير متكافئة عن مجابهة هذا المد وأشعرنا بضخامة "هذا القهر الذي يؤكد وجوده بقوة متى حاولت مقابلته بالمقاومة" (فضل ،1997،ص5)، وبهذا المعنى يتحكم تداول السوق بقوانين الفن ومجرياته ..

**اسس المنهج التداولي**

هناك اربع حالات تهتم التداولية بدراستها

1. دراسة المعنى في السياق
2. دراسة المعنى الذي يقصده الفنان
3. الاسلوب او الطريقة
4. الوظائف والاستخدام والتباعد من الاستهلاك

فالتداولية تحاول إيجاد الحلول لظاهرة التواصل لأنها تمثل حلقة وصل معرفية بين حقول مختلفة. وتستدعي التداولية "البعد الثقافي من حيث هو بعد لا يمكن التغافل عنه، لأنه بُعُد يكشف عن حقيقة المعنى الذي تكون في وعي المتلقي، ويمتلك كل من المعنى المتداول ووعي المتلقي، بعداً ثقافيا يسهم إلى حد كبير في تحديد المعنى". (يوسف، ص36) والتغيير الذي يطرأ على ثقافة المجتمع نتيجة الثورة الاعلاماتية يؤدي بالضرورة في التأثير على ثقافة الأفراد وهذه التغيرات تقضي بتداول نسق مكملا للنسق السابق أو يعمل على إزاحة الأنساق السابقة وإيجاد نسق يلاءم متطلبات العصر. وبهذا يتم استدعاء بعد ثقافي يكشف عن معاني جديدة لدى المتلقي، ناتجة عن ظهور أنماط غير مألوفة من قبل المنتج، وبهذا يتحقق الإبداع. وبالمقابل التغيير الذي يطرأ على المجتمع والأفراد والثقافة والنسق، يقتضي التأثير على الذائقية وتلقي الأعمال الفنية. وبالتالي ما كان جميلا بالأمس يصبح مألوفا اليوم، وما كان مبهراً في السابق يستنفذ طاقاته وجمالياته اليوم. ويسري هذا المفهوم على التداول. فالقاعات التي كانت تستقطب النخبة بدأت بالانحسار تدريجياً ويعود ذلك إلى تداولية الفنون وأساليبها. ولا يمكن أن يكون تلقي الأعمال الفنية موحدا لان ذلك يتوقف على "الخصوصيات الثقافية لكل مجموعة وكذلك على الوضعية التي تعيشها المجموعة زمن التلقي".(دنيس،2007، ص132).

وفي نفس السياق يمكن الاستعانة بنظرية الانتخاب الثقافي لتقريب مراحل تداولية وانتشار نوع جديد من الفنون. وهي نظرية عن ظواهر يمكن أن تنتشر داخل مجتمع ما مثل الشعيرة الدينية، أو أسلوب في الفن، أو طريقة في الصيد. حيث تحوي النظرية على ثلاث عمليات أساسية:

1. النشأة: أن تنشا الظاهرة، وهذا ما يسمى التجديد أو الإبداع.
2. الانتشار: يمكن أن تنتشر الظاهرة من إنسان لآخر أو من جماعة من البشر لأخرى، ويسمى التكاثر أو النقل أو المحاكاة، أو الانتشار.

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

3. الانتخاب: هو آلية أو عامل يؤثر في مدى انتشار الظاهرة من حيث الكثرة أو القلة وفق اختيار واعي.(اجنر،2005،ص78).

ومن تطبيق نظرية الانتخاب الثقافي على الفنون يمكن القول إن نشأة ظاهرة ثقافية يقابله نشوء أسلوب فني جديد، أما الانتشار فيرتبط بتداولية ذلك الأسلوب الفني ونقله وانتشاره، أما الانتخاب فيرتبط بانتقاء ظاهرة فنية تكون نتاج للتحولات الثقافية. ووفق تلك الشروط يمكن للفنان الذي يعيش في المجتمع أن يتحكم بالظواهر التي تقترن بالأفراد مثل الزي والمأكل، أما الظواهر الجماعية فيكون فيها خاضع لشروط تلك الجماعة التي يتواصل معها "ولكن هذا لا يعني أن المبدع مجرد ناقل لشروط (الفن) الجماعية، لكنه يمتلك القدرة على استنساخ صيغ، أو طرائق في التعبير خاصة تنتظر ظروفا تتغيّر فيها شروط الانتخاب (الفني) لتأخذ نصيبها من الانتشار والتداول". (يوسف،41)

**المعنى في السياق:**

لقد اهتم الانسان بالفن بأعتباره ارقى سمات التعبير الذي اخترعه ويرتبط بمشاعره، كما يؤسس الفنان من خلال مقاصده الى عالم تواصلي متكامل العناصر والابعاد التي تشكل بعده الحضاري والثقافي والاجتماعي والانثربولوجي وغيرها. ومن هذا المنطلق يتشكل سياق عام بحكم هذه العملية التواصلية، وقد شكلت الحداثة الحيثيات الجديدة للسياق الزماني والمكاني. وبعبارة اخرى اعادة تمثيل للمشهد العام الذي يربط بين عالم الجمال والمحيط الذي ينتج فيه، وعندما نتذوق عمل فني لايكفي تركيبه وتقنيته بل السياق الذي هو جزء من عناصر وجوده.

ان لوحة الموناليزا تتشكل اهميتها في وجودها داخل متحف اللوفر وقصة اللوحة، ثم حضور دافنشي في الذاكرة ...وهذه العناصر هي التي تميز اللوحة في سياقها العام وفي تلقيها. (بهاءالدين محمد فريد، ص32).

**دراسة القصد:**

ان الكيفية التي يعبر بها الفنان عن القصد هي التي تحدد ماتم الوصول للمتلقي من تفسير، ودراسة المعنى غير المرئي الذي يشكل تقبل العمل من عدمه. يعني هذا بالعملية الايصالية من خلال طريقة العرض والاسلوب الذي يجعل العمل له قيمة في مفاصل المجتمع ام يضع حاجزا بين المتلقي والعمل.فالاسلوب وطريقة العرض تحدد قيمة اي بضاعة تدخل سوق التداول، بأعتبار ان العمل الفني عندما يخرج من الفنان يصبح ملكا للجمهور.

**التباعد النسبي والتعبير:**

الحوار بمفهوم التباعد Distance والقرب المادي اوالاجتماعي او المفاهيمي للخبرة القائمة والمشتركة بين الفن والجمهور، فكلما ازدادت التفاعلات في تعريف الاشياء ومنها الفن ، فأن الجمهور يقوم بعملية اسقاط الالفة وبالتالي القيام بالتقبل والاستجابة.(جورج يول، ص46).لقد تم تقسيم الفعل التداولي سيميائيا في ثلاثة:

التركيب: دراسة الشكل العام للعمل.

الدلالة: دراسة المعنى داخل الحياة الاجتماعية.

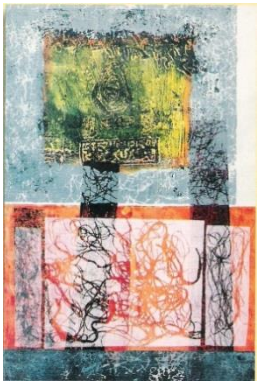
التداول: علاقة العمل بالظاهرة النفسية والوظيفية والسوق.

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

لقد حاول الرسامون ومنهم جاسم محمد الانحراف من الكتابة المقروءة الى الكتابة المرسومة.. لقد اهتمت نظرية السوق بمعنى التفرد والتغريب وهما الافعال القادرة على جعل التداول قد انفرد من بقية المدارس في اقتحامه على الجماليات الخاصة بالثقافة العامة وبسوق العمل والاستهلاك. إن أكثر النتاجات الفنية تداولاً تلك التي اصطلح على تسميتها بـ (التجارية) ما جعلت اتجاهات الفن تأخذ منحى اقتصادياً لتخضع بذلك لقانون العرض والطلب ولهذا القانون أدواته، فقد انتشر رسم الموديل والبورتريت على نطاق واسع فضلاً عن نتاجات البيئة الطبيعية التي دفعت بالفنانين لا سيما الشباب منهم لأن يقفوا على سحر الطبيعة وتسجيل اللحظة الآنية (شكل1) وبدت هذه الأعمال وكأنها تعيدنا إلى ذاكرة الفن العراقي لمرحلة الرواد في تصوير الطبيعة، ورسم الأمكنة والأزمنة كالأزقة والشناشيل والأسواق الشعبية كما تخللت هذه الحقبة نتاجات تجريدية لكنها تحمل طابع التزيين (شكل2).

**شكل1**

**شكل2: نزار يونس**



**شكل3: هشام الطويل**

إن قانون السوق شبيه بقانون الأواني المستطرقة فهذا الأخير ناجع المفعول في الترحيل الثقافي والمعرفي من مصادره باتجاه الجوار وإن اكتسى طابعاً محلياً أي إن النتاجات الفنية المستنسخة منها والأصيلة ارتبطت بسوق تداولية تفوق الذائقية المحلية وهذا ما يفسر ارسال اللوحات خارج القطر. "ولن نجانب الحقيقة إذا

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

قرأنا الواقع التشكيلي لهذه الحقبة قراءة كلية لا ترى في الأجزاء إلا عنصراً داخل النسيج الكلي وإن كان غريباً في خط سيره عن مجاوراته من الأنساق المؤدلجة السياسية والاقتصادية ، وإذا قمنا بتقسيمات منهجية جزئية فذلك للحاجة البحثية ما يعني أن مؤشر الحقبة لا يخرج عن سمة متمثلة بالهروب من الواقع حتى في أكثر النتاجات الفنية تمثيلاً له فالفنان عند ذاك يقابل الهروب بمجابهته وأن لوحة صراع الديكة للفنان نجيب يونس تحيلنا إلى قراءة في نسق الأشكال (شكل3) فللنتاج الفني مغذيات خارج السلطة الآنية وتأثيراتها الجانبية الزائلة". (محمد، ص85).

لذا فأن للسوق دوراً كبيراً في بناء ذلك النسيج وللعامل الاقتصادي دوره في بناء الذائقية العراقية التي عانت مخاضات عدة منها

إن الفن العراقي المعاصر أعاد في نسقه التداولي سلم الأولويات للنتاجات الفنية بحكم أسبقية سوق العرض والطلب وباتت خلالها قاعات العرض تنحسر أعدادها في حين صار سوق الكرادة الفني ومحلات القطاع الخاص تعمل بشكل اكبر وهو ما حرك الحالة الاقتصادية للفنان علماً أن سوق الفن في الكرادة لم يكن وليد مرحلة التسعينيات لكنه كان قبل ذلك الابن غير الشرعي والمحظور دخوله في قسمة التركة الفنية لا سيما النتاجات التي أصطلح على تسميتها بـ ( غير التجارية). حيث كان الفن العراقي في العقد الأخير، إبان سنوات الحرب، يشهد ظاهرة بروز التعبيرية كمفهوم لوحدة المضمون بالاسلوب، التي مازالت تصارع الذوق الذي تغذى بالاعمال الانطباعية والواقعية والشعبية والزخرفية... فالشكوك لدى هذا الجيل، او الاسئلة، تجد اجاباتها بالانحياز الى العمل الفني كرد فعل ازاءالخارج، من ناحية، وكاخلاص عميق للتقاليد الفنية التي ارساها الاوائل والرواد، من ناحية ثانية.لكن يضاف لهذا، كامتياز لهذا، كامتياز لهذا الجيل- الجديد- انه اكثر افصاحا عن قلقه الداخلي، فهو يبحث عن مغامرة جمالية. فالجمال لا يتشكل بالثوابت، انه رصيد أمين للإضافات المتحركة.لكن هذا لايلغي مفهوم الاسلوب النقدي، الواعي لذاته، وانما يعمق فهم دور الفن كبحث عن اصالة الروح، لتوازي عصرنا برمته. فالمفارقة بين رؤية منغلقة واخرى تلامس جوهر المتغيرات..و المفارقة التي توقفنا عندها في الرسم العراقي، منذ هواة الرسم، حتى الجيل الاخير، الذي نؤشر امتيازه بالظاهرة العامة، أكثر مما هي، في الافراد. وهذه لمحة او انتباهة جد مهمة. فالاسماء التي ظهرت خلال العقد الاخير، توفر لديها المناخ الثقافي، بدرجة لا تقارن مع المناخ الستيني او الخمسيني، فالانفتاح على العالم، والازمان الاجتماعية، والانسانية ومنها الحرب، ومنها المتغيرات في المفاهيم اصلا، كلها ولدت قاعدة لاسئلة جمالية مازالت قيد المناقشة.

من رسامي هذا الجيل، في سبيل المثال لاالحصر: وليد شيت، محمد صبري، محمد فرادي، سلام جبار، حسام عبد المحسن، ستار كاووش، علي جبار،احمد البحراني، فاضل نعمة، سيروان باران وغيرهم.

ثمة تغيرات في مفهوم الفن، واللوحة، ككيان عضوي له معالجاته، وابعاده كيان لا يحاكي المرئيات وان يتوغل داخلها، الامر الذي جعل ابناء هذا الجيل اكثر صلة بالثقافة العامة والفنية من جهة، واكثر تفهما لدور الفن في المجتمع، من جهة ثانية.ان الاساليب التقليدية، لم تعد ممكنة ازاء حداثة في الثقافة الرائدة، في الشعر او على صعيد تجارب القصة القصيرة، والوعي العام، الامر الذي جذب هذا العدد، ومنحهم فرصة اعمق مما كانت عليه، في المراحل السابقة.اضافة الى توفر العديد من قاعات العرض الفنية.

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

**مجتمع البحث**

يتكون مجتمع البحث من مجموعة الاعمال الاكثر روجا وتقبلا في الذائقة الفنية من خلال التلقي والاقتناء والتداول ..ونظرا لسعة المجتمع فقد قامت الباحثة بتقسيمه الى حسب ما يلي :

**موضوع العمل:**

بيئي – حروفي – موروثي – اجتماعي .. ويتكون المجتمع من الاعمال التي تجد منافذ تسويقية داخل العراق وخارجه ..ويمكن تقسيم ذلك الى اتجاهين ..اعمال الرواد واعمال الفنانين (التجارية).

**عينة البحث**

نظرا لسعة مجتمع البحث والذي يشكل ظاهرة تداولية تتحكم فيها حركة السوق ..فقد تم اختيار عينة قصدية لكل اتجاه واسلوب قائمة على موضوعها واسلوبها، وهي:

انموذج العينة الاولى لوحة للفنان فائق حسن بعنوان (بداوة ) .

انموذج العينة الثانية لوحة للفنان جاسم محمد بعنوان (ايقونات حروفية).

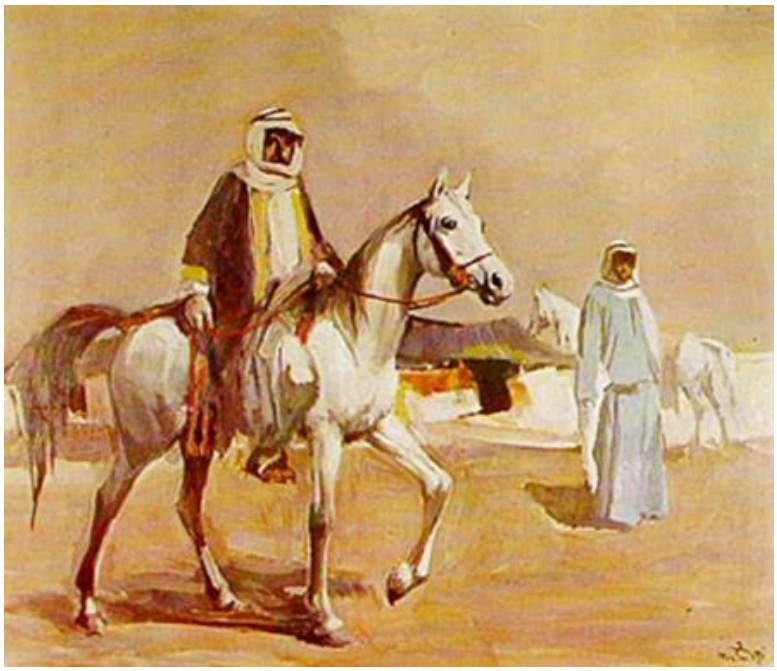
انموذج العينة الثالثة لوحة للفنان احمد السوداني بعنوان (بغداد).

**عينة ( 1 )**

**فائق حسن**

**بداوة 1973**

**زيت على كانفاس**



مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

لقد اسس لموضوعة استعارة الخيول الفنان فائق حسن لما كان لها من ارتباط تاريخي في حياة العرب وثقافتهم.. وقد وجدت هذه الموضوعة فضاءا واسعا من التلقي داخل الثقافة العراقية والعربية ومثل هذه الموضوعات تجد رواجا كبيرا في الاسواق والمزادات الفن العالمية.. لما تشكل من ظاهره تحيل الى الهوية المحلية.. اضافة الى موقع الفنان التاريخي في الريادة. وتشكل هذه العوامل بنية تداولية لها حضورها في السوق السلعي.

لقد حاول الفنان التعبير عن القصد ليحدد اذا ما تم الوصول للمتلقي ودراسة المعنى غير المرئي الذي يشكل تقبل العمل من عدما.

وينبني الاسلوب على على قدرة اكاديمية في المعالجات اللونية وهو ما اصبح اليوم تيارا عراقيا له سماته الخاصة تعمد حركية الفرشاة في رسم الشخوص في مقاربة واقعية من حيث الانشاء والتكوين .

لقد اسس الفنان من خلال مقاصده الى عالم تواصلي متكامل العناصر والابعاد التي تشكل بعده الحضاري والثقافي والاجتماعي والانثروبولوجي ومن هذا المنطلق يشكل سياق عام يحكم هذه العملية التواصلية، فعند تذوقنا لعمل الفنان فائق حسن لا يكفي تركيبه وتقنيته بل السياق الذي هو جزء من عناصر وجودة.

في اغلب الاعمال التي انتجها الفنان هناك وعي بالمكان وطرائق العرض والمصاحبات المحيطة او مايسمى الجو العام للعمل.. البيئة بهذا المعنى تحدد مسار النظرة الاولى للتلقي والتي تنبني على عناصر كلية العمل.. ولهذا صار الاقتناء والذوق السائد تحدد مساراته التكوينات العامة او المسميات المكانية التي اثرت في تنمية ذوق خاص في الفضاء العراقي الثقافي والعربي .. وصارت مثل هذه الاتجاهات لها حضورا في التداول التسليعي.

ويشكل التغيير الذي يطرا على المجتمع والافراد والثقافة والنسق على الذائقيه وتلقي الاعمال الفنية وبالتالي ما كان جميلاً في الامس يصبح مألوفاً اليوم وما كان مبهراً في السابق يستنفذ طاقاته وجمالياته اليوم ويسري هذا المفهوم على التداول...

**عينة ( 2 )**

**الفنان جاسم محمد**

**ايقونات حروفية**

**اكرليك وطباعة على كانفاس**

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تتشكل البنية الحروفية في هذا العمل من منظومة كتلوية تعتمد في اخراجها على الابانة.. لبعث شيء من القراءة في رسم وتشكيل الحرف ذاته ،وعليه فان العمل ينتمي الى اللوحات الحروفية المقروءة، لكن هذا الاسلوب لا يعتمد على النص في ايصال المعاني المقروءة بقدر تمسكه باليات المعنى التشكيلي. ينتمي الرسم الحروفي الى قواعد الخط العربي المعروفة التي يمكن تسميتها من خلال ملامح الشكل الحروفي، ولذلك فان محاولة الازاحة الاولى تعتمد على اقصاء المعنى اللغوي وعزله للانفلات الى افق التشكيل الكتابي الحر... ورغم ان الرسام يحاول المناورة بإزاء القواعد الخطية الا ان المرجع الكتابي محمول على افق من المشاهدة القبلية في طريقة العرض وشكل الحرف ذاته... وهنا يمكن الحديث عن حروفية عربية تنتمي الى سياق محدد فقد، حاول الرسامون ومنهم جاسم محمد الانحراف من الكتابة المقروءة الى الكتابة المرسومة..

يقوم العمل في هذا الفضاء على بنيتين متعارضتين هما الهندسية والكتابية، وينوء التعارض بمحمولات لونية هي ايضا تنشأ من نظرة التضاد بين الارضية والكتابة.

الفنان يحافظ على الشكل الواقعي للحروف المقروء ولا يتجاوز واقعيته البنائية وهندسته الشكلية توكيداً لروحانية الحرف كثيمة لها قدسية في ذاكرة المتلقي وتقرباً من تجسيدها لروح الجملة الشعرية اوالحكائية التي تطرحها . فهو بخبرته المتراكمة يدرك القيمة الجدلية لتكامل عناصر البناء الفني للوحة والمغزى التشويقي في لذة الاكتشاف لقراءة النص. كذلك يبتعد ببساطتها عن التجريد المغرق في إذابة روح الحرف وتحويله الى مرموز مدغم استلهامي لمعانٍ تبتعد عن معنى ما يشتغل علية من مقاصد الجملة القولية . ومما يحسب له قدرته على بناء الحرف والمحافظة الجادة على رسم الشكل المثالي للحرف وفق مدارس الخط العربي المعروفة والاستفادة منه في مختبره البصري كقيمة تجريبية مبتعدة عن الانفصام بين ذاكرة الكتابة وذاكرة الصورة ، تلك المعادلة التي شغلت نقاد الحروفية في تخليص الحرف من ذاكرة الطراز التقليدي لمدارس الخطوط وتفريغه من بعده الروحي لصالح الحداثة التشكيلية في محاولة لإبعاد الفنان الحروفي من كونه خطاطاً يمتهن الكتابة فقط .

يقف العمل تركيبيا بين الياته الكتابية والياته في محاولة اسلبة الشكل الكتابي وانحرافاته. ان كتلة الكتابة التي تقوم اللوحة على اساسها تتوسط العمل وتنعزل عن محيطه مما يعني ان البناء الاساس للوحة هو الحرف، والذي ياتي في مقدمة العناصر الاخرى المجاورة له.

نجد في العمل تبايناً بين البنية الحروفية (المرنة) والملتوية و(بين) التقسيمات والتقيطعات الهندسية، تنشا الارضية اصلا من (تقاطع) مجموعة من العناصر.

وهي تتصير من خلال التباين اللوني و درجات الازرق والبنفسجي رغم انهما يشكلان فصيلة متجانسة، ولاجل ابعاد السطح المستوي فقد عمل الفنان على انجاز تباينات ملمسية في السطوح تقابل تلك التي عمل عليها في الحروف،فقد حاول الفنان تشكيل العمل على ارسالية متكاملة في تحديداته اضافة الى الحروف والهندسية ادخل الشكل المجاور وهو شكل بيئي ينتمي الى الفنون الاسلامية ورغم ان حضوره هنا لا ينتمي الى المنظومة باجمعها، فان الاحالة المضمونية تشير الى زمان محدد مرتبط بالذاكرة الثقافية للتلقي وهو الذي جعل هذه الاعمال اكثر تداولا في سوق الفن .

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

نموذج 3

اسم العمل : بغداد

الفنان: احمد السوداني

زيت ومواد مختلفة على كانفاس

قياس العمل: 5*3

يقوم العمل موضوعا على فكرة العنف ووعي الفنان بهذه الدائرة، وموضوعة العمل مركزها مجموعة الاحداث التي مرت بالعراق، وعاشها الفنان نفسه. وقد وظف هذه التجربة من خلال مجموعة استعارات محلية لا يبدو هناك رابطا بينها كالوجوه المشوهة والكائنات الغريبة التي ترمز للأنسان في محنته، ثم تجريدات تحاول ان تلامس بعض البنى العميقة للشعور بالقلق والتوتر، وقد اشار في موضوعة اللوحة الى بعض التوثيقات الواقعية للحرب وكيفيات قراءة نتائجها. لذلك وجدت اللوحة صدى عميق في الضمير الانساني وقد تم اقتنائها في مزاد كرستي بما تجاوزت المليون يورو.

استخدم الفنان في تنفيذ العمل مجموعة من المواد منها الزيت والاكريليك والباستيل واقلام الفحم المتباينة الاحجام، ولذلك فأن اسلوب العمل قام على اختبار بعض المدارس وتأثره بها ،كالوحشية ومن ثم مبدأ الانتشار داخل حيز اللوحة فهناك وحدات ملونة بألوان زاهية على ارضية رمادية اللون (محايدة)وقد ركز اسلوبه على جميع المتناقضات الانسانية والحيوانية ، وبعض الاستعارات المجازية من الواقع العراقي . هذا الاسلوب يجعل من العمل اقرب الى الفعل الجداري سواء بالحجم او طريقة العرض من خلال تجسيم الاشياء على مسطح واحد، وقابلية الحركة بكل اتجاه دون تأثير بنى الشكل والارضية.

هنا في هذا العمل تتألف البنية التركيبية من ثلاثة مستويات مائلة ، لكل مستوى مجموعة من الاشكال هي بنية تنزع الى تفعيل فكرة التقابل بين الموضوع ووحداته وطريقة العرض والتركيب، لهذا فأن التراكب قائم على المنظومة اللونية ثم مبدأ الطبقات الذي استخدم في الفنون ذات البعدين ويكون الشكل الاكثر سيادة يتقدم على ماخلفة ، ثم تظهر الاشكال الاخرى من خلال التركيب اللوني والتضاد بينهما.

يبدأ التركيب من قاعدة العمل ثم الى الاعلى حيث الاشكال تغطي بعضها البعض، مما يجعل المتلقي مشاركا في اظهار الاشكال الناقصة وهو مبدأ تركيبي معاصر، كان له فعل في الجمهور المستهدف والتداوليات في سوق العمل.

**نتائج البحث**

1. ارتبطت التداولية بعلم الفن الاجتماعي وعلم النفس المعرفي والتواصل .. وهو الثالوث الذي يؤطر عمل الفن واتجاهاته المعاصرة .. وهي من اهم المشكلات التي تواجه مفهوم الفن العراقي اليوم في تفاعل الانتاج الفني مع السياق العام وسوق العمل والتسليع.
2. تحاول التداولية إيجاد الحلول لظاهرة التواصل لأنها تمثل حلقة وصل معرفية بين حقول مختلفة.
3. لقد وجدت المواضيع الواقعية وابرزها موضوعة استعارة الخيول فضاءا واسعا من التلقي داخل الثقافة العراقية والعربية، ومثل هذه الموضوعات تجد رواجا كبيرا في الاسواق والمزادات الفن العالمية .. لما تشكل من ظاهره تحيل الى الهوية المحلية وتشكل هذه العوامل بنية تداولية لها حضورها في السوق السلعي ..

4.لقد ساهم تحليل الخطاب التداولي في التوجهات نحو التسليع في الفن العراقي .

5. إن الفن العراقي المعاصر أعاد في نسقه التداولي سلم الأولويات للنتاجات الفنية بحكم أسبقية سوق العرض والطلب.

6. صار الاقتناء والذوق السائد تحدد مساراته التكوينات العامة او المسميات المكانية التي اثرت في تنمية ذوق خاص في الفضاء العراقي الثقافي والعربي ..وصارت مثل هذه الاتجاهات لها حضورا في التداول التسليعي، نتيجة لوجود وعي بالمكان وطرائق العرض والمصاحبات المحيطة او مايسمى الجو العامل للعمل.

7. لقد ارتبطت النتاجات الفنية المستنسخة منها والأصيلة بسوق تداولية تفوق الذائقية المحلية وهذا ما يفسر ارسال اللوحات خارج القطر.

8. إن أكثر النتاجات الفنية تداولاً تلك التي اصطلح على تسميتها بـ (التجارية) ما جعلت اتجاهات الفن تأخذ منحى اقتصادياً لتخضع بذلك لقانون العرض والطلب.

**المصادر**

1. برادبري مالكم و ماكفارلن جيمس، الحداثة، ترجمة، مؤيد حسن فوزي، دار المأمون، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1987.
2. عبدالله الثاني، قدور، واقع العالم الاسلامي والطرق السريعة للمعلومات، مجلة الاحياء، عدد8 عدد خاص بأعمال المتلقي الثالث، سنة 2004.
3. فضل، صلاح ، قراءة الصورة وصورة القراءة، دار الشرق، ط1، القاهرة، 1997.
4. عبد الفتاح، احمد يوسف، لسانيات الخطاب وانساق الثقافة ،2010، الدار العربية للعلوم ناشرون ،منشورات الاختلاف، ط1.
5. كوش، دنيس، مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية، ت:منير السعيداني، مركز دراسات الوحدة العربي، بيروت، ط1، 2007.
6. فوج، أجنز: الانتخاب الثقافي، ت: شوقي جلال، المجلس الاعلى للثقافة، القاهرة، العدد 609، 2005.
7. محمد ، بلاسم، عزلة الفن في الثقافة العراقية،جمعية الفنانين العراقيين، بغداد،2017.
8. Bradbury Malcolm and McFarlane James, Modernity, translation, Muayad Hasan Fawzi, Dar Al-Ma'mun, Ministry of Culture and Information, Baghdad, 1987.

9. Abdullah II, Kadoor, The reality of the Islamic world and the highways of information, Al-Hayya magazine, No. 8 number of the work of the third recipient, in 2004.
10. Fadel, Salah, reading the image and the image of reading, Dar Al Sharq, 1, Cairo, 1997
11. Abdel-Fattah, Ahmed Youssef, Linguistic and Cultural Disciplines, 2010, Arab Publishers' House Publishers, Diffusion Publications.
12. Kush, Denise, The Concept of Culture in Social Sciences, Mounir Saidani, Center for Arab Unity Studies, Beirut, 1, 2007.
13. Vog, Agner: Cultural Election, T. Shawki Galal, Supreme Council of Culture, Cairo, Issue 609, 2005.
14. Mohammed, Balsam, Isolation of Art in Iraqi Culture, Iraqi Artists Association, Baghdad, 2017.

## The Deliberative Action in the Labor Market of Iraqi Art The Concepts and the Application

**Shaymaa' Wheab Khudhaier***

**Al-academy Journal …….…… Issue 92 - year 2019**
**Date of receipt: 23/4/2019…....Date of acceptance: 14/5/2019…....Date of publication: 27/5/2019**

**Abstract**

The analysis of the orientations of Iraqi art commodification contributed to the discovery of deliberation, which was founded in the deliberative discourse in the trends towards commodification in the Iraqi art, since the important transformations in social structures and relations produced a dictionary with new vocabulary and tools that replaced the traditions and norms that have been in circulation for a century. Deliberation and commodification have become more prevalent in the mechanics and trends of the art where the pace of change is becoming increasingly frantic towards the market. The general market for art constitutes one of the most effective phenomena within contemporary art, that there has been a proliferation of sales auctions, markets and halls and became part of the production process, and there is a general agreement on the deliberative consumerism and the functional use which has reverted the course of art in different directions in its procedural form. The research has adopted the descriptive analytical approach that determines the image which the phenomenon of deliberation must take. This approach is not limited to knowing the characteristics of the phenomenon, but extends beyond that to know the variables and factors that cause its existence, diagnosis and description, and the research will has adopted the applied approach in the analysis of some of its outputs.

* College of fine arts/ University of Baghdad ،gn264983@gmail.com

# المتاحـــف الافتراضية
# المميزات والخصائـــص

وعد عدنان محمود*

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2019/3/30 ، تاريخ قبول النشر 2019/4/24 ، تاريخ النشر 2019/5/27

**ملخص البحث**

يقدم هذا البحث دراسة للمتاحف الافتراضية المميزات والخصائص وبما يسهم في التعرف على تنوع طرائق العرض البصري، إذ تمنح المتاحف الافتراضية فعل المشاركة والتواصل البصري مع البرامج بزمن مفتوح ليسهم ذلك في التأمل والتفكير وتسجيل الملاحظات وتنمية المهارات الفعلية والابتكارية من خلال مشاهدة البيئات، وقد قسم الباحث موضوع البحث الى مبحثين المبحث الاول/ تقنيات المتحف الافتراضي وتمت دراسة التقنيات للوصول إلى الجمهور وتستعمل عن بعد عن طريق خدمات الحاسوب الشخصي أو الهواتف الذكية كونها مكتبات افتراضية تخزن بداخلها صور ومعلومات تم تشكيلها وبنائها بشكل رقمي، وكيف شكلت جماليات المتحف الافتراضي تأثير بالغ في التلقي، اما المبحث الثاني/ جماليات الفضاء المتخيل في المتاحف الافتراضية لدراسة تحليل العينات وتنوع طرائق العرض في فضاء المتاحف الافتراضية وختم البحث بالنتائج والاستنتاجات، تكمن اهمية المتاحف الافتراضية التي تستثمر ذلك الفضاء في العرض انها تقدم المعلومات بشكل سلس وممتع في تلقي التجارب، ويكون للمشاهد الحرية في اختيار المسافة التي يرى بها العمل وسهولة في تلمس الابعاد المختلفة للأشياء عبر حاسة البصر،والمتاحف الافتراضية هي مناطق توجد ضمن شبكة الانترنيت غايتها الاعلان والتعريف بمتحف ما قد لا يكون له وجود في الواقع، ان تزايد استعمال تقنيات المتاحف الافتراضي، وتسارع التقدم التقني والتطورات في ميدان التكنولوجيا والاتصالات والاهتمام المتزايد بالمعرفة والاكتشاف، وبعد ذلك كتابة التوصيات والمقترحات.

**الكلمات المفتاحية: متحف افتراضي، عرض بصري، بيئة رقمية، جماليات الفضاء المتخيل.**

**المقدمة:**

تقدم المتاحف دوراً هاماً في وعي الشعوب بوصفها موضع لحفظ القطع الثمينة والأشياء التي تبدلت مع مرور الزمن الى مؤشر واضح في صناعة الثقافة وترسيخ بناء الهوية، واحد أهم وظائف المتاحف هو الحفاظ على التراث الثقافي للأمم والشعوب كونها عناصر مؤثرة في قياس وحدة اي امة بتنوع ثقافتها، كون المتاحف تعبير مادي ملموس عن الماضي.

* مركز بحوث ومتحف التاريخ الطبيعي، waadaddnan1969@gmail.com

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

ولهذا ظهرت الحاجة الى تعريف الجماهير بآثار وفنون وماضي الشعوب فظهرت خاصة المتاحف الافتراضية التي توفر نقل حر وسرعة في الانتشار بين العامة، لذلك تم انشاء الكثير من المواقع والمتاحف الافتراضية بهدف توسيع المعرفة والانتماء، ونجدها بأختلاف موضوعاتها ومقتنياتها من متاحف للآثار الى متاحف التاريخ الطبيعي الى متاحف أدبية أو تراث محلي معتمدة على التكنولوجيا السمعية والمرئية في التعريف بالمقتنيات والمعلومات عنها.

ويمكن تحديد مشكلة البحث بالتساؤلات الآتية:

1- كيف شكلت جماليات المتحف الافتراضي بُعداً واثراً في التلقي؟.

2- ماهي مميزات المتحف الافتراضي؟.

3- كيف يمثل المتحف الافتراضي دوراً هاماً في التوثيق والأطلاع على التراث الانساني؟.

وتاتي اهمية البحث في اظهار دور المتحف الافتراضي في بناء قاعدة بيانات وتوثيق الاعمال الفنية والآثار والاشياء لتألف مرجعاً للباحثين وتمثل متعة للزائر بشكل افتراضي، ولها أهميه في الإعلان عن المتاحف ومكانتها في الواقع، فضلاً عما آثارها في جذب الجماهير للاطلاع على تأريخ الفنون والآثار وتراث الشعوب باختلاف مرجعياتها الثقافية والاجتماعية. ويكون هدف البحث هو التعرف على مميزات وخصائص العرض البصري للمتاحف الافتراضية ويتحدد البحث في المتاحف الافتراضية في اوروبا واميركا كنموذج للتحليل.

**تعريف المصطلحات**

المتحف مبنى يضم مجموعات من المعروضات بقصد الفحص والدراسة والتمتع، ويجمع في فضاءه اشياء ومنتوجات كانت متفرقة في الزمان والمكان (محمد 2008، ص21) وتنقسم المتاحف على انواع، منها ما يشمل متاحف الاثار وتهتم باقتناء التحف الآثرية وحفظها وصيانتها وعرضها بشكل فني، والنوع الثاني متاحف الفنون ويتخصص بعرض الاعمال الفنية ومتاحف الفنون التطبيقية وأشتملت أنواع الأثاث والبحار وفنون التزيين والنوع الثالث متاحف العلوم مثل النبات والحيوان والجيولوجيا (الدباغ و رشيد، 1980، ص8).

المتاحف الافتراضية مجموعات رقمية تنشر عبر الانترنت، تنظم المفردات والعناصر الرقمية داخل بيئة الكترونية متكاملة تحاكي في تنظيمها وتصميمها بيئة المتحف في الواقع مع اختلاف آليات التنفيذ، انها مجموعة من الكائنات الرقمية بشكل صور، ونصوص، وفديو، ورسومات ووثائق (البار، ص5) يستطيع الفرد الدخول الى هذا العالم متنقلا ضمن الزمان والمكان، ويعيش الانسان داخل هذه البيئة التي يكونها بناء على تخيلاته وبشكل يظهر كأنه واقع فعلا، مع فارق ان كل شيء في تقنية العالم الافتراضي مسيطر عليه ومخطط له (المثاقبة، 2015، ص12).

التعريف الاجرائي :المتاحف الافتراضية بيئة ثلاثية الابعاد توجد داخل ذاكرة الحاسوب يتم التفاعل معها باستعمال اجهزة معينة مثل غطاء الرأس، قفازات البيانات والعصا السحرية وبما تمنح احساس بالتواصل مع الاشياء والمواد والاعمال الفنية بفعل جمالي .

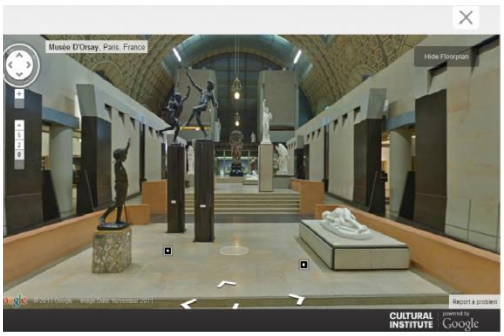
**المبحث الاول: تقنيات المتحف الافتراضي**

المتاحف الافتراضية طريقة تقنية للوصول إلى الجمهور وتستعمل عن بعد عن طريق خدمات الحاسوب الشخصي أو الهواتف الذكية كونها مكتبات افتراضية تخزن بداخلها صور ومعلومات تم تشكيلها وبنائها

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

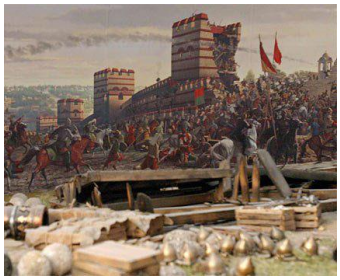
بشكل رقمي، تمكن المتلقي من التفاعل معها ،انها مجموعة مسجلة رقميا تضم ملفات وصور وصوت ووثائق علمية وثقافية بوسائط الكترونية (المشوفي، 2015، ص31)، وتعدد المتاحف وطرائق العرض بأختلاف المناطق والمعروضات من متاحف الخزف الى الآثار الى الاعمال التشكيلية او متاحف التاريخ الطبيعي ضمن صورة عرض تجذب المشاهد وزائرو المواقع (شكل 1، 2).

الشكل (1)




الشكل (2)

تمكن اهمية المتاحف الافتراضية تمكن الجماهير في جميع انحاء العالم من زيارة مكان وقاعات عرض متحفية بشكل افتراضي عبر الشبكة العالمية، كونها مناطق تضم مقتنيات من ازمنة مختلفة قد لا تتوفر طريقة لزيارتها او هذه المجموعة الفنية ضمن خزانات صعب الوصول اليها فيتم عرضها عبر شبكة الانترنيت بمتحف افتراضي، وتتنوع المتاحف الأفتراضية منها متحف مشاهير كرة القدم والفن والعلوم وهناك متاحف متخصصة في موضوع معين مثل متحف بانوراما محمد الفاتح في اسطنبول او متاحف الأثار في اوربا او متاحف المنطقة او مدينة معينة مثل متاحف المتحف الأثري في أوليمبيا القديمة في بيلوبونيز وصمم من قبل شركة التشغيل اليونانية تطبيقًا للواقع الافتراضي بزاوية 360 درجة ، أحد أهم الملاذات في العالم القديم ومسقط رأس الألعاب الأولمبية) (شكل 3، 4،5) ان غنى تأويل الفضاء البعدي يمتلك امكانية تهيئة ظروف استيقاظ المشاهد عن طريق تفاعله مع الاعمال والنصوص، وذلك ان الفضاء ليس وسيط لنقل صورة اشياء وانما يشكل حوارا بصريا يبني تأويلا وقنوع للرؤى (سوداني، 2005 ، ص11).



شكل (3)

شكل (4)

شكل (5)

ان النص الرقمي (صورة، فيديو، رسائل) يغذي المرسلات عبر الانترنت والشبكات وينغمس في بحر الفضاء السبراني هذه النصوص تعيد تشكيل الوجود المشترك للرسائل الجمالية والعلمية وسياقها الحي، انها سلسلة

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

من الرموز المعلوماتية لاتي يمكن للحواسيب والاجهزة الذكية ترجمتها الى اشارات ابجدية لنظام الاظهار، وتكون الشاشة عبارة عن نافذة يتمكن القاري ان يستكشف ذخيرة كامنة (بيبير ليفي، 2018، ص44- 45)، ان طغيان ظاهرة التواصل مع العالم الافتراضي اقتحمت الانسان في كل الاتجاهات حتى باتت تحيط به كالهواء ومن هنا تضخمت ظاهرة الاتصال مع العالم المرئي والبصري عبر شاشات الحواسيب والاجهزة الذكية (مسعد، 2014) مما اسهمت في التأثير في الصورة الذهنية التي يكونها الناس عن واقعهم وعالمهم وتصوراتهم الثقافية(شكل 6، 8،7).

شكل (6)

شكل (7)

شكل (8)

ومن مميزات الواقع الافتراضي في المتاحف انه وسيلة في لإيجاد عنصر ارتباط وعلاقة بين زائر الموقع والأشياء الموجودة في المتحف، ويستطيع ان يستعمله في التعلم الذاتي وزيادة المعرفة بموضوع ما، ويتفاعل مع البرنامج، كونه أداة لنقل التجارب العالمية والمعرفية ليكتسب المشاهد الخبرات، المتحف الافتراضي هو عالم تخيلي على شبكة الانترنت (السريحي و عارف، 2015 ، ص30) يتيح للمتلقي الوصول الى حالة ديناميكية التفاعل مع المعروضات وبما يحفز المخيلة على اكتساب المعرفة بشكل اسهل واكثر متعة(شكل9، 10).

شكل (9)

شكل (10)

عالم شبكة الانترنت والتواصل اتاح الوصول للمعلومات والتعرف على الحضارات وما تحتويه المتاحف من اعمال ووثائق فأصبحت العلاقة الاتصالية بين الافراد اكثر سهولة مما سمح ذلك في تلقي المعرفة والوصول لبيئات عرض متحفي حديث (الدخل الله، ص322) وقد تم استعمال مميزات الواقع الافتراضية بغزارة في الاجهزة الذكية في الالعاب ليتمكن المشاهد من التفاعل مع هذا الواقع الافتراضي باللعب والمتعة، وكما انها

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تقدم عالم تخيلي مبتكر للأشكال والبيئات بشكل مستمر (العاب تستعمل الواقع الافتراضي شكل 11، 12 ) ، اذ وفرت التقنيات الرقمية ميزات هامة منها تصفح المواقع الالكترونية والتواصل مع عالم الصور الافتراضية وما تبثه الشاشات من معارف وثقافات عبر التفاعل في بيئة مكشفة من مؤثرات التغذية الراجعة بين الهويات الافتراضية واصاحبها في الواقع (لولي، 2017، ص66- 67).

شكل (11)

شكل (12)

تتيح الركيزة الرقمية انماط قراءات وتحفيزات جديدة جماعية، فتمتد استمرارية متنوعة مابين القراءة الشخصية لنص محدد وتصفح شبكات رقمية واسعة تقوم فيها مجموعة اشخاص بوضع ملاحظات واجراء زيادة وربط نصوص وصور وفيديوهات بعض بواسطة روابط تقية تشعبية، وبما يجعل المواقع الالكترونية والمتاحف الافتراضية تشكل من تراتب مدونات ومواقع مترابطة تندفع باستمرار (بيبير ليفي، 2018، ص49)، إن اختلاف المكان في الواقع الافتراضي يوفر سهولة الاجتماع بأفراد من بلاد واماكن بعيدة لغايات منها التعليم (مواقع تعليم المهارات، واللغات، وتقنيات الفنون) لقد دخلت تكنولوجيا عالم الرقميات في كل المجالات من السينما بخلق بيئات ومناظر متخيلة عبر برمجيات تم تصميمها لهذا الغرض (طوالبة، 2019، ص53)، فما نشهده اليوم من لقطات لحيوانات خرافية على الشاشة ومناظر مبهرة تتدخل الحاسوب عبر تقنيات جديدة في الاظهار (شكل 13 ، 14) اذ فرضت طبيعة العصر الاتصال والتفاعل مع اشخاص بشكل افتراضي ، هذا النوع من التفاعل تقدمه مؤسسة أو موقع برنامج لأداره الحوار ولتنسيق التواصل، انه كيان افتراضي يتم تشييده على تكنولوجيا الحواسيب والاتصالات واجهزتها، لذلك ان المؤسسات الافتراضية من مكتبات ومدارس وندوات ومنتديات حوار، أو متاحف، تقدم خدماتها من خلال برامج كومبيوتر وتشكل بيئة العمل المفترض.

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

شكل (13)

شكل (14)

بما ان تكنولوجيا المعلومات هي عملية اقتناء وتخزين المعلومات وتجهيزها من مختلف صورها واوعية حفظها سواء اكانت مطبوعة او مصورة او مسموعة او مرئية وبثها بأستخدام توليفة من المعلومات الالكترونية والاتصال عن بعد (كافي ، 2016، ص136)، ان الحفظ الرقمي للمتاحف الافتراضية في بيئة الانترنت له ضوابطه وادواته بما ان عالم الويب هو فضاء معلومات متجدد ويعد حجم المعلومات تحديا في ادارتها (السيد ، 2017، ص289)، ذلك ان الفضاء الالكتروني اليوم أذن بدمج عدد من القدرات في الواقع الافتراضي مثل (اجهزة الاستشعار، والاشارات والاتصالات والارسال والمعالجات والتحكم) لأنشاء اختبار افتراضي تفاعلي بغض النظر عن المكان الجغرافي) (مظفر، 2015)، لذلك ان من اهم الخصال المشتركة بين المتاحف التي تكون لها مواقع افتراضية انها تنسق مجموعة اشخاص بتخصصات مختلفة عبر شبكة النت، ولا تحتاج إلى مباني أو تجهيزات كونها تقدم خدماتها بشكل متواصل في اي وقت، للمؤسسات الافتراضية وظائفها متعددة منها التزويد بالمعرفة، وبث المعلومات وتفسيرها وتحليلها وتوثيقها.

**المبحث الثاني: جماليات الفضاء المتخيل في المتاحف الافتراضية**

تؤدي المتاحف دوراً هاماً في حياة الشعوب، اذ انها ليست مخزناً للأعمال الفنية والوثائق التاريخية والآثار، بل تحولت إلى اماكن وفضاء لصناعة رأي وموقف ثقافي وترسيخ مفهوم الهوية للمواطنين، وظيفتها حفظ التراث والارشيف الوطني لشعب ما للتعبير المادي كون المتاحف بنوك بيانات ، إذ تحفظ وتخزن المادة والبحوث على وفق ظروف بيئية وثقافية، وسجلاً مدون بشكل جمالي، وطرائق عرض بصيغة ممتعة، تسهم المتاحف في تنمية حس الارتباط مع الاشياء عند المتلقي كونها معروضة بشكل منتظم مع تعريف في بطاقة كل عمل فني أو اثر، ويساعد ذلك في تطوير الوعي العلمي واكتشاف المعاني الفكرية والقيم الجمالية (المشوفي، 2015، ص31) المتحف مبنى يحتوي مجموعات من المعروضات بقصد الفحص والدراسة والتمتع، ويجمع في فضاءه اشياء ومنتوجات كانت متفرقة في الزمان والمكان (محمد ، 2008، ص15).

أن سمات المتحف الافتراضي عبارة عن فضاء تخيلي على شبكة الانترنت يضم مقتنيات تتميز بتنوع ازماتها وامكنتها، وتستعمل التكنولوجيا الرقمية في عرض الاعمال والوثائق والمواد والاشياء بأختلاف مرجعياتها الثقافية والزمانية والمكانية، إذ تستعمل بعض المتاحف الافتراضية تقنيات الواقع الافتراضي ثلاثي الابعاد

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

للعرض الجمالي وتسمح للمشاهد التجول باستعمال مؤشر الماوس او ارتداء نظارات خاصة (كوربا لجيا، 2005)، اذ تعددت ادوات البث المرئي والمسموع والوسائط المتعددة وسبل التقاطها واصبح الجمهور يتمتع بحرية في متابعة ذلك على الهواتف المحمولة (شكل 15، 16).

شكل (15)

شكل (16)

تستعمل بعض المتاحف الافتراضي مميزات وخاصية التجوال في الفضاء التخيلي للأفراد أو بشكل افتراضي عبر الخرائط الجغرافية من تلك المتاحف (متحف علوم..... شكل 17 )، بينما تقدم متاحف اخرى برامج تسمح بإقامة منتديات الحوار وتقديم المعلومات في المجالات المتنوعة مثل التاريخ والفنون والآثار، ان الفنان المصمم للمتاحف الافتراضية ينبغي عليه ان يلم بأساليب التمثيل والتوليد الرقمي وتقنياته وتحرير افكاره من القيود وتحسين ثقافته حول الاستراتيجيات التي توفرها التقنيات الرقمية (مصابحية ، 2017).

شكل (17)

ان المتحف الذي يمتلك تحف فنية ثلاثية الابعاد تؤثر في وعي وادراك الفضاء التخيلي للافراد والجماهير بشدة سحرها، وتنشئ حوار جمالي بين الشيء والمشاهد ، ودور المصمم المبدع في تقديم صورة مختلفة تتخذ من الواقع نقطة انطلاق وتقديم عرضاً جمالياً مغايراً يثير الدهشة والمتعة وسهولة التعلم والتعرف والعرفة. ولتحقيق متحف افتراضي هناك واجبات مختلفة منها حشد المعلومات وأرشفتها والتصوير وإحالتها إلى معلومات بشكل رقمي، أن جمع المعلومات غايته بناء قاعدة بيانات للتعريف بالمعروضات وزمانها وتاريخها

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

والمواد المصنوعة منها، والتصوير لتقديم صفة الافتراضية لتأتي بعدها مرحلة تغيير الصور بتقنيات رقمية ، ومن أهم المتاحف الواقعية التي أستثمرت النت لنشر خدماتها الفنية (المتحف البريطاني) (وتقديم نماذج من اعمالها ومعلومات ومصادر ومكتبة، كل المتاحف اليوم تمتلك صفحات على الشبكة تقدم انشطتها ومقتنياتها وتسمح بممارسة الانشطة المتحفية ضمن فضائها الالكتروني مثل تنظيم حوار ونقاش حول المقتنيات مثل متحف (شكل 18). الوسائط المتعددة هي عملية الاستخدام المركب لكل من النصوص والرسومات والصوت والرسوم المتحركة والفيديو للوصول لطريقة عرض وتفاعل في مجال الاتصال والاعلام عبر الانترنت فهي حزمة الوسائط الاعلامية الرقمية التي تشمل النص والصورة بأنواعها والصوت والرسوم ويتم انتاجها وعرضها في موقع محدد (كافي، 2016، ص165).

شكل (18)

**تحليل نماذج العينة :**

**تنوع طرائق العرض في فضاء المتاحف الافتراضية**

طورت مجموعة من المتاحف ومراكز الابحاث الامريكية برامج واقع افتراضي تقدم لزوارها اختبار خيالي في كشف المكان لتعزز الجانب الجمالي وفعل التسلية والمتعة في تلقي المعرفة بصيغ مبتكرة، ففي متحف سينستي يستعمل انظمة تفاعلية تكون واقع افتراضي من الأنهار والغابات،(شكل19) او متحف حضارة المايا يمكن الزائر من التجول افتراضيا داخل المكان(شكل 20)، ان الوسائط التفاعلية تسمح للمستعمل بالتفاعل معها عن طريق وسائل الادخال (لوحة المفاتيح، الماوس) وينتج عن ذلك الفعل التقني استجابة من البرامج إذ يكون فعل المشاهدة تفاعلي بما يحقق حالة من المتعة الجمالية والدهشة البصرية (الخفاجي، 2016، ص293).

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

شكل (19)

شكل (20)

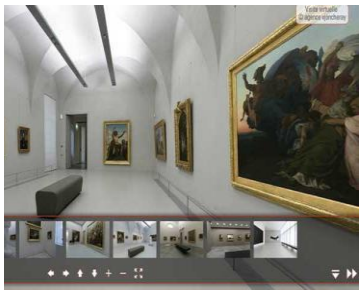
شكل هذا الانتشار الواسع لتكنولوجيا الواقع الافتراضي سببهُ تراجع التكاليف المادية ومتعة المشاهدة والمشاركة، إذ توفر المتاحف الافتراضية متعة واعلام وتجسر الهوة بين الافراد لتنمية حس الابداع واكتساب الخبرات. كما في الشكل (21.22).

شكل (21)

شكل (22)

إذ لعبت التكنولوجيا اليوم ببرامجها المتنوعة تعريف الجماهير على اثار مندثرة، إذ إن قاعات العرض الافتراضي توفر امكانية عرض نماذج ذات ثلاثة ابعاد واشرطة فيديو وصور اثار كما في المتحف نيويورك للتاريخ الطبيعي (شكل 23) من مميزات المتاحف الافتراضية انها تقدم خيارات عديدة، منها تصغير وتكبير الصور وخزنها وسهولة اختيار اللغة في التعريف على المعلومات، ويتمكن من المشاهد اختيار موضوع ما للتجول في أروقة المتحف، عبر كتابة نوع أو حقبة الفن أو الحضارة التي يريد الاطلاع عليها، أو تحديد مواد معينة عبر ادراجها في محرك البحث في المتحف الافتراضي (شكل 24، 25)، فأصبح التحول الرقمي من الضرورة للمؤسسات والبيئات كافة التي تسعى الى التطور وتحسين نوع الخدمات التي تقدمها للفرد والمجتمع، فالتحول الرقمي لايعني تطبيق التكنولوجيا داخل المؤسسة بل هو برنامج عمل شامل يهدف التحول في طرئق عرض المعلومات والبيانات (علي ، 2016، ص9).

شكل (23)

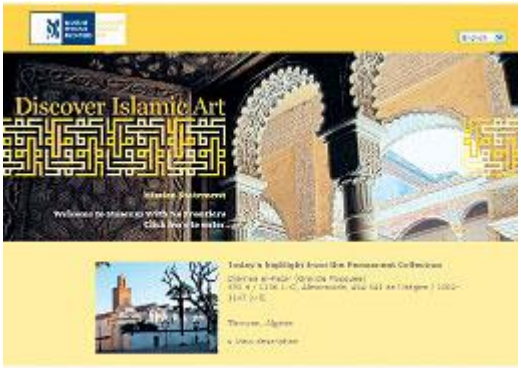


شكل (24)

شكل (25)

وبهذا فإن العالم الرقمي يحتوي كل صيغ التفاعل والاتصال مع المحتوى من نصوص وصور وفيديوهات وخرائط وبيانات عبر مجموعة من تطبيقات وبرمجيات الحواسيب والهواتف الذكية (المشوفي،2015، ص32) في المتحف الافتراضي (الفن الاسلامي) في متحف قصبة (الاوداية) التاريخية في الرباط، اعطيت اخيرا الانطلاقة لموقع المتحف الافتراضي (اكتشف العالم الاسلامي) الذي انجز من طرف (متحف بلا حدود) برعاية من الاتحاد الاوروبي الذي ساهم في تمويل 80 بالمائة من المشروع. بدأ العمل بمشاركة فريق متخصص إختيار معالم اثارية متنوعة (مشروع المجموعة الأوربية)، وأختار المتحف مواقع أثرية تقدم تاريخ الفن الاسلامي خلال 13 قرناً ، ذلك ان المتاحف الافتراضية غايتها القاء الضوء على جوانب مختلفة من الحضارة الانسانية وتعريف الجماهير بها بوصفها تراث تشترك في بناءه الشعوب (شكل 26، 27، 28).

شكل (26)



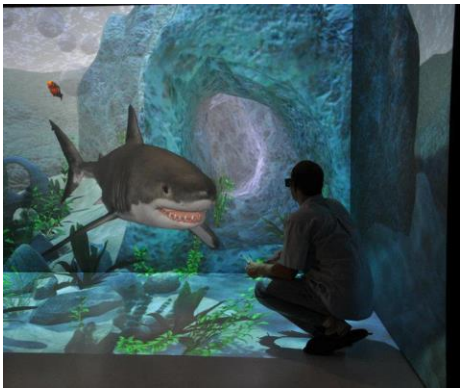

شكل (27)

شكل (28)

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

وهناك متاحف افتراضية تقدم واقع جمالي مغاير مثل حطام السفن او التجوال في قاع البحار واستكشاف عوالمها التي لا يمكن للزائر الوصول إليها في الواقع، تمكنه من العيش في فضائها المتخيل عبر شاشة الحاسوب أو الاجهزة الذكية ( شكل 29، 30)، ان العالم الرقمي اصبح جزء من المجتمعات المعاصرة وبزيادة المستعملين حصل تأثير بالغ في حقول العلوم والفنون بل ان قدرات الانترنت تتخطى مديات شاسعة في إظهار اشكال ثقافية وموضات ومتاحف جديدة في العرض (31، 32)

شكل (29)



شكل (30)

شكل (31)

شكل (32)

**النتائج والاستنتاجات:**

1- المتاحف الافتراضية مناطق تنشئ داخل شبكة الانترنيت غرضها الاعلان والتعريف بمتحف ما قد لا يكون له وجود في الواقع، ويرمي الى عرض مجموعة من الصور والمعلومات التي تكون متحفاً ضمن برنامج يؤذن بالمشاركة وتلقي المعلومات والبيانات والصور.

2- المتحف الافتراضي وسيلة يستطيع المشاهد ان يبصر ويشعر ويلمس الاشياء والاعمال الفنية وقطع الآثار ويلمس موادها عبر حاسة البصر، ذلك ان المعلومات في الحاسوب والأجهزة الذكية تتسرب الى المشاهد لتنقله الى فضاءات متخيلة إذ تجعله متفاعل ومتواصل.

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

3- تكمن اهمية المتاحف الافتراضية التي تستثمر فضاء شبكات النت في العرض انها تقدم المعلومات بشكل سلس وممتع في تلقي التجارب، ويكون للمشاهد الحرية في اختيار المسافة التي يرى بها العمل.

4- ان الحواسيب والاجهزة الرقمية ادت الى تحولات جذرية في العالم، إذ ولجت كل قطاعات العمل الانساني وأمست تنوب مركزا جوهريا في مختلف التخصصات انها تكاد تفتح كل افق ومجال وحقل معرفي.

5- تزايد استعمال تقنيات المتاحف الافتراضي فرضتها الظروف وتسارع التقدم التقني ، والتطورات في ميدان التكنولوجيا والاتصالات والاهتمام المتصاعد بالمعرفة والاكتشاف.

6- حرض عالم الانترنت على التحول الرقمي والاندماج بين الوسائط التقنية المتعددة والتقارب بين وسائل الاتصال والبث وعالم المرئيات .

7- تعد ميزة وجود متاحف افتراضية على الشبكة من الوسائل التي تسهم في الترويج والاعلان عن وجودها في الواقع، ذلك ان المتحف هو مؤسسة في خدمة المجتمع بتنوع طبقاته واتجاهاته .

8- تعد المتاحف جهاز اعلام كونها تملك عامل التأثير في الفضاء التخيلي للوعي الجماهيري، وتشارك وسائل الاتصال والانترنت والتلفاز والصحف في زيادة العناية بوجود المتحف في الحياة الاجتماعية.

9- يتم تصميم المتاحف الافتراضية بطريقة تعتمد خلق فضاء تفاعلي وتخيلي لنقل المعلومات بشكل ممتع عبر جولة افتراضية في تفاصيل الفضاء ويعتمد التصميم على برمجة ثلاثية البعد لصفحة الويب او برامج مخزونة داخل ذاكرة الحاسوب (الموقع).

10- ان المتاحف الافتراضية استثمار متميز يختصر الامكنة والازمنة ويعزز التعاون والتفاهم، ومد الجسور الثقافية، ونشر التذوق للفنون لتغدو الشراكة أنموذجاً قائم على التقدير والاحترام بين الشعوب.

11- يقدم المتحف الافتراضي جماليات مغايرة في التلقي من زيارة المكان، انه يسمح بالرحلة عبر الزمن وبمؤثرات صوتية وبصرية ، ذلك ان المستعمل يتمكن من التواصل مع المشهد والإحساس بالعمق بين الجدار والعمل وبين عمل واخر والشعور بالمسافة ويتمثل التغيير او الاختلاف في نتائج التجربة الجمالية من خلال التواصل مع البيئة افتراضية .

12- استطاعت المتاحف الافتراضية من توسيع دائرة التبادل المعرفي في مجالات المعارف عبر مختصين ، وقدموا أنموذج للتعاون بأعمال استثنائية على الانترنيت هدفها تبادل المعارف والافكار والثقافات.

13- تكيف الثقافة الرقمية، والمهارة، والخبرة التقنية للأفراد وتراكم المعرفة في استغلال الحواسيب المربوطة بالانترنت والهواتف الذكية إذ السفر كونيا بصيغة رقمية تتخطى حدود الجغرافيا.

**التوصيات : يوصي الباحث**

بالاهتمام بدرس الحاسوب وتصميم مواقع الكترونية تتخذ من تقنيات العالم الافتراضي اسس في بناء متاحف افتراضية توثق الحضارات الاولى وبما يقدم هاجس المتعة والمعرفة معا .

**المصادر:**


1. محمد ، رفعت موسى، مدخل الى فن المتاحف، الدار المصرية اللبنانية، ط2، 2008، ص21.
2. الدباغ ، تقي و رشيد، فوزي، علم المتاحف، مطبعة جامعة بغداد، 1980، ص8.
3. البار، عدنان مصطفى، تقنيات التحول الرقمي، كلية الحاسبات وتقنية المعلومات جامعة عبد العزيز، السعودية، ص5.
4. المثاقبة، بسام عبد الرحمن، نظريات الاتصال، دار اسامة للنشر والتوزيع، الاردن-عمان، 2015، ص12.

5. المشوفي، لمياء محمد سالم، فاعلية توظيف المتاحف الافتراضية في تنمية مهارات التفكير الابتكاري، رسالة ماجستير، الجامعة الاسلامية، غزة، 2015، 31.
6. سوداني، فاضل، فن التشكيل البصري في زمن العولمة، بحث منشور في مجلة دجلة، ع19 تشرين الثاني 2005، وزارة الثقافة العراق، ص11
7. بيبير ليفي، عالمنا الافتراضي، ماهو وما علاقته بالواقع، ترجمة د. رياض الكالح، هيئة البحرين للثقافة والاثار ط1، المنامة، 2018، ص44- 45.
8. مسعد، احمد، الفن الرقمي مرآة الوحدة وذاكرة الاساطير، جريدة الثورة، سوريا، الثلاثاء العدد 18247، 2014.
9. السريحي، حسن عواد، عارف، محمد جعفر ، الحفظ طويل المدى للمحتوي الرقمي، بحث منشور في مجلة العلم، ع15، سنة 2015، السعودية، ص30.
10. الدخل الله، ايمن نجيب، الثورة المعلوماتية واثرها على التعليم الهندسي المعماري، جامعة الاسراء، عمان الاردن، ص322.
11. لولي، حسيبة، الثقافة الرقمية في وسط الشباب، مجلة العلوم الانسانية والاجتماعية العدد 29، الجزائر 2017، ص66- 67.
12. بيبير ليفي، عالمنا الافتراضي، ماهو وما علاقته بالواقع، مصدر سابق، ص49.
13. طوالبة، محمد، ايديولوجية الفضاء الرقمي، دراسة في الخلفيات المرجعية، الاكاديمية للدراسات الاجتماعية والانسانية، قسم العلوم الاجتماعية، ع21، الجزائر، 2019، ص53.
14. كافي، مصطفى يوسف، الاعلام التفاعلي، دار الحامد للتوزيع والنشر، ط1، 2016، ص136.
15. السيد، معزة مصطفى احمد فضل، الاعلام الرقمي وانعكاساته على التعارف بين الحضارات، اطروحة دكتوراه في علوم الاتصال، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، 2017، ص289.
16. مظفر، مأمون، تأثير التحول الرقمي على المحطات الاذاعية والتلفزيونية، مركز تطوير الاعلام، 2015، رام الله فلسطين.
17. المشوفي، لمياء محمد سالم، مصدر سابق 31.
18. محمد، رفعت موسى، مدخل الى فن المتاحف، الدار المصرية اللبنانية، ط2، 2008، ص15.
19. كوربا لجيا، ادوارد جلبشتاين- جوفان، حوكمة الانترنت، ورقة بحث لشبكة الشراكة العالمية للمعرفة (CKP www.diolomacy.edu) ترجمة، وزارة الاتصالات وتكنولوجيا المعلومات، مصر، سويسرا 2005.
20. مصابحية، فيروز ، تأثير الكتب الالكترونية في اكتساب المطالعة والتحصيل المعرفة، شهادة ماجستير، جامعة العربي، كلية الآداب واللغات، الجزائر، 2017.
21. كافي، مصطفى يوسف، مصدر سابق، ص165
22. الخفاجي، علي محسن جعفر، اثر التصنيع الرقمي في العمارة المعاصرة بحث منشور مجلة الهندسة والتكنولوجيا، المجلد34، العدد 9، 2016، ص293.
23. علي، مهدي بشير محمد، الاعلام الرقمي واقتصاديات صناعته، بحث في منتدى الاعلام وتكامل الادوار في خدمة النخبة، الرياض، 2016، ص9.
24. المشوفي، لمياء محمد سالم، مصدر سابق ص32.

25- http://www.samrohn.com/360-panorama/museum-of-natural-history-new-york-city/

26- https://www.goethe.de/ins/us/en/kul/tec/20949031.html

27- https://www.tulip-of-istanbulrestate.com/single-post/متحف-بانوراما-اسطنبول-تركيا

28- https://www.designboom.com/architecture/zaha-hadid-architects-london-science-museum-mathematics-gallery-open-12-07-2016/

29- https://rotana.net/هيئة-السياحة-تطلق-المتحف-الافتراضي-لم/.

## Virtual Museums: Features and Characteristics

**Waad Addnan Mahmood***

**Al-academy Journal ……..…… Issue 92 - year 2019**

**Date of receipt: 30/3/2019…....Date of acceptance: 24/4/2019….....Date of publication: 27/5/2019**

**Abstract**

This research provides a study of the virtual museums features and characteristics and contributes to the recognition of the diversity of visual presentation methods, as the virtual museums give the act of participation and visual communication with programs at an open time, so that it would contribute to reflection, thinking and recording notes, developing the actual and innovative skills through seeing the environments**.** The study has been divided into two sections the first one is virtual museum techniques. The techniques were studied to reach the public and are used remotely by the services of personal computers or smart phones being virtual libraries that store images and information that was formed and built in a digital way and how the aesthetics of the virtual museum had a profound effect on reception. The second section was the aesthetics of the imaginary space in the virtual museum to study the analysis of the samples, the diversity of presentation methods in virtual museum space. The research ended up with the results and conclusions. The importance of virtual museums which invest that space in the presentation is that they present information in a simple and interesting way in receiving the experiences and the viewer has the freedom to choose the distance in which he sees the work and the ease of touching the different dimensions of objects through the sense of sight. The virtual museums are areas located within the Internet whose purpose is advertising and defining a museum which could have no presence in reality. The use of virtual museums technologies, and accelerated technical progress and developments in the field of communication and technology and the growing interest in knowledge and discovery increased. The research ended up with some recommendations and proposals.

**Keyword: Virtual museum, Visual display, Digital environment, The aesthetics of imaginary space.**

waadaddnan1969@gmail.com. Research Center and Museum of Natural History*

# العولمة وتحولاتها في الخزف المعاصر
# (الخزف الاوربي والامريكي أنموذجاً)

أسعد مطر خليل*

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2018/8/27 ، تاريخ قبول النشر 2018/9/18 ، تاريخ النشر 2019/5/27

**ملخص البحث:**

شغلت العولمة حيزا كبيرا من الدراسات والبحوث والمؤلفات، فضلا عن كونها ظاهرة فرضت نفسها بقوة على ساحة الواقع، اذ أن العولمة تعد السمة الأساسية للحظة الراهنة في عالم اليوم، فالعالم يتحول الآن بشكل لا سابق له، تحت عناوين بارزة لموجات معرفية وتقنية متلاحقة.

يهدف البحث الحالي الى التعرف على تأثيرات العولمة في المتغيرات وأبعادها السياسية والاجتماعية والاعلامية والأبعاد الثقافية، فضلا عن ثقافة الاستهلاك والهوية الثقافية.

أما الإطار النظري، فقد ضم في متنه مبحثين، الأول: مفهوم العولمة وتاريخها وأبعادها، وضم الثاني الحداثة في الخزف الأوربي والأمريكي المعاصر. وفي لإجراءات البحث باختيار المجتمع والعينة وأداة تصنيف العينة ومن ثم تحليل العينات. وتضمن النتائج والاستنتاجات وقدم الباحث جملة من التوصيات والمقترحات، واختتم البحث بقائمة الملاحق والمصادر والمراجع.

**الكلمات المفتاحية: عولمة،خزف.**

**المقدمة:**

**مشكلة البحث:**

لم تعد التحولات الكبرى للإنسانية الا لزوما نحو خلق مجتمعات تتمتع بقدر عال من التعايش الحر، فقد شغلت قضية العولمة والمثاقفة حيزا كبيرا من الدراسات والبحوث والمؤلفات فضلا عن كونها ظاهرة فرضت نفسها بقوة على ساحة الواقع، فالعولمة في مفهومها العام يشير الى عملية مستمرة في التحول والتغيير الذي صاحب النظام الاقتصادي، أو النظم السياسية، أو الثقافية، فان ذلك يعني تحول كل منها من الاطار القومي ليندمج ويتكامل مع النظم الأخرى في اطار عالمي.

ان تلاقح المعرفة والمثاقفة بين شعوب الأرض قد مد أفق الفن وظلاله على الفن والفنانين معا، حتى صار الفنان باعثا ومتلقيا في آن معا، مما يظهر لنا جليا أن الفن اليوم ونتيجة عوامل الثورة الكبيرة في الاتصال يتحرك في اتجاهين هما المثاقفة بين الشعوب عن طريق الفن، والمعاني التي يمكن عن طريقها نقل الفن ولغته وبرامجه التدليلية الى أماكن بعيدة وحضارات مختلفة.

*كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد ,asaad.azawi@gmail.com

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

ان أول التساؤلات التي تعني بها هذه الدراسة هو الكيفيات التي يمكن من خلالها لفن الخزف بكل حقوله ومجاوراته أن يكون وسيطا تواصليا. ومما يحيلنا الى مشكلة البحث والتي ترتكز على السؤال التالي: هل يمكن لفن الخزف أن يؤدي دورا في الحياة التقنية والاتصالية المتسارعة في خضم منجزات جغرافية جديدة؟

وتكمن أهمية البحث في التعرف على خصوصية الخزف المعاصر وتحولاته في ظل العولمة.

ام هدف البحث فهو التعرف على موقع الخزف المعاصر في ظل المد العالمي.

1. حدود البحث: فن الخزف المعاصر من عام 1950-2015..

**تحديد المصطلحات:**

**العولمة:((Globaism:** العولمة برأي (علي الجابري) تعني" وحدة العالم الحر ووحدة اقتصاد السوق المعبرة معلوماتيا، وفضائيا عن مفهوم وحدة القرية الكونية التي علها أن تستقبل (رسالة البراغماتية الأمريكية) باللين أو الشدة، ان لم يتوفر الغطاء المحايد للمتلقين أو سكان الأرض". (الجابري، ص30).

أما (جيرارد ليكلرك) فقد عرف العولمة بأنها" ولادة كرة أرضية واحدة لا مركز لها، ولا تملكها أية حضارة كبرى"(جيرار، ص333).

**التعريف الإجرائي:** العولمة هي محاولة لتحقيق العالمية باختلاف توجهاتها الفكرية والثقافية والعلمية والاقتصادية بفعل العلاقات المتبادلة وتوفر وسائل الاتصال والتواصل الحديثة.

**التعريف الاصطلاحي للتحول:** هو تغير يتبع سلسلة من أطوار بناؤه، وأخرى هدامة، تحدث بالتناوب، وربما تنطوي على تكرارات لا حصر لها، في الماضي والمستقبل، ولكن من الميسور الجمع بين النمطين في كثير من الأحيان. (ينظر: عبد الله، ص152).

**التعريف الاجرائي للتحول:** هو التغير في مجرى طبيعة العمل باتجاه ايجابي أو سلبي من الناحية الادراكية أو الوظيفية أو الجمالية أو جميعها معا.

**الاطار النظري**

**المبحث الأول: مفهوم العولمة**

انتشر مفهوم العولمة كما لم ينتشر مفهوم آخر، وحظي باهتمام غالبية المفكرين في كافة دول العالم على اختلاف مستوياتهم وانتماءاتهم، واستخدم بشكل شائع لوصف التحولات البارزة التي سادت النظام العالمي على مدى العقود الأخيرة، وتشمل أبرز مظاهرها النمو السريع في التجارة الدولية، وتكامل عمليات الانتاج ورفع الحواجز عن التجارة والضرائب والرسوم والاستثمار وسائر الأنظمة مع تطور وسيادة وانتشار وسائل الاعلام والاتصالات والتكنولوجيا.

منذ بروز مصطلح العولمة في الحقل التداولي على المستوى العالمي، أثار هذا المصطلح الكثير من وجهات النظر حول مفهومه وحدود تداخلاته مع المجالات الأخرى فلم نجد مجالا من مجالات الحياة المختلفة والتي يمارس فيها الانسان نشاطه، الا وألصق مصطلح العولمة بعده أو قبله، ليشير الى حالة جديدة أخذت تتشكل بفعل هذا المصطلح، لذا فقد مختلف الدول للبحث في حدود العولمة، وأهدافها وما تتداخل فيه من بنياتها الاقتصادية والسياسية والثقافية، حتى أصبح من أكثر المصطلحات تداولا، وأقيمت له المؤتمرات والندوات

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

النقاشية على المستوى الدولي، جعل البعض يرتاب منها محذرا من طوفانها وامتداد جذورها، وآخر مرحبا بها معتبرا اياها ملاذا آمنا يركب في أمواجها ليصل الى عالمية الانتاج والتسويق ويكون بمصاف الدول المتقدمة والمراكز الفاعلة في السياسة العالمية. (السماك، ص64).

على أن العولمة بحد ذاتها لا يمكن الحكم عليها على أنها جيدة أو رديئة، بل ان العولمة ابعد ما تكون عن فكرة مطروحة للنقاش والجدل، وانما هي (أمر واقع)، وهي أشبه ما تكون بظاهرة طبيعية أنتجتها الحتمية التقنية، فالعولمة جملة من نتاج لما أفضت اليه التحولات والتطورات على الصعيدين الاقتصادي والسياسي، ثم تطور ليشمل جوانب أخرى اجتماعية وثقافية.

وعلى الرغم من شيوع الاعتقاد بارتباط العولمة بالاقتصاد أو الدراسات الاقتصادية وخاصة الدولية منها، الا أنه تعبير في غاية الشمول، حيث يغطي كافة الجوانب التي من شأنها التأثير على مجرى الحياة الانسانية، لذا أصبح المواطن العالمي واقعيا يعيش تجاوزات ظروف التقدم العالمي على كافة المستويات، ليتطور المصطلح بعد ذلك ليصبح (المواطن العالمي) الى (عالمية المواطن) الذي تقوده الشركات (متعددة الجنسيات) والتضاؤل السريع في المسافات الفاصلة بين المجتمعات الانسانية سواء يتعلق بانتقال السلع أو الأشخاص أو رؤوس الأموال والمعلومات والأفكار والقيم، ولرفض الاعتراف بالحدود القومية والسياسية والثقافية ومستفيدة من الثورة المعلوماتية، والقدرة على الاختراق والتأثير والهيمنة لتنعكس على شكل (أفكار) أو اقتصاد وسياسة

**البعد السياسي للعولمة:**

بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية ظهر قطبان كبيران على مستوى العالم هما الاتحاد السوفيتي والذي كان يتبنى المذهب الشيوعي، والولايات المتحدة الأمريكية التي كانت تتبنى المذهب الرأسمالي، وبدأت بوادر صراع جديد بين هذه الدول على أثر تقسيم ألمانيا، فظهر ما يسمى بـ(الحرب الباردة) والتي أنتجت سباق التسلح فيما بين الدولتين، ومحاولة كل منهما بسط نفوذه على مناطق ودول اقليمية أقل شأنا.

تشكلت العولمة السياسية كحركة فكرية تدعو الى تعظم الأنا الفردية واحترام الفرد الانساني من خلال الدعوة الى المحافظة على حقوق الانسان والتعددية الثقافية والديمقراطية وحرية اختيار المصير وتهشيم السلطوية والدكتاتورية وما يتمثل بها من استلاب للمجموع من قبل السلطة الفردية المتمثلة بالخطاب الفردي الأيديولوجي وقد أعطى انهيار دكتاتورية الحزب الواحد في أوربا الشرقية هذه العقيدة(حرية السوق) دفعة اضافية ومنها لتصبح ذات أبعاد عالمية. (بيترمان، ص31).

ان العولمة في المنظور السياسي تعني أن الدولة لا تكون هي الفاعل الوحيد على المسرح السياسي العالمي، ولكن توجد الى جانبها هيئات متعددة الجنسيات ومنظمات عالمية وجماعات دولية، وغيرها من التنظيمات الفاعلة التي تسعى الى تحقيق مزيد من الترابط والتداخل والتعاون والاندماج الدولي... مما يعني أن السيادة لا تكون لها الأهمية نفسها من الناحية الفعلية، فالدول قد تكون ذات سيادة من الناحية القانونية،ولكن من الناحية العملية قد تظهر الى التفاوض مع جميع الفعاليات الدولية، مما ينتج منه أن حريتها في التصرف بحسب مشيئتها تصبح ناقصة ومقيدة. (أحمد، ص162).

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

وبمعنى آخر فان العولمة السياسية تعني نقلا لسلطة الدولة واختصاصاتها الى مؤسسات عالمية تتولى تسيير العالم وتوجيهه، وهي بذلك تحل محل الدولة وتهيمن عليها، بفعل موج العولمة في مجال الاقتصاد وتكنولوجيا المعلومات وقضايا البيئة والارهاب والديمقراطية وحقوق الانسان وغيرها... والتي تقلص من فاعلية الدولة وتفسح المجال للشركات المتعددة الجنسية والمنظمات العالمية لتكون شريكا في صنع قراراتها السياسية، وهو ما يصب في سياق بروز الحكم العالمي، والذي يعد في الطريق المستقبلي نحو قيام الحكومة العالمية الواحدة والتي هي الهدف النهائي للعولمة السياسية.(أحمد، ص162) .

لقد وجد الانسان نفسه بعد عزلة طويلة يتعامل مع معطيات حضارة ثورة المعلومات وتقنيات الاتصال السريعة، وصار متاحا أن يتعرف على أفكار وأخبار ومعلومات من مصادر جديدة وبتقنيات جديدة، اذ أن مجرد التعامل مع هذه التقنيات تغير من عادات الفرد اليومية ومن ثم من بعض قيمه السلوكية، حتى بدأت تطرأ تحولات على رؤيته للأشياء وعلاقته بالزمان والمكان وبالآخرين، وبالعالم وأشيائه. (ينظر: سعد، ص5).

وحقيقة الأمر أن البنيان القيمي للمجتمعات قد أصابته اختلالات جدية جراء التغيرات السريعة الحاصلة في بنى الحياة الاجتماعية والاقتصادية، ومن هذه الاختلالات تحاول العولمة في اطار استراتيجيتها فرض قيمها البديلة، اذ أن العولمة لا تسعى الى خلق عالم مثالي، بقدر تركيزها على الثروة وفرض الثقافة الاستهلاكية بأساليب متعددة من خلال عمليات اعلانية وتسويقية جذابة من شأنها اعادة صياغة شخصيات الأفراد في هذه المجتمعات لكي تدفعها للدخول في مجال الاستهلاك من خلال اعادة صياغة القيم السائدة في العالم عموما وفي العالم الثالث خصوصا، حتى ينظر الفرد لنفسه باعتباره مستهلكا في المقام الأول وليس منتجا.

**العولمة والهوية الثقافية:**

لم يكن موضوع الهوية ومفهومها وتحديد أبعادها الفكرية وخصوصيتها يشكل هدف مهم من أهداف العلم الحديث حتى جاءت مفاهيم الحداثة وما بعد الحداثة الفكرية والاجتماعية، التي أحدثت تغير في مفاهيم الثقافة وأحدثت تغيرات في تداخلاتها مع الاختصاصات الأخرى العلمية منها والفكرية وغيرت المراكز المحركة للمجتمعات وتداخلاتها وتحديد هوياتها وانتمائها، لهذا نشأت أزمة الهوية من ضغط الزمان والمكان.

لقد أحدثت هذه التحولات تغيرات في القيم الثقافية وغيرت مفاهيم الخصوصيات الثقافية للعديد من السكان بسبب التطور الهائل في بنية المجتمع والتقارب المفاجئ بين الهويات والثقافات المتنوعة الذي كان سببه تسيد العلم وسيطرته على تفاصيل الحياة وظهور خلافات في مفهوم الانتماء (جوزيف، ص136).

**المبحث الثاني: الخزف الأوربي والأمريكي المعاصر(النشأة والتطور)**

تركت المتغيرات العالمية الكبيرة أثرًا على كافة مفاصل الحياة اليومية أبان انتهاء الحرب العالمية الثانية، تحولاً كبيرًا في حياة الشعوب ولاسيما في قارات العالم الثلاث آسيا وأوربا وأمريكا، فقد بدأ بعد هذه الحرب إعادة بناء هيكلية بكافة روافد ومستويات الحياة اليومية للإنسان من خلال رصد معالم التحولات السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية محلياً ودولياً، ولعل شمول وإستجابة الفنان الخزاف لهذه التحولات والروافد أعطى أشارة بحد ذاتها على مسايرة فن الخزف لمواكبة هذه المتغيرات العالمية التي كانت من أبرزها تيارات الحداثة وما بعد الحداثة. (العابدي، ص52).

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

وتداخلت فنون الخزف والنحت والرسم، ولعل السمة البارز التي شهدها الفن الخزف هو ظهور أسلوب النحت الخزفي مما خلق إبعاد جديدة لشكل الخزفي، وتأثر بعض الخزافين بفن العمارة والذي نراه في كثير أعمال الخزافين المعاصرين، فقد ظهرت حركات التجديد والتغير في الخزف الأوربي على يد خزافين معاصرين وخاصة في بريطانيا وايطاليا وفرنسا واسبانيا وألمانيا وهولندا وغيرها من الدول الأوربية.(Robin،P.74) .

ففي (**الخزف البريطاني**) تُعَدُ تجربة الخزاف (**هانز كوبر**) هي بداية التجديد والتغير نحو صياغات جديدة تخرج عن النمطية الأكاديمية الشكل الخزفي وتحول من الصياغة النفعية إلى الجمالية، حيث يتميز أسلوبه بناءه الإشكال الخزفية بسمات عدة كما أشارت (Julia) في كتاب (English pottery) منها اعتماده على الصياغة النحتية المتأثرة بالفكر الهندسي (المعماري) واشتغال ألية التركيب والتجميع من خلال الجمع بين وحدات مختلفة الإبعاد الشكلية، كما تميزت إعماله بتحويرات بنائية في هيكليتها (نحولاً او ضعفاً من الأسفل أو الأعلى) ليقدم علاقة يبرز فيها خصائص الحجم وعلاقاته بالفضاء. (Matti ,P. 94).

أمَّا **الخزف الايطالي المعاصر** الذي لم يكن بمنأى عن التيارات الفنية الداعية إلى التغير والتجديد في الأشكال الخزفية والمواد والمواضيع والخروج عن النمطية القواعد بناء الشكل الخزفي، فقد ظهرت عدت محاولات عام (1920) على يد النحاتين الايطاليين (ارثر مارتيني) الذي قدم عدة تجارب فنية ورؤية تجديدية لفن الخزف الايطالي المعاصر، حيث اسقط تجربته الفنية النحتية على فن الخزف منفردا بصياغة بصرية لونية في استخدام خاماته الطينية، ومعالجتها تكوينياً وتلوينياً، فهو يقدم الإنسان المعاصر، بمأساته وارتباطه بحصان جموح. (Anato,p28-29).

إن البحث عن الجديد، والخروج على القوانين الأكاديمية، والبحث عن لغة فنية توازي مشكلات الإنسان المعاصر، والبحث عن صلة مستمرة بين الإنسان والواقع المحيط به، ووسائل تقنية، تجعل العمل الفني الخزفي مقروءاً بلغة العصر، هذا ما جعل الخزافين الأسبان يبحثون عن وسائل مختلفة للتعبير عن أفكارهم، وقد شهد القرن العشرين تحولاً جذرياً في صناعة الخزف، حيث خرج المصممون عن الإشكال التقليدية إلى الإشكال الهندسية والتجريدية، كما قام عدد من أهم فناني القرن العشرين، بابتكارات بالغة الأهمية في حقل الخزف الأوربي المعاصر بصورة عامة والاسباني بصورة خاصة منهم الفنان الاسباني (بابلو بيكاسو) و(جون ميرو) وغيره ممن خرجوا عن السائد والمألوف في التشكيلات الخزفية إلى أفق مفتوح من الابتكارات والإضافات التي لا تزال تداعياتها مستمرة ومتواصلة حتى يومنا هذا. (محمود، ص 74). (كما ظهرت تجارب فنية خزفية كشفت عن تطور فن الخزف الاسباني وظهور أساليب بنائية متنوعة و تقنيات جديدة ومعاصرة في أعمال عديدة لخزافين معاصرين كل من بيكاسو وجون ميرو، انجل كيرزن، انرك مستر، رفا بيرز، كازانوفاس كلودي، ماريا اوريز). (ليوني، ص23).

وقد كانت فرنسا مركزاً للتحول الذي طرأ على الفن في مطلع القرن العشرين، وأشتهرت بفنانيها في مجال الخزف منهم (كلود فارلان) و(كلود شامين)، فكان لهما ريادة الحركة الخزفية الجديدة في العالم بفضل ما قام به من تجارب، وما قدموه من أفكار أثرت في كل الاتجاهات العالمية في الفن. إن خزف فرنسا الحديث، لم يكن بعيداً عن رياح التغير والتجديد التي حملتها تيارات الحداثة ومابعد الحداثة في أوربا، فقد استهل القرن العشرين بأمل واسع يتقدم فن الخزف، في طرق صناعته وفيما يتعلق بالتصميم والخامات والوسائل

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

والتقنيات المختلفة، وتجلى ذلك في أشكال خزفية لخزافين أمثال **(كلود تشامبي)** التي تميزت إعماله بمعالجة تقنية لونية وملمسيه (الشقوق، الخدوش) والثقوب التي تنخر أعماله الخزفية. (حسين، ص7). في حين اتجه الخزاف الفرنسي **(جان بول فان)** في تقديم تشكيلات خزفية تجريدية حيث يتلاقى فيها الفكر الهندسي مع الرؤية المعمارية للمكونات المادية عبر وحدة تكاملية تحققت من خلال التراكب. (Matthias, p109.).

أما في **الخزف الألماني المعاصر** الذي تميز بالتعبير والذاتية والانسجام، والتجريد التعبيري والهندسي وتنوع التقني، فالخزاف الألماني لا يقل أهمية من نواحي الأداء الفني والقدرة على صياغة الأفكار التي تعتمل في داخل الفنان الذي يعيش عصر الحداثة وتناقضاتها، والذي ظهر في كثير من إعمال الخزافين الألمان، (مولر، ص101). ومنهم الخزافة **(بيت كون)**، حيث تعتبر (بيت) من الخزافين الألمان الأوائل الذين خرجوا من سلطة النفعية نحو حرية التشكيل الخزفي وجماليته، حيت استمدت موضوعاتها مما قدمت الطبيعة من معطيات شكلية مهمة وواسعة في بنيتها التركيبية واستطاعت الخزافة أن توظفها بما يتلاءم مع نظام التشكيل والعلاقات البنائية التي يتميز بها فن الخزف المعاصر، من خلال وعيها بخصائص خامته الفنية، فأشكالها الخزفية تنوعت في أبعادها بين الإشكال الحيوانية والنباتية، ذات ألوان متعددة، وفي نفس السياق الزمني الذي ظهرت به الخزافة الألمانية كان قد برز الخزاف **(كارل شيلر)** حيث قدم نتاجات خزفية نحتية متأثراً بالمدرسة التعبيرية التجريدية، فكانت تصاميمهم الخزفية ذات أشكال كتلية هندسية متمثله بالمكعب والاسطوانة،عبرت عن الوضوح والبساطة الفنية في الشكل والمضمون. (peter, p.152.).

في أطار الخزف الهولندي نقف عن الخزاف **(وم بورست)** حيث يبنى كتلة إعماله الخزفية وفق صياغات البناء الهندسي، (مكعب، واسطوانات، ودوائر) وهي عناصر أساسية في إنتاج إشكال خزفية معاصرة للخزاف الهولندي فهو يقوم بقطع أو تجميع أو تقسيم وتداخل أو تراكب الكتلة وفق ما يخدم موضوعة التكوين، محققاً أسلوباً خاصاً، مميزاً في معالجة الكتلة من خلال هندسة الشكل، وعلاقاتها مع الفضاء، أما الخزافة **(دريدا)** شكلت لغة فنية خاصة معتمدة على في تأليفات عناصرها البنائية، فالمادة لها ديناميكية خاصة لديها، تعكس أعمالها براعتها في التقنية وتطويع المادة مع الاهتمام لعنصر الحركة والفضاء، باعتبارها عناصر تؤثر في بنائية التكوين الخزفي. (Nesrin , p. 65.).

أما للحديث عن الخزف الأمريكي المعاصر الذي شكلت بداياته (الحرفية) عامل ضاغطا في بروزه ونشوءه على السطح بجانب الفنون الأخرى.

ولكن في أوائل الخمسينات من القرن العشرين حدث تغير تسبب في ثورة في الفن الخزفي وهي لا تزال مستمرة وفي منذ حوالي (1954) بكاليفورنيا أذ بدأ شاب أسمه (بيتر فاولكوس) بالعمل على كتل هائلة من الطين بطريقة مبتكرة على عجلة الخزاف، وقام بتعديل الأشكال التي صنعها على العجلة بقطعها وقصها وضربها ودمجها لإبداع أشكال نحتية وقد تشكلت مجموعة حول (بيتر) وكل منهم يجرب بشكل منفرد، بما فيهم (بول سولدنر)، (وجون ميسن) و(كين برايس)، وقد كان هناك فنانين خزافين مهمين وآخرين في العالم في نفس الوقت ولكن قوة شخصية (فولكوس) والعمل البديع الذي كان يتدفق من المجموعة في جنوب كاليفورنيا عمل بشكل رئيس على التطور السريع للخزف من مفهوم نفعي وظيفي إلى شكل فني وفي السياق الثوري على الإشكال الوظيفية للخزف كان الخزاف الامريكي (روبرت امرسون) له دوراً موازيا(لبيتر فولكوس)

في تقديم أشكال خزفية معتمدة على الصياغة النحتية في تشكيلها، وذات طروحات مفاهيمية تندرج ضمن السياق الرسمي لفن البوب. (Wendy, p. 222).

أمّا الخزاف الأمريكي المعاصر (**ريشارد نوكتن**) فكان من الخزافين الذين كرسوا في إعمالهم الخطابات السياسية والمخاوف الاجتماعية فهو له إعمال ينتقد فيها الحرب والدمار، وعرفت بعض أعماله معاداتها الأسلحة النووية ولمحت إلى بيئة التهديدات تلك الاسلحة، فأعماله تحمل رسالة تكشف عن هم اجتماعي والبحث عن الوجود الإنساني المهدد بالشر.(Richard, 162.).

وكان لحراك ألأساليب الفنية في القرن العشرين دور فاعل في تطور فن الخزف فاستغل الخزاف التطور الذي حدث في النحت الحديث بصورة مباشره وبما يتفق مع إمكانيات خاماته، وفكرة، وتفسيراته، حيث أخذت المظاهر التقليدية تتوارى إلى الخلف وتحل محلها المظاهر البنائية التركيبية المعاصرة سعى الخزافون من خلالها إلى محاولة خلق مفهوم جديد للشكل يختلف في مضمونه وثقافته عن الشكل الكلاسيكي التقليدي والمتوارث، فظهرت قيم جديدة أضافها الخزافون المعاصرون من خلال الشكل والمضمون وليست مجرد إضافة شكلية فحسب ولكنها إضافة مرتبطة بالتطورات العلمية والتكنولوجية في العصر الحديث فالخزف الأوربي بصورة عامة والأمريكي بصورة خاصة هو خزف صنع في سياق المعاصرة، ونظام الصورة المعاصرة قد ازحيت وأبعدت عن حائكيتها وقصصيتها نحو عالم تتركب فيه الصور لتخاطب الفكر المعاصر.(الغوري، ص5).

**مؤشرات الإطار النظري.**

1. طرحت العولمة منظومة من المعايير العالمية المشتركة لمحاولة اعتمادها كمرجعية فكرية وتطبيقية يمكن تعميمها في دول العالم كلها. والتي تحيل الى تأكيد الاتجاه الاوحد بإملاءات موجهة من الدول التي تتمتع بالقوة والسلطة والنزعة الاحتكارية.
2. بروز امريكا كدولة راعية للفن من خلال استقدام الفنانين وتقديم تجاربهم الفنية إعلامياً مما ساهم في السعي لبلورة أساليب فنية جديدة. والترويج لها ولفنانين تبنوا افكارها وروجوا لأهدافها.
3. صار العمل الفني مع العولمة محملا بوظيفة تسويقية وبهذا يحتكم الفن بقوانين التجارة الخاصة بمعايير العرض والطلب وتحقيق المكاسب. مما تسبب في ظهور مؤسسات ربحية متعددة الجنسيات تعمل على توفير برامج راعية للفن ولكنها تخفي اهدافا مضمرة. وهذا ما جعل الفن يتسم بسمات إشهارية وإعلامية ليحقق غايات غير فنية.
4. شهد الخزف المعاصر، تحولات جمالية على مستوى التقنية وأنظمة الأشكال وحقق الجنس الخزفي المعاصر حداثويته بمحاولاته المستمرة في البحث والتجريب في المنازعات الجمالية ومحاولة اكتشاف عناصر التجديد والمعاصرة من خلال التفاعل مع الأجناس التشكيلية وتنوع الأساليب والتأثير المتبادل بينه وبين تلك الأجناس.
5. المدارس الفنية الحديثة كان لها أثر كبير في تطور الشكل الخزفي في القرن العشرين، وتجلى هذا التأثير في الفكر الذي جسدته وأثر على فناني الخزف الذي ظهر في تناول الشكل والمضمون وآليات بناء العمل الخزفي وطرق التشكيل وتنوع الخامة وتقنيات الاخراج.

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

**اجراءات البحث**

**مجتمع البحث:**

شمل مجتمع البحث الأعمال الخزفية لفنون الحداثة وفنون ما بعد الحرب العالمية الثانية وفنون ما بعد الحداثة للفترة الزمنية قبل الحرب العالمية الثانية الى نهاية الثمانينات.

**عينة البحث:**

قام الباحث باختيار عدد من النماذج التي تمثل عينة البحث بطريقة قصدية تتناسب وفقا لما حددته مؤشرات الاطار النظري، اضافة الى الحقبة الزمنية التي أنجزت فيها المنجزات الخزفية ممثلة بالتطور الفني آنذاك.

**أداة تصنيف العينة:**

بعد حصر العينة والتي تمثلت ب (50) انموذجا فرضت المؤشرات عددا من المفاهيم التي اعتبرت اداة لتصنيف العينة، وقد فرز الباحث من خلال احصاء وتصنيف العينة وفقا للمفاهيم الخاضعة لها والتي استند عليها التحليل وفق التصنيف الآتي:

أولا: **أنموذج** العينة رقم (1) تشمل النماذج التي تمثل فنون الحداثة.

ثانيا: **أنموذج** العينة رقم (2) وتشمل النماذج التي تمثل الفنون الخزفية بعد الحرب العالمية الثانية والى نهاية الثمانينات.

**منهج البحث:**

اعتمد الباحث في تحليل العينات المنهج الوصفي التحليلي.

**أداة البحث:**

أعتمد الباحث مفاهيم الحداثة وما بعدها والعولمة والمثاقفة والتحول كأداة لتحليل الأعمال الداخلة ضمن عينة البحث الى الملاحظة والاستقراء والكشف والتحليل.

**تحليل العينات**

**أنموذج رقم (1)**

**الاتجاهات الفنية في الخزف المعاصر:**

بدأ الشكل الخزفي يتجه باتجاه آخر بعيدا كل البعد عن الغاية النفعية والأشكال التقليدية، وبأشكال جديدة ذات غايات تبحث في اظهار القيم الجمالية وفق التحولات في الاتجاهات والمفاهيم المعاصرة للفن في القرن العشرين.

وقد وجد الكثير من الخزافين منطلقات جديدة ومبتكرة للتعبير عن رؤيتهم للتعبير عن رؤيتهم الفنية من خلال هذا التطور، فظهرت صياغات خزفية جديدة ومتعددة في مجال الخزف. وأهم الحركات الفنية التي لها أثر واضح في الخزف المعاصر.

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

**التعبيرية:(Expressionism)**

تعد التعبيرية احدى الدعائم التي استند عليها الفن الحديث في القرن العشرين، والتعبيرية تعني الافصاح بلغة الأشكال والألوان والأحجام والأضواء، والظلال، عن قيمة فنية يحسها الفنان ويريد أن ينقل من خلالها مشاعره الخاصة الى الآخرين،اذ تعد التعبيرية كحركة واتجاه تعبر عن المشاعر الذاتية أكثر من ان تعبر عن الحقائق الموضوعية، فالخزاف التعبيري لا يهتم بالموضوع بقدر ما يهتم بإحساسه، فيتجه الى المبالغة والحذف والاضافة والتحريف في الأشكال كمعالجات تشكيلية تؤكد الابعاد التعبيرية النفسية، العينة رقم(1) للخزاف الأمريكي (أولي ازليرود).

**التجريدية ((Abstractionism**

اتجهت هذه المدرسة بمذهبها الهندسي التعبيري للابتعاد عن محاكاة العناصر الطبيعية والبحث عن جوهرها والتعبير عنه من خلال الأشكال المجردة، والخزاف الذي يسعى الى التجريد في أعماله الخزفية النحتية يبتعد عن التسجيل البصري للطبيعة، فمن الممكن أن يبدأ بأشكال طبيعية يحاول أن يلخصها ويكشف عن قوانينها فتجرد تدريجيا الى أن تصبح اشكالا ذات علاقات جمالية بعضها مع البعض، ومن الممكن أن يبدأ بطريقة أخرى للتجريد تعتبر هي نفسها لغة التشكيل قادرة الى التعبير ونقل المعاني الفنية دون استناد الى أصل طبيعي ويصيغها في انسجام لتحدث تآلف المعاني التي يريدها.

وأفصح الفن التجريدي ضمن جنس الخزف خاصة عن منحى جمالي ذي عمق فكري ووعي روحي، عبر عنه الخزاف برؤية فنية أدت الى خلق بناءات شكلية نقية خالصة وذات سمات شمولية مكثفة، وكما في العينة (2) للخزافة (سيلفيا هولمز) .

**التكعيبية ((Cubism**

لقد نزعت التكعيبية نحو الشكل الهندسي كونه حاملا لقوة روحية من أجل تحقيق رؤية متجانسة وقريبة من مقولات العلم والتحولات التي حصلت في النهضة الصناعية. والأساس الأول للفكر التكعيبي أن كل جسم في الطبيعة له معادل هندسي يحكم بناؤه مثل المكعب والمخروط والأسطوانة، فتحولت الأشكال الى الطبيعية الى أشكال حكم بنائها حجوم ذات أسطح مستوية وزوايا حادة، كما في عمل الخزاف (أدوارد ألنغتون) في العينة (3).

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

**أنموذج رقم (2)**

**فنون ما بعد الحداثة**

انبثاق حركات فنية جديدة منها:

**التعبيرية التجريدية ((Abstract Expressionism**

إن لمفاهيم الحرية والتلقائية دون الاهتمام بالاعتبارات الأخلاقية والجمالية تأثيرا مباشرا في تشكيل مدرسة نيويورك (التعبيرية التجريدية) والشعور بالحرية والجرأة في استخدام الخامات والمواد وكما يظهر في العينة رقم(4) للخزافة (ساندي براون) والفنان (جاكسون بولوك) في العينة رقم (5)، والذي يتولد عن الحركة التلقائية في المنجز الخزفي من ارتسامات أو اشارات تتشكل بمحض الصدفة واللعب الحر الذي يقوض الارادة الواعية دون التخلي عن الانفعال تجاه كيميائية اللون والحركة والملمس جراء استخدام تقنية في التلوين والحرق ومن خلال عامل الصدفة الذي أسس لفرض نمطية خاصة للتعامل مع المنجز الفني.

وبذات الآلية قدم الخزاف (أولي ازليرود) في سلسلة جداریاته بالعينة رقم (6-7) معتمدا طريقة التكرار للنموذج مرات عدة، مع تعديل طفيف له تناول فيها موضوعات تمثل جانبا من المجتمع الأمريكي بما يحمله من وجوه بارزة ومعروفة على الصعيد الاجتماعي. فمن خلال هذا السياق التكراري للثيمة ينزع الفنان عن العمل الفني واقعيته لصالح الكسب العاطفي الذي يثيره في المتلقي.

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

**الفن البصري (Optical Art)**

وفي الخزف تظهر التأثيرات الواضحة للفن البصري من خلال احداث تأثير بصري على المشاهد بإحداث صدمات سريعة، توحي للعين بتشكيلات وهمية خادعة، لخلق احساس متأرجح بين الغموض والاستغراب والقلق ويوحي بعدم السكون، وبالتالي فان الاستجابة لدى المتلقي تتحقق كرد الفعل قائم في احساسه البصري بفعل المفاهيم التقنية. وكما يظهر في العينة رقم (8) للخزاف (ديفيد كوريك) والعينة رقم (9) للخزاف (جون كونيك).

**الفن المفاهيمي (Conceptual Art)**

ان ما يصبو اليه الفن المفاهيمي هو تأكيد العلاقة الممارسة والمتبادلة بين كل من المشاهد والعمل والمكان، والفكرة الأهم هو استعانة الفنان بالمكان والمساحة والفضاء والسماح للمتلقي بأن يصبح جزءا من العمل. اذ أثرت التيارات الفنية المعاصرة على فن الخزف، فكان للفن المفاهيمي له الحضور الواضح في المنجزات الخزفية. حيث تعد الفكاهة مادة لا غنى عنها في النحت الخزفي المعاصر، وكما تجلى ذلك في سلسلة طويلة من صور شخصية يسخر بها الخزاف (روبرت ارنسون) من نفسه كما في العينة رقم (10)، والعينة رقم (11) للخزاف (جوليان شنابيل)، فالمنجزان مختلفان في الأسلوب ولكنهما موحدان بحسهما الساخر يمثلان التنوع الأسلوبي في النحت الخزفي الأمريكي المعاصر من حيث يقيم الخزاف مفهوم الفكرة بأسبقية تفوق التقييم الجمالي للمنجز.

**نتائج البحث**

1. أفرزت آلية تحليل عينة البحث عن عملية حضور للسياق الثقافي كما في نماذج عينة البحث رقم (1-2-3-4-5( بمعطيات شكلية آثرت الدلالة المقصودة من المفردات أو العلامات التي تستخدم استخداما في التعبير عنها بفعل مؤثراتها المرحلية.
2. تمثل السياق العاطفي النفسي في نماذج عينة البحث من خلال المعالجة الشكلية والبنائية للمنجزات الخزفية وتبيين دلالاتها الموضوعية على وجه العموم ودلالاتها العاطفية وتعبيراتها على وجه الدقة والخصوص، فبعض المنجزات الفنية حملت قضايا وحوادث لها تأثيرها في وجدان ونفسية الفنان وكما في العينات رقم (6-7-8-9-10-11).
3. تلعب البيئة (الطبيعية،الاجتماعية، السياسية، الدينية) كمرجعية ثقافية دورا في احداث انعكاسات شكلية آثرت قصدية الفنان في استنطاقها بفعل مؤثراتها ومن ثم تجسيدها و وكما في العينات رقم (6-7-8-9).

**الاستنتاجات**

1. أسهمت العولمة الى ازاحة وخروج النص الخزفي عن سياقه الوظيفي المتداول نحو انشاء معرفي تحكمه وتقرره الضرورة الفكرية للموضوع وسياقات المجتمع وسوق العصر كمرجعيات آنية للخوض في مجالات الاشارات والعلامات والخروج بدلالات جديدة تصبح أكثر فاعلية وتأثير في المجتمع.
2. ان تعدد الأساليب الابداعية في الخزف المعاصر واعتماد الخزافين في انجاز أعمالهم على العديد من التقنيات الفنية، القصد منها الاقناع والتأثير والاخبار.
3. تداخلت وتجانست النصوص الخزفية المعاصرة مع أنساق تشكيلية معاصرة وسابقة لها وتخطتها (رسم، نحت، تصميم، كرافيك) وانفتحت بمنظومتها الجمالية والمعرفية على سياقات أثرت في الأنظمة الفنية اللاحقة.

**التوصيات**

1. المساعدة في جعل المثاقفة الفنية وسيلة من وسائل تقدم الفن عن طريق البعثات الدراسية واكتساب لغة فنية أكثر تطورا وتواصلا.
2. انجاز بعض البحوث في مجال هجرة الفنانين وهجرة العلامات وبحثوث احصائية تعني بمعرفة مكامن الفن العراقي واتجاهاته في الحقل المقارن مع فنون العالم.

المصادر:

1. أحمد مصطفى عمر، إعلام العولمة وتأثيره في المستهلك، سلسلة كتب المستقبل العربي، العدد24، ط2، بيروت، لبنان، 2004.
2. بيترمان، هانز، وهارولد شومان، فخ العولمة، تر: عدنان عباس علي، مراجعة: أ.د.رمزي زكي، عالم المعرفة، الكويت، 1998.
3. الجابري، علي حسين، العرب ومنطق الازاحات، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2005.
4. جوزيف، جون، اللغة والهوية، تر: د. عبد الغفور خرافي،ط1،سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 2007.
5. مولر، جي. أي. مئة عام من الرسم الحديث، تر: فخري خليل، دار المأمون للطباعة والنشر، بغداد، 1988.
6. جيرار ليكلرك، العولمة الثقافية،الحضارات على المحك، ت: جورج كتورة، دار الكتاب الجديد المتحدة، طرابلس، ط1 ، 2004.
7. حسين، طه، من اعلام الخزف المعاصر،بيكاسو، ليتش، هامادا، ط2، القاهرة، 1982.
8. سعد محمد رحيم، عولمة الاعلام وثقافة الاستهلاك، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة، بغداد، 2001.
9. السماك، محمد، محاضرة عن مستقبل الصحافة العربية في ظل العولمة، مجلة الحوادث، العدد 2310، في 2001/3/9.
10. العابدي، رائد جميل جياد : تمثلات البنى الهندسية في الخزف العراقي المعاصر، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية االفنون، جامعة بابل 2012.
11. عبد الله عمر، فكرة التطور في الفلسفة المعاصرة، دار الكويت للنشر، الكويت، 1978.
12. الغوري، هناء محمد علي، القيم الفنية في الخزف النحتي ودره في أثراء تدريس الخزف، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة حلوان، كلية التربية الفنية، 2001.
13. ليوني، بينت: بابلو بيكاسوحياة واعمالة، تر،عثمان مصطفى، دارهلا للنشر والتوزيع، الجيزة، 2007.
14. محمود شاهين، السيراميك .. من الحاجة الاستعمالية الى التحف الفنية، مجلة الحياة التشكيلية، الهيئة العامة السورية للكتاب –وزارة الثقافة ، العدد 85، نيسان – ايار \حزيران، 2009.
15. Franco Bertoni: Italian ceramica Magazine artigi Anato tra arte e Design Insezioni press No 62/, September, Italian ,2006.
16. Matthias Ostermann: The New Maiolica , a & c Black ،London.
17. Matti Hyvarinen : beyond narrative coherence , john benjamin's Publishing Company a 2010. Philadelphia Amsterdam
18. Nesrin During: wim borstGeometric Harmony, magazine Ceramics Monthly February, U.S.A , 2007.
19. peter lane: contemporary studio porcelain ،Ibid.
20. Richard zakin : electric kiln ceramics ibid.
21. Robin Hopper :ceramics A lifetime of work ideas and Teachings Krause publication،U.S.A.2006.
22. Wendy Kaplan: California Design, 1930 –1960:"Living in a Modern Way"، press Museum Associates, Los Angeles County Museum of Art, 2011.]

ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229 مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019

# Globalization and its Transformations in Contemporary ceramics (European and American Porcelain a Model)

Asaad Matar Khalil*

Al-academy Journal …….…… Issue 92 - year 2019
Date of receipt: 27/8/2018…....Date of acceptance: 18/9/2018…....Date of publication: 27/5/2019

**Abstract**

Globalization has occupied a great deal of studies, research and literature, in addition to being a phenomenon that has imposed itself firmly on the ground. Globalization is considered the main feature of the current moment in today's world. The world is now transforming in an unprecedented way under noticeable titles of successive waves of knowledge and technology.

The current research aims to identify the effects of globalization on the variables and their political, social, media and cultural dimensions, as well as culture of consumption and cultural identity.

The theoretical framework included two sections: the first is the concept of globalization, its history and its dimensions, and the second is the modernity in contemporary European and American porcelain. The research procedures included the selection of the research community, the sample, and the sample classification tool and then the analysis of the samples. The researcher presented the findings and conclusions and then put forth a set of recommendations and proposals, and concluded the research with a list of indexes, sources and references.

**Key words: Globalization, ceramics.**

asaad.azawi@gmail.com ، College of fine arts/ University of Baghdad*

# تطرف المناخ بين الو اقع والخيال في السينما، فيلم : جيوستورم أنموذجاً

فادية فاروق سعيد *

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2019/4/7 ، تاريخ قبول النشر2019/4/21 ، تاريخ النشر2019/5/27

**الملخص**

تتناول هذه الدراسة موضوعة الجدلية القائمة حول ظاهرة التطرف المناخي كحقيقة واقعية شغلت العلماء والمختصين القائمين عليه في هذا المجال، خاصة في السنوات الاخيرة وكيف تم تناوله وفق البناء الواقعي والبناء الخيالي في الوسيط السينمائي على الشاشة.

تناولت الباحثة في هذه الدراسة اثنان من المباحث هي :

**المبحث الاول**: التطرف المناخي والطقوس الانسانية والدرامية

**المبحث الثاني**: البناء الواقعي والبناء الخيالي في الوسيط السينماتوغرافي.

وقد استندت الدراسة على تحليل الفيلم السينمائي (جيوستورم) الذي يركز على قضية العواصف الطبيعية العالمية والظواهر المناخية الخطيرة التي تهدد الارض نتيجة الاهمال والعبث بالموارد الاستهلاكية الحية على نحو خاص دون الالتفات الى المخاطر الناجمة عن ذلك، فضلا عن تسليطه الضوء حول الاستغلال السياسي للسيطرة على أنظمة التحكم المناخي في إطار درامي خيالي مستند الى الواقع.

**الكلمات المفتاحية: مناخ، سينما.**

**تحديد المصطلحات**

**تطرف المناخ**

تتفق اغلب المعاجم على تحديد مصطلح التطرف بأنه كل ما من شأنه ان يتجاوز حد الاعتدال*. والمغالاة والتشدد، وقد تؤدي الى الفوضى والانقلاب والتخريب في شتى الاتجاهات والمظاهر (الفكرية – السياسية – الدينية – الاجتماعية ... الخ). ونظرا لأهمية وشمولية المصطلح فقد اتخذ انماطاً عدة اتسعت لتشمل الظواهر المتعلقة بالحياة كافة. ويعد الجانب البيئي المتعلق بالمناخ احد اهم تلك الظواهر التي تعكس ذلك التطرف. وبذلك تضع الباحثة تعريفا اجرائيا للتطرف المناخي على انه: ظاهرة طبيعية جوية مفاجئة وشديدة القوة تتجلى نتيجة التغيرات المناخية وتزايد احداث الطقس الذي من شأنه ان يهدد حياة البشر وكافة الكائنات الحية على سطح الارض.

* كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، dr.fadya.f.saeed@gmail.com

**المقدمة**

شكلت الظواهر الطبيعية وتقلبات المناخ الشغل الشاغل للإنسان منذ عصر الكهوف حتى عصرنا الحالي بكل ما اوتي من علم وتقدم تكنولوجي، ذلك ان المناخ من المؤثرات القوية على حياة الانسان، فمهما بلغت قدرة البشر في السيطرة على مجريات الحياة على الكوكب يبقى المناخ خارج تلك السيطرة ولا يمكن مواجهة تقلباته بسهولة خاصة المتطرفة منها، والتي كانت من الموضوعات المفضلة لدى صناع الافلام السينمائية نهاية القرن الماضي ومطلع هذا القرن، لا سيما بعد ان اوغل الانسان بتدمير الطبيعة وزيادة الانبعاثات الغازية الدفينة والتي تسببت في ايجاد حالة من التطرف المناخي. وجاءت بعض الافلام السينمائية مبنية على وقائع حقيقة جرت في بعض الدول، واخرى خيالية تنبأت بوقوع كوارث خطيرة ما لم يعمل الانسان على صيانة بيئته التي يعيش فيها والحفاظ عليها. ومن هنا تولدت مشكلة هذا البحث في السؤال الاتي:

ما هي جدلية التطرف المناخي بين الواقع والخيال في السينما؟

وتكمن اهمية البحث الحالي من اهمية الموضوع الذي يعالجه على صعيدين، الاول: الواقع المناخي الذي نعيشه من حيث تطرفه وتزايد أحداث الطقس من امطار فيضانية واحتباس حراري وعواصف واعاصير ... الخ على صعيد الواقع الملموس. **الثاني**: تأتي اهمية تلك الوقائع الخاصة بالتطرف المناخي والتي تناولتها السينما على شكل افلام تفيد في صنع الحدث وتقدمه بشكل درامي لا يخلو من التحذيرات والتأكيد على مدى خطورة الاوضاع وآثارها. وان كانت تقدم احداثاً متخَيلة، لكنها بكل الاحوال تستند الى واقع مسبق. وهنا تأتي اهمية البحث في تناوله قضية متداخلة ما بين السينما والواقع والخيال في تقديم اثار التطرف المناخي.

ويهدف البحث الحالي الى الكشف عن تلك الجدلية القائمة من خلال دراسة وتحليل الفيلم السينمائي جيوستورم 2017 ، انتاج الولايات المتحدة الاميركية.

**الاطار النظري**

**المبحث الاول:**

**التطرف المناخي والطقوس الانسانية والدرامية**

لا يكاد ينفصل الانسان عن بيئته الطبيعية المحيطة به، فهو غالبا ما يتصرف ويكيف نفسه للتوافق معها والعيش هو ومجموعته بأمان قدر الامكان من تقلبات الطبيعة من امطار قوية وسيول عنيفة واعاصير وعواصف رملية او ثلجية وما الى ذلك من اصول مناخية. ويشكل التطرف المناخي لهذه الظواهر عامل رعب وخوف لدى الانسان، فمهما بلغت قدراته العلمية والفنية والتقنية فهو غير قادر على مواجهة ثورة الطبيعة انما التخفيف من الاثار الناجمة عنها. ومنذ الازمنة القديمة شكلت ثورات الطبيعة علامة فارقة في الطقوس الانسانية التي كانت تمارس، والطقس هو عبارة عن عادات وتقاليد يمارسها مجتمع معين كما تعني " كل انواع الاحتفالات التي تستدعي معتقدات تكون خارج الاطار التجريبي" (طوالبي ، ص 34) كما يعرف فراس السواح الطقوس بانها " مجموعة حركات سلوكية متكررة تتناسب والغاية التي دفعت الفاعل الاجتماعي او الجماعة للقيام بها" (السواح ، ص 28) ولا ترتبط هذه الطقوس المتعلقة بالمناخ بعامل ديني لدى شعوب العالم التي تلجأ الى المتكررات الطقسية . وأن اول خصائص هذه الطقوس هي التنظيم فهي

عمل منظم وهذا ينفي عنها صفة الارتجال او التغيير، فالإخلال بالتنظيم داخل نسق طقسي قد يؤدي الى فشل الفعل الطقسي في الوصول الى مبتغاه والتأثير على التغير المناخي، ولذا فالاهتمام بالحفاظ على التنظيم من الامور الهامة التي اكدت عليها الديانات الوثنية وصولا للتوحيدية " ان تنظيم نسق الطقس تجسد واقعا صافياً سابقاً على الاتصال اي ان هذا الطقس تم تجربته من قبل الأجداد واثبت فاعليته، لذا لا يلجأ المرء وخاصة الانسان القديم الى السؤال بـ لماذا؟ حيال الطقس" (طوالبي، ص42) ويرتبط الطقس الخاص بالمناخ دائماً بالمشاركة التي تقوم بين افراد الجماعة بحيث تصبح المشاركة واجبة من قبل جميع افراد الجماعة " فلا يمكن ان يوجد فرد يشاهد الفعل الطقسي ولا يشارك لغرض التبرك" (سليم، ص 842). وترى الباحثة ان طقوس المناخ واجبة المشاركة لان الضرر حين يقع فهو يقع على الجميع والمنفعة عندما تعم فهي تعم على الجميع لذلك يجد افراد المجتمع انفسهم ملزمون بالمشاركة بالطقوس التي تخص المناخ ذلك لانهم يساهمون في درأ الخطر عن وجودهم ووجود اطفالهم اي المستقبل بحد ذاته.

ان للطقوس المناخية علاقة مباشرة بالدين فهي فعاليات واعمال تقليدية تتصل بعلاقة حتى مع السحر ويحدد ذلك حسب العرف واسبابه واغراضه " ويعتقد البدائيون ان ادائها يرضي الاله والقوى فوق الطبيعية والمعبودات وعدمه يسبب غضبهم ويجلب نقمتهم وتجري في الطقوس فعاليات مختلفة كالرقص وتقريب القرابين ونحر الاضاحي واداء الصلوات وترديد التراتيل" (سليم، ص842) ذلك لان الانسان آنذاك كان يربط كل ما يجري في الطبيعة بالقوى الغيبية فهناك اله للبحر واله للمطر واله للشمس واخر للقمر ، فعلى سبيل المثال ان استقبال اله الطقس والعواصف في حضارة وادي الرافدين القديمة الاله ادد كانت له استعدادات تعتبر طقوس دينية لكن لها شكلها الدرامي في التخطيط والمتابعة من اجل ظهورها بشكل يستحقه الاله " ففي طقس الاستقبال عند مدينة اور وبالقرب من معبد الزقورة كان هناك مئات المنشدين وعازفي الطبول والنايات ولقد كان يتم تحديد العدد كطقس عددي ذي رمز ما واي اختلال في العدد قد يؤدي الى خلل في الشكل الدرامي" (كونتيلو، ص14). وترى الباحثة ان تلك الطقوس الخاصة بالإله ادد كالعزف والغناء والطبول وحركات المنشدين في جوقات كانت عبارة عن عمل درامي غير مخطط له ليكون مسرحية او سينما فيما بعد، انما كان لغاية وغرض واحد وهو الحصول على رضا وقبول الاله. ولم يقتصر ذلك على حضارة وادي الرافدين انما كانت تلك الطقوس موجودة لدى حضارات اخرى كالحضارة الاغريقية والحضارة المصرية.

"ان الدين المميز للمجتمع القبلي في اكثر مراحله البدائية هي الطوطمية، والتي تؤدى في بعض الاحيان من اجل زيادة العدد الخاص بالطوطم في بداية فصل مناخي كفصل الالقاح كطقس محدد بيوم او شهر او سنة وفي بقعة معينة تسمى مركز الطوطم " (تومسون، ص94) وهذه الطواطم اما ان تكون حيوانية وهي خاصة لتأثير الطقس عليها وخصوصا في مواسم التكاثر اذ يجب ان يكون الطقس معتدلا حتى يتمكن صغار الحيوانات من العيش اما اذا كان الطوطم نباتياً فهو اكثر التصاقا بالظروف المناخية التي تتطلب انباته من شمس ومطر وتربة خصبة تؤدى فيها طقوس خاصة من اجل الحفاظ عليه وزيادة انتاجه لأنه يمثل اصل العشيرة الذي تعتمد عليه في بقائها، وهذا نوع من الاساطير التي اسستها العقول الجمعية عن علاقة الطقس المناخي بالطوطم " ان الاسطورة ابتدعت من الطقوس وذلك لان كل شيء في المجتمع البدائي

تحت تأثير المنوم الذي يحدثه الايقاع في اغنية او رقصة تمثيلية تؤدي الى انسجام المغني او الراقص مع ايقاعها ومن رأي الواقع كما نجده في القبائل الحديثة في افريقيا" (تومسن، ص106). ولقد وثقت قناة ناشيونال جيوغرافيك ذلك في فلم (بركة) لاستعراض الطقوس الدينية التمثيلية لبعض القبائل والديانات البوذية في الدول الاسيوية او ممارسات القبائل الافريقية التي تتعلق بطقوس المناخ التي كان بعضها يؤدى بشكل علني واخر بشكل سري. ان تلك الطقوس يراد لها ان تبقى حكراً على مجموعة من الناس دون غيرها ذلك لان قوة الطبيعة ترتبط ارتباطا وثيقا بالروح الانسانية لدى معظم الشعوب والقبائل ولا يقتصر ذلك على الزمن الماضي حسب أنما حتى في زمننا الحاضر، ففي فلم (ربيع، صيف، خريف، شتاء) للمخرج كيم كي دوك استطاع محاكاة الزمن والاثار المناخية بأسلوب بدائي وفي مكانٍ ناءٍ، حيث تجري بعض الطقوس الفردية من اجل تطهير النفس من الخطايا في معبد بوذي يبدو عائماً فوق المياه اكثر مما يتوسطها في تلك البحيرة المحاطة بالجبال من جميع الجهات تدور احداث الفيلم انطلاقاً من الربيع وحين يقدم المخرج الربيع او الشتاء او اي فصل اخر فانه يعي ذلك تماماً لأنه لا يرينا الربيع بل روح الربيع ايضا وكذلك روح الخريف وكل فصل في اوج بهائه، فهو يربط الولادات بالربيع وجسد ذلك بولادة الطفل الذي لا اسم له. ان التأثير المناخي يرتبط ارتباطا وثيقا بالروح الانسانية والتعبير عن تلك الروح ومراحلها بالفصول المناخية الاربعة. واليوم في عصرنا الراهن "يعيش الانسان فوق سطح الارض في ثلاث منظومات هي المحيط الاحيائي الذي يتألف من الجو واليابسة والمياه وما يعيش فيها كائنات حية والمحيط التقني الذي يتألف مما شيده الانسان من مدن وقرى ومصانع ومزارع والمحيط الاجتماعي الذي يتألف مما يعتقد الانسان من اديان وممارسته من قوانين وتشريعات وما يؤمن به من تقاليد واعراف ويؤدي اي اخلال بهذا التوازن بين تلك المنظومات الى خفض نوعية البيئة وتدهورها وظهور مشكلات بها" (صابر، ص7) ان تلك التغيرات المناخية المتطرفة لم تكن موجودة بشكلها الحالي العنيف اذ لم تكن التكنولوجيا قد اولفت تدميرا في مناخ الكوكب، اذ كان مجرد القيام بأي طقوس بسيطة يعتقد فيها انسان العصور القديمة كفيلة بتغيير المناخ وارجاع الطبيعة الى سابق هدوئها " ذا يؤثر المناخ في الحياة على سطح الارض بشقيها النباتي والحيواني كما يؤثر على المدى الطويل على شكل تضاريس الارض فالبرد والدفء والمطر والجفاف والهواء عوامل تحدد نمط حياة الانسان بكل اشكالها سواء اكان ما يتعلق بغذائه او مسكنه او تنقلاته او باختيار ملابسه" (شيميري، ص7) فهذا المناخ مثلما كان مؤثرا كبيرا في نمط الحياة الانسانية في الماضي السحيق وعلى مختلف الازمان الى وقتها الحاضر فهو لا يزال مؤثراً ، غير ان الطقوس التي مارسها الانسان القديم اختفت تقريباً في الازمنة الحديثة وحلت مكانها التكنولوجيا في مواجهة الظواهر المناخية المتطرفة او محاولة التخفيف من اثارها ومعالجة ما تؤدي اليه من تدمير في البنى التحتية للمدن "في هذا الاطار نلاحظ ازدياد الشعور بالقلق في نفوس الناس امام ما يشاهدونه من تقلبات مناخية حادة في وقت يحذر العلماء في كافة انحاء العالم الرأي العام المسؤولين السياسيين من خطر التغيير المناخي العالمي الناتج عن النشاطات البشرية المسؤولة عن التغيير الحاصل في تركيبة الغلاف الجوي مما يؤدي الى احتباس حراري سيترك اثار جمة على مختلف عناصر المناخ" (شيميري، ص7). وعندها لن تنفع الانسان لا الطقوس الدينية ولا الدرامية بعد ان قام بتخريب بيئته بنفسه وتحفيز الظواهر المناخية المتطرفة التي اثرت بشكل بالغ وكبير على حياة الانسان على الارض.

اذ ان عدم الاستقرار المناخي يولد عدم استقرار حياته وعلى كافة الاصعدة " قد تسبب الامطار الغزيرة فيضانات تؤدي الى كوارث بشرية واضرار اقتصادية كبيرة وهو ما يمكن ان يسببه الثلج ايضا " (شيميري ، ص17). فمن الطبيعي ان الانسان يحتاج الى المطر لإدامة موارد المياه السطحية او الجوفية وبالتالي ازدهار الزراعة ووفرة المحاصيل وعلى العكس من ذلك اذا تحولت هذه الامطار الى فيضانات مدمرة لا تقتصر اثارها على الحقول الزراعية والواقع الاقتصادي العالمي بل يمتد الى مسكن الانسان نفسه الذي تجرفه تلك الفيضانات. ولقصة الطوفان العظيم والتي رويت عن النبي نوع عليه السلام واجمعت عليها الكتب المقدسة كما اجمعت عليها الحضارات القديمة ايضا كالحضارة البابلية التي قدمت ملحمة كلكامش. جدير بالذكر ان السينما عالجت موضوعة الطوفان في اكثر من فيلم، ففي فيلم (نهاية العالم 2012) يتنبأ عالم هندي بأن الطوفان سيغمر الارض من جديد وستضرب موجات تسونامي هائلة جميع ارجاء الكرة الارضية في حين تقوم بعض الدول الغنية بالاتفاق على اعادة بناء عدة سفن تنقذ البشرية مع اختيار تنوع الحياة البشرية والحيوانية والنباتية. وترى الباحثة ان موضوعة التطرف المناخي باتت تشغل الرأي العام بل وترتبط بنهاية العالم على الارض اذا ما استمر الانسان في استنزاف طاقات الكوكب ويؤثر بالتالي على سطح الكوكب المكون من عناصر طبيعية رئيسة هي الماء واليابسة المتكونة بدورها من الصخور والتربة " ويعتبر انجراف التربة من اخطر العوامل التي تهدد الحياة النباتية والحيوانية في مختلف بقاع العالم والذي يزيد من خطورته ان عمليات تكوّن التربة بطيئة جدا وتقدر كمية الاراضي الزراعية التي تدهورت في العالم في المائة سنة الاخيرة بفعل الانجراف بأكثر من 23% " (الدوسري، ص5 ، 6). وعلى الرغم من ان انجراف التربة تعد ظاهرة طبيعية منذ الازل الا انها ازدادت بشكل ملحوظ بزيادة النشاطات البشرية ونتيجة المعاملات غير الواعية المتمثلة بإزالة الغطاء النباتي الطبيعي كما حصل في اندونيسيا بإزالة الاشجار الطبيعية وزراعة اشجار النخيل لإنتاج الزيت منها او الرعي الجائر خاصة في فترات الجفاف كما يحصل مع الرعاة في افريقيا بشكل عام والسودان بشكل خاص. ومن الافلام السينمائية التي تناولت خطورة الانجراف فيلم (The wave) للمخرج راور اوتاج حيث يحدث تهديد بانهيار جبل اكنيست في النرويج وانجراف صخوره واتربته نحو البحر متسببة في موجة تسونامي تصل لثمانين متراً في ارتفاعها مما يهدد مختلف انواع الحياة في المناطق المحيطة بالمدن النرويجية، وعندما يحدث ذلك يتحول الامر الى كارثة محققة. وعلى الرغم من ان السينما نبهت وبشكل مبكر عن اخطار التطرف المناخي الا ان العالم لم يتحرك بشكل جدي رغم التوقيع على الاتفاقية الاطارية بشأن المناخ المعروفة بـ (اتفاقية باريس للمناخ)* والتي تورد الباحثة بعض اهم ما ورد فيها :

1. الاتفاق على احتواء الاحترار العالمي لأقل من 2 درجة وخفض الانبعاثات الدفينة.
2. تقديم مساعدات للدول التي تعاني من التطرف المناخي .
3. تثبيت تركيزات الغازات الدفينة في الغلاف الجوي عند مستوى يسمح للنظام البيئي بان يتكيف بصورة طبيعية مع تغير المناخ وبالتالي حماية الانسان وامنه الغذائي.

واخيرا اقرت اتفاقية باريس بان تغير المناخ يشكل خطراً داهماً على المجتمعات البشرية وكوكب الارض يحتمل ان يكون لا رجعة فيه ، وبالتالي يتطلب تعاون جميع البلدان على اوسع نطاق ممكن ومشاركتها في اطار استجابة دولية فعالة ومناسبة بغية التعجيل بخفض انبعاثات الغازات الدفينة على الصعيد العالمي.

**المبحث الثاني:**

**البناء الو اقعي والبناء الخيالي في الوسيط السينماتوغرافي**

الواقعية كما يعرفها معجم الفن السينمائي " هي المذهب الذي يقرر وجود العالم الخارجي مستقلا عن الفكر ويتمثل في فلسفة ارسطو وجميع الفلسفات التي تأثرت به غير انها تطلق ويراد بها معنى معاكس لهذا المعنى كما هي الحال في نظرية افلاطون التي ترمي الى ان العالم الخارجي ان هو الا انعكاس للصورة الذهنية وان هذه الصورة اكثر واقعية منه، ومعناها في علم الجمال كل من يحاول ان يمثل الاشياء لأقرب صورة لها في العالم الخارجي والواقعية هنا بالطبيعة نسبية لان تمثيل الاشياء لا بد ان يتأثر بميول الفنان" (كامل، وهبة، ص284). وهذا ما اجتمعت عليه جميع المصادر التي تناولت الواقع في الفن فلا يوجد واقع مطابق مئة بالمئة انما هناك تدخل بشري في هذا الواقع الذي سوف يبنى وفقاً لوجهة نظر الفنان وخلفيته الثقافية والاجتماعية وما يؤمن به وما لا يؤمن، وكل ذلك سيؤثر قطعاً في طريقته لإعادة بناء الواقع الذي سوف يقوم بتقديمه للمشاهدين، فضلاً عن مزجه بنوع من الخيال الذي لا بد منه لإكمال الفراغات وسد الفجوات التي لم يخطط الفنان لوقوعها، فالواقعية " ليس الفن الواقعي الذي يقتصر على رسم الشخصيات المعروفة وتناول الموضوعات المستمدة من الحياة بل الفن الواقعي هو الذي يكشف في الوقت نفسه عن كل فردية البشر وتشابههم مع جماهير البشر الاخرى" (لافرتيسكي، ص15). ودائما ما يتشكل الواقع مما يجري في الحياة اليومية التي يعيشها الانسان وبالتالي تكون مصدر ثر وغزير للفنان مضافاً اليها الصور الذهنية والخيال الخلاق المبدع. الا ان الواقع يبقى الاساس في عملية الخلق الفني لأنه يمثل كل ما يحيط بالفنان من بيئة اجتماعية وثقافية وارض وتضاريس ونوع البناء والمناخ الجوي وكل ما يشكل الواقع الذي ينطلق منه الانسان ليبني حياته وفقاً لذلك بينما ينطلق الفنان منه ليبني عمله الفني. تمتلك الواقعية في الفن مجموعة من الخصائص نأتي على ذكر أهمها (عبد الجبار ، ص23-24):

1. التأكيد على تحرير الانسان اجتماعيا وروحياً.
2. التصوير الدقيق والامين للحياة والشخصية الانسانية.
3. التأكيد على الجانب الموضوعي والحقيقي في العمل الفني.
4. التأكيد على ان العمل الفني انعكاس لزمانه.
5. الارتقاء عن كل ما هو جزئي وضيق.
6. النظر الى الانسان كونه جزءاً من الكل والذي هو عنصر مؤثر ومتأثر بالمجتمع.
7. غلبة الاهتمام بالمشكلات الاجتماعية أكثر من عنايتها بالعواطف الذاتية.
8. يستمد الخيال انطلاقته من ارضية الواقع.

يقول كراكاور " ان الواقعية تعيد العدسة الى راس الانسان، صيرورته وتحوله المستمر وهو يرى الاحياء المجهرية ، المجرات الاقمار والكرة الارضية والمدن والبحر فتثير هذه الرؤيا الاحساس بالرهبة والروعة والمتعة بالحياة المتقدمة امام العدسة وتصوير الحياة كما هي بعفويتها وغرائبها وجمالها وتعقيدها وبسطاتها" (كراكاور، ص40). وترى الباحثة ان هذه السطور ترتبط ارتباطا وثيقاً بموضوعة الفيلم اكثر من غيرها وذلك ان الانسان يسجل ما يدور حوله من تطرف مناخي واعاصير وعواصف وكان يدونها في يومياته

كوقائع مرت به اثرت على مجريات حياته ومعيشـــته لما للتطرف المناخي من دور مؤثر في تغيير ايقاع الحياة التي يعيشـها الانسـان على الارض، ومع تطور التكنولوجيا وانتشـار الكاميرات واجهزة الهاتف النقال وتطور التبادل الصـوري عبر مواقع التواصـل الاجتماعي اسـتطاع الانسـان ان يوثق صـورياً كل ما يجري من حوله ومن ضـمنها التطرف المناخي واثاره واصـبحت هذه الصـورة الفيديوية مرجعاً لوكالات الانباء العالمية التي لا تستطيع كاميراتها ان تصل الى موقع الحدث واستطاعت شركات السينما الاعتماد على تلك الافلام الواقعية من خلال اعتمادها لإعادة صـــنع الواقعة ان " الواقعية التي لا تســـتمد قيمتها من كونها واقعية ان تجعلك تصـــدق ان ما تراه يحدث في الواقع، فهذه ليســـت قيمة في ذاتها، وانما الواقعية التي تجعل المتفرج يفكر ويتأمل حياته والواقع الذي يعيش فيه، ويسـتمتع بالأسـلوب الفني الذي يتسـم به التعبير عن الواقع اساسـاً وهذا ما يفرق بين العمل الفني وبين محاضـر في السـياسـة او الاقتصـاد" (فريد ، ص48). فالواقع السـياسـي والاقتصـادي واقع من الارقام والاحصـائيات التي لا حياة فيها وترى الناس والمجتمعات عبارة عن ارقام يجب التعامل معها وبشـــكل جمعي دون النظر الى دقائق الحياة الواقعية التي يمرون بها، أما الفن بشـــكل عام والســـينما بشـــكل خاص فهي لا تنظر الى الوقائع الاحصـــائية والخبرية بقدر ما تســـتخرج منها القصـــص والمواقف الانسـانية التي مرت على المنطقة التي جرت فيها الواقعة ، وهناك موضـوعات لا يلتفت لها صـناع القرار ابداً، ففي احد افلام ناشيونال جيوغرافيك والذي يتحدث عن العواصف المدارية في الولايات المتحدة الاميركية نجد ان هناك فريقاً مخصصاً للبحث عن الحيوانات الاليفة التي تاهت وقت حدوث العاصفة عن اصـحابها ومنازلها كالقطط والكلاب وبقية الحيوانات، ويعملون على علاجها وتوفير ملجأ ملائماً لها الى حين اعادتها لأصحابها. ان مثل هذه الوقائع لا يتم الانتباه لها ولا يشـار اليها في الاحصـائيات الخاصـة بخسـائر العاصفة والاعصار. انما هو دور السينما في البحث عن تلك الوقائع وتجسيدها فنياً.

وقد حدد لوي دي جانيتي ( جانيتي، 17-51) اهم السمات البنائية التي تميز السينما الواقعية وهي كما يأتي:

1. تؤكد الافلام الواقعية على الاهتمام بالمضمون وليس الشكل والتقنية اذا ما جاز الفصل بينهما .
2. تميل الافلام الواقعية الى الحفاظ على الاســـتمرارية المكانية للحدث وتفضـــيل اللقطات العامة بسبب مقدرتها على ابقاء العلاقة بين الشخوص وما يحيط بهم.
3. عدم استخدام الزوايا المتطرفة في التصوير اذ ان اكثر مشاهدهم تصور مستوى زاوية نظر العين البشرية.
4. اسـتخدام الانارة من مصـادرها الطبيعية كما انه يفضـل غالباً النور السـائد ولاسـيما في المشـاهد الخارجية ولا تستخدم الانارة لأغراض رمزية.
5. اللون في الواقعية يستخدم للإيحاء بالجو والمزاج والتعبير المخفف باستخدامه الرمزي.
6. يميل الواقعيون الى استخدام الاطر المفتوحة للإيحاء بوجود امتداد للصورة خارج الاطار.

وهناك ســـمات بنائية اخرى وردت لدى جانيتي لم تذكرها الباحثة لابتعادها عن موضـــوعة البحث. ان النقاط اعلاه تشـــتغل بشـــكل واضـــح على الافلام التي تناولت التطرف المناخي كونها افلام تعتمد الواقعة المناخية التي حصـــلت ومن ثم يبنى عليها الكثير من خيال المخرج او المؤلف "فالســـينما اذن لأنها مبنية على الاختيار والتنظيم ككل فن الا انها تســتطيع التصـرف كما تشـاء في الطريقة التي تعرض بها للمتفرج شـرائح

الواقع التي تستخدمها" (مارتن ، 21). وترى الباحثة ان للخيال ايضا دور مهم في الافلام التي تناولت ظاهرة التطرف المناخي اذ ان الكثير من حالات هذا التطرف لا يمكن الوقوف بوجهها فكيف السبيل الى تسجيل لحظات وقوعها التي غالبا ما تقع بشكل مفاجئ لا يمكن التنبؤ به لذلك يلجأ صانعوا هذه الافلام الى الخيال جنباً الى جنب مع الواقعية وهي عملية ليست بالجديدة على الفن اذ اكد عليها ارسطو من قبل، متمثلة بالصورة الذهنية التي يرسمها الفنان بعقله لعمله الابداعي اذ ان " ما يميز الصورة التي ينتجها الخيال المبدع ما تنطوي عليه من لا نهائية وانقسام أما اللانهائية فلأن الخيال يبدع الصورة ويشكلها من المدرك الحسي ومعلوم ان المدرك لا يكون بهذه الصفة إلا من قبل ذات المدرك" (نصر، ص 261). اي ان هناك تشاركاً ما بين الصورة المنتجة واقعياً والتي خُزنت في ذهن الفنان وبين الصورة الذهنية المتشكلة في الوعي والعقل لدى الفنان وينتج من تمازج هاتين الصورتين الصورة الخيالية والتي ستطرح فيما بعد. ومن الافلام التي تناولت المناخي والتي مازجت بين الخيال والواقع او بنت الخيال على اساس الصور الواقعية فيلم (اليوم بعد الغد) للمخرج رولان ايميريش الذي يصور التغير المناخي المفاجئ والكارثي الذي يغرق العالم في فوضى عارمة بينما يتابع المشاهدون سلسلة من المشاهد المرعبة حول العالم اذ تجتاح الاعاصير والعواصف الثلجية لوس انجلس وتضرب الكرات الثلجية طوكيو وتغرق موجات التسونامي مانهاتن، ويعتمد الفيلم على فرضية الاحتباس الحراري الذي غير نظام الدورة الحرارية في شمال الاطلسي ما تسبب في كوارث طقسية شديدة وفورية وخلال بضع ساعات بدأ عصر جليدي جديد على الارض. من وجهة النظر العلمية لا يعد ذلك ممكناً اذ ان تمازج الخيال غير ممكن الوقوع مع الواقع الذي افرزته ظاهرة الاحتباس الحراري في العالم الذي قدمه الفيلم من خلال 96 ساعة فقط. ان قضية الخيال هي قضية ترتبط بالطابع الانثوي " افضى تمثل العلاقة بين الخيال ونتاجه الى اضفاء طابع انثوي على عملية الابداع لا يُفهم بمعزل عن مقولة الانفعال ويحلل باشلار ما في الخيال من ميل الى السكينة والطمأنينة بروح الانثى التي تناقض روح الذكر مستعيراً من يونج هذه التصورات المبنية على الطبيعة الانثوية التي تعبر عن حب حميم يستوعب الوجود ورغبة دفينة قوية في الاتحاد بالطبيعة" ( نصر ، ص 276). لذا نجد ان هناك تقارباً فكرياً بين الخيال والتطرف المناخي اذ دائما ما يكون الانسان في معزل او مخبأ عندما تحدث اية من ظواهر ذلك التطرف وهنا يلعب الخيال دوره في رسم الصور الذهنية المتتالية التي يثيرها سماع اصوات الظاهرة المناخية المتطرفة من امطار وثلوج وعواصف واعاصير وغيرها ومهمة السينمائي ان يجعل تلك الصور الذهنية حقيقة واقعة امام المتفرج وليس مجرد خيال. في فيلم (سنوات العيش في خطر) وهو وثائقي في تسعة اجزاء يتناول التأثير البشري على المناخ العالمي وتداعياته على الانسان بدأً من اختفاء غابات اندونيسيا الى التكرار المتزايد لحرائق الغابات بكاليفورنيا والجفاف الذي اصاب الحياة في تكساس، ويقول المنتج المنفذ للفيلم جيمس كاميرون ان دمار كوكب الارض الذي سنشهده في القرن القادم حقيقي واعتقد انه مجهول تماما لغالبية الناس وما يمكن لسلسة اجزاء الفيلم الوثائقي فعله هو جعل هذا الامر من مجرد خيال الى حقيقة واضحة جلية امام الناس.

وترى الباحثة مما تقدم ان من اهم سمات البناء الخيالي ما يأتي:

1. اعتماد الخيال على الصور الواقعية وانتاج صورة ذهنية تطرح فيما بعد كصور مستقلة ولكن لها ارتباطها مع الواقع.
2. يعتمد البناء الخيالي للواقعة على ذهنية المخرج وخلفيته الثقافية وايمانه بأشياء معينة تتيح له فرصة التعبير عما يدور في خياله .
3. ضرورة ان يكون الخيال مبنياً ومشتركاً مع الوعي الجمعي للمجتمعات التي ينتمي اليها المخرج او المؤلف لتقديم صورة متحولة من الخيال الى الواقع يفهمها الجميع.
4. جعل الخيال ذا قدرة تنبؤيه لما سيحدث من احداث في المستقل القريب او البعيد مما يعطي الناس نوعاً من التحذيرات التي يمكن تلافيها مستقبلاً .

وحفلت السينما العالمية بالعديد من الافلام التي تناولت التغير المناخي منها ما زاوج بين الخيال والواقع، ومنها ما كان خيالا مناخيا خالصاً، ففي فيلم (in to the storm) الذي تدور احداثه عن تعرض بلدة سيلفرتون لأعاصير مدمرة غير متوقعة، في الوقت الذي يتوقع الخبراء ان القادم اسوأ فيتجه السكان الى الملاجئ بينما اتجه مجموعة من الطلاب لمعايشة الاعصار ورصده. ان التمازج بين الواقع والخيال جاء جلياً في هذا الفيلم الذي افرز عن نزوح سكان البلدة الى الملاجئ والخيال هو ما رصده الطلبة داخل عين الاعصار.

أما فيلم (The perfect storm) فيروي احداث حقيقية حدثت خلال شهر اكتوبر عام 1991 لمجموعة من الصيادين التجاريين الذين يبحرون في شمال المحيط الاطلنطي على قاربهم الذي يحمل اسم اندريا جيل حيث تهب عاصفة مخيفة على القارب ليتم احتجازهم داخلها بشكل غير مسبق ليجدوا أنفسهم وسط المحيط الشاسع تحاصرهم قوى الطبيعة في أعنف صورها ودون سابق انذار مما يوحي بتطرف مناخي غير متوقع. اما في فيلم (Volcano) هناك فريق من المسؤولين يحاولون تغيير مسار حمم بركانية تهدد مدينة لوس انجلس وتنذر بانفجار البركان داخلها وذلك بعد هزة ارضية خفيفة ضربت المدينة وارتفاع درجة حرارة البحيرة بمقدار 6 درجات مئوية خلال 12 ساعة فقط ورغم الاحداث وخطورتها تنشأ قصة حب بين أحد المسؤولين وعالمة جيولوجية تتعقب البركان. كما قدم فيلم (The impossible) وهو مقتبس عن قصة حقيقية حدثت عام 2004 عن نجاة عائلة من خمسة افراد من زلزال تسونامي المدمر الذي ضرب جنوب شرق اسيا اثناء قضائهم عطلة في تايلند. وما تزال شركات الانتاج السينمائي العالمية تتناول باستمرار ظواهر التطرف المناخي مزاوجة بين الواقع والخيال.

وتخلص الباحثة مما تقدم الى المؤشرات الاتية:

1. يشكل الواقع جزءاً مهما من افلام التطرف المناخي وذلك لكون ان الاحداث قد حصلت بالفعل وبإطارها العام .
2. يشكل الخيال المناخي جزءاً لا يتجزأ من افلام التطرف المناخي وذلك تحسباً للأسوأ مما يقدمه الفيلم السينمائي من احداث ربما ستحدث وربما لا تحدث.
3. لا تحدث افلام التطرف المناخي المتعة للمتفرج حسب وانما تزيد من وعيه في الحفاظ على البيئة وتقليل عمليات التلوث.

**اجراءات البحث:**

**منهج البحث**

اعتمدت الباحثة على المنهج الوصفي الذي ينطوي على التحليل وذلك لكونه انسب المناهج التي تتوافق مع طبيعة البحث لأنه يوفر امكانية وصف ما هو كائن عبر التحليل والتفسير.

**عينة البحث :**

تمثلت عينية البحث كعينة قصدية بفيلم (جيوستورم Geostorm) للمخرج (دين ديفلين) الذي تناول فيه قضية التطرف المناخي العالمي المتمثل بالعاصفة الجيولوجية العالمية التي ستضرب العالم نتيجة الفايروس الذي وضع في نظام الاقمار الصناعية الفق الهولندي المسؤول عن عملية تنظيم المناخ فضلاً عن توجيه الانذار للحكومات والشعوب بالاهتمام بقضايا التطرف المناخي بشكل جدي وضرورة الاهتمام بطريقة استهلاك الموارد الطبيعية الحية على سطح الارض للتقليل من اثار الانبعاث الحراري للغازات الدفينة التي تؤثر على الغلاف الخارجي للكوكب.

**أداة البحث**

لغرض تحقيق الموضوعية العلمية لهذا البحث فقد ارتات الباحثة الاعتماد على ما توصلت اليه من مؤشرات في الاطار النظري كادوات لتحليل العينة .

**تحليل العينة**

**اسم الفيلم : جيوستورم Giostorm**

**اخراج : دين ديفلين**

**الانتاج : 2017 الولايات المتحدة الاميركية**

**البطولة : جيرارباتلر – جيم ستارجس**

**ملخص القصة**

في عام 2019 خلفت سلسلة من الكوارث الطبيعية كوكب الارض، عشرين دولة من دول العالم الاكثر تقدماً تقرر بناء منظومة من اجهزة الاقمار الصناعية لتنظيم المناخ اطلق عليه تسمية الفق الهولندي على ان تكون القيادة للولايات المتحدة الاميركية بالتعاون مع محطة الفضاء الدولية ناسا للسيطرة التشغيلية وذلك للحد من قضايا التطرف المناخي التي تؤثر على البشر والقدرة الانتاجية لهم، فضلاً عن توفير الحماية والامان من سرعة التقلبات الطبيعية الا ان الامر ينقلب الى كارثة بعد ان يحاول نائب الرئيس الاميركي زراعة فايروس يقضي على العالم في محاولة للسيطرة عليه وهنا يأتي دور البطولة والتضحية من قبل طاقم افراد المحطة الفضائية وعلى راسهم (جيك لاوسن) الذي صمم المنظومة منذ بدايتها في القضاء على الفايروس واعادة نظام السيطرة لناسا وعودة الحياة الى الكوكب.

**التحليل**

1. **يشـكل الو اقع جزءاً مهماً من افلام التطرف المناخي وذلك لكون ان الاحداث قد حصـلت بالفعل وبإطارها العام.**

ان البناء الواقعي لحالات التطرف المناخي الذي قدمه المخرج دين ديفلين في فلم جيوستورم اتخذ عدة اشـكال، بعضـها اعتمد على الوثائق الحقيقية لكوارث اصـابت العالم بالفعل والبعض الاخر جسـده مرئياً من خلال محاكاة الواقع بأقرب صـورة ممكنة، على الرغم ان هكذا نوع من الأفلام تعتمد على الخيال العلمي بشـكل كبير، وكي لا يقع المخرج في إشـكالية الابتعاد عن الواقع وبغية التأثير عليه فقد عمد الى توظيف عدة عناصـر جسـدت الواقع الى حد لا بأس به، بدأ من وحدة الموضـوع والتأكيد على مضـمونه، وواقعية أداء الشخصيات واصـرارها على مبدأ التعاون والتضحية في سـبيل انقاذ الكوكب الأرض، والمواقف الإنسانية للبطل ومسـاعديه في إعادة السيطرة على الأقمار الصناعية التي من شانها ان تعيد الاسـتقرار النسـبي للمناخ. كما قدم المخرج عدة مشـاهد واقعية لكوارث حلت على العالم بالفعل جرى توظيفها من خلال الوثائق المرئية التي تناولها الفلم، فضـلاً عن اختياره لمواقع تصـوير حقيقية كانت مواقع سـابقة لإدارة الطيران ومحطة الفضـاء الأميركية ناسـا في مدينة نيو اورليانز. وقد تم توظيف ذلك على النحو الاتي: -

- أظهرت المشـاهد الأولى سـرداً حوارياً من خارج الكادر بصوت فتاة مراهقة يتضح فيما يعد انها هانا ابنة البطل جيك لاوسـن وهي تقوم بـدور الراوي العليم الـذي يقـدم احـداث الفيلم التي تتمحور حول منظومة الأقمار الصناعية المسماة بـ الفتى الهولندي وهي قصة حقيقية يتداولها الاوربيون ومعروفة لديهم عن مبدأ التضـحية التي قدمها ذلك الفتى في غلق الثقب الموجود في السـد لإنقاذ شـعبه من الغرق.
- قـدم المخرج مجموعـة من المشـاهد الأولى التي اعتمدت على الوثيقـة المسـجلة عن حـالات الكوارث المناخية التي شـهدها العالم عبر السـنوات الماضـية، مع الحفاظ على التوازن اللوني وشـدة الوضـوح ما بين الوثيقة المسجلة والمشاهد المصنعة.
- في المشـاهد رقم (4، 5) قدم المخرج لقطات عامة واقعية لصحراء أفغانسـتان (ريجسـتان) وفريق الأمم المتحدة يتجه بسيارات عسكرية صوبها.
- اسـتعرض المخرج في بعض اللقطات السـريعة في المشـاهد رقم (7، 8) لاجتماع رؤسـاء الدول وقاعة الاجتماعات الضـخمة التي ضـمت الدول المشـاركة في اتفاقيات المناخ للحد من النفايات الإنتاجية للبشر وطرق استهلاكه الخطيرة التي عرضت الأرض للخراب.
- أكد المخرج على الجاب النفسـي والاجتماعي للشـخصـيات باعتبارها تمثل جزءاً كبيراً من الواقع. ففي المشـهد رقم (10) نكتشـف مدى سـوء العلاقة الاجتماعية بين البطل جيك لاوسـن وعائلته من خلال حواره مع ابنته هانا ليتضح للمُشاهد ان هذا العالم الذي قدم خدمات كبيرة للإنسانية لم يستطع ان يحافظ على وحدة العائلة وبالتالي أدى الى الانفصـال عن زوجته نتيجة غيابه المسـتمر وانشـغاله في

محطة الفضاء وعمله الدائم. ولقد سبق ذلك المشهد رقم (9) في الكشف ايضاً عن سوء علاقة لاوسن بأخيه الأصغر ماكس الذي يعمل في مقر الخدمة الرئاسية والذي انيط له مهمة إدارة منظومة الفتى الهولندي بدلاً عن أخيه وذلك لاتهامه بالتقصير في البرنامج المُعد للمنظومة مما أثار غضب لاوسن وتهكمه.

- للتأكيد على أهمية منصب ماكس فقد أظهرت اللقطات انه غالباً ما يكون في مكان القوة من الكادر وذلك للدلالة على امتلاكه صفة مقربة من الرئيس الأميركي ومركز صناعة القرار.
- استخدم المخرج بعض اللقطات غير الطبيعية لـ ماكس او المشوهة المنظور للدلالة على الأخطاء التي ارتكبها بحق أخيه ولتعكس حقيقة الاضطراب النفسي الذي يسود علاقة الاخوين ببعضها وعلى الرغم ان هكذا نوع من اللقطات والزوايا قد لا تتفق كثيراً مع الواقع الا انها استخدمت للضرورات الدرامية ولا تعود اللقطات الى واقعيتها الا عندما يكتشف ماكس ان أخيه لاوسن كان على حق وان هناك مؤامرة تحاك في الخفاء من داخل الكابينة الرئاسية للتلاعب ببرمجة الفتى الهولندي .
- في المشهد رقم (26) يلتقي ماكس بأخيه لاوسن من خلال بث الكتروني اجتماع افتراضي يجمع الاثنين على انفراد في دائرة مغلقة مخصصة للاتصال بين المقر الرئاسي ومحطة الفضاء لكشف حقيقة التخريب الذي لحق ببرنامج الفتى الهولندي. وقد ركز المخرج على واقعية الحدث بعدم اللجوء الى تقنية الفلاش باك اثناء سرد الذكريات والإبقاء على الحوار حاضراً للتأكيد على ردود الأفعال بين الشخصيتين.
- في مشهد رقم (32) يتصل ماكس في اجتماع افتراضي عبر الانترنت بأخيه لاوسن مرة أخرى ويكشف له عن المؤامرة التي تحاك في البيت الأبيض من خلال وضع فايروس داخل منظومة الفتى الهولندي الامر الذي حولها الى سلاح فتاك للقضاء على العالم.

2. **يشكل الخيال المناخي جزءاً لا يتجزأ من أفلام التطرف المناخي وذلك تحسباً للأسوأ مما يقدمه الفلم السينمائي من احداث ربما تحدث وربما لا تحدث.**

على الرغم من استناد الفلم على بعض الوثائق والارتباطات مع الواقع، الا انه بُنِيَ على خيال علمي له دور بارز ورئيسي في الفلم. وكان لا بد من تدخل التقنية الحديثة في الكرافكس السينمائي المتعدد الابعاد لصناعة الواقع الافتراضي للمنظومة العالمية للسيطرة على المناخ والتي يطلق عليها الفتى الهولندي والتي جرى توظيفها للدلالة على أهمية الحبكة الرئيسية للفلم وهي قضية التطرف المناخي. وقد ركز المخرج على ارتباط هذه المنظومة بمحطة الفضاء الدولية التي اشتركت فيها دول العالم المتقدمة في مجال الفضاء وعلى رأسها اميركا وروسيا وانكلترا وفرنسا والصين وألمانيا ودولة الامارات العربية.. الخ والتي تطلق

مجموعة من الأقمار الصناعية لمراقبة المناخ ومحاولة السيطرة عليه. وفي عودة الى المشاهد الأولى من الفلم والتي أظهرت تقنية السرد من خارج الكادر بصوت هانا ابنة البطل (جيك لاوسن) والتي اشارت اليها الباحثة في المؤشر السابق. عندما نستعرض احداث الفيلم والكوارث التي حلت بالعالم سابقاً، فقد رافق الحوار عدة لقطات ومشاهد (واقعية + خيالية) قدمها المخرج بأسلوب المزج ما بين الواقع والخيال عن طريق المونتاج اذ يقوم بالقطع المتناوب ما بين مشاهد واقعية (وثائقية) وأخرى فلمية مصنعة بتقنية الـ 3D لغرق المدن وفيضانات البحار والمحيطات والعواصف القمعية، والى مشاهد أخرى لمنظومة الأقمار الصناعية الفتى الهولندي وهي تدور في محورها في الفضاء ثم يقطع لمشاهد المحطة الرئيسية الموجودة فعلاً، ومشاهد لاجتماعات الأمم المتحدة لاتفاقيات المناخ والتي تم ربطها لاحقاً مع اجتماعات المقر الرئاسي في اميركا بغية التأكيد على الثيمة الدرامية ومجريات الاحداث.

وتشير الباحثة الى اهم المشاهد المصنعة حاسوبيا وعمليات الـ C.G.I. والتي جسدت تحولات التطرف المناخي في الفيلم وعلى النحو الاتي:

- مشهد قرية ريجستان في أفغانستان مشهد رقم (4 ، 5)، لقطات عامة لفريق الأمم المتحدة وهم يسيرون وسط الصحراء ثم يتوقفون امام مشارف قرية في عمق الكادر ويبدو عليهم علامات الذهول. ثم لقطات بأحجام مختلفة لكميات الثلوج التي تغطي مدخل القرية وسط صحراء معروفة بارتفاع درجات حرارتها في مثل هذا الفصل في السنة. صور القرية في العمق كلها نُفذت بتقنية الكروما، أما اللقطات الداخلية للقرية فقد ركز المخرج على تعزيز الواقع الافتراضي بقطع من الديكور والاكسسوار المصنوع والذي يوحي بانجماد القرية بالكامل، اشخاص، بيوت، حيوانات، أشجار، وبأوضاع مختلفة لتبدو وكأنها عاصفة ثلجية شديدة القوة ضربتها بصورة مفاجئة حتى تجمدت كل الحياة في لحظة واحدة.
- مشاهد تشقق الأرض واندلاع الحرائق في هونغ كونغ – الصين في مشاهد رقم (11، 12) تشانغ كبير المهندسين المشرفين على حركة الأقمار الصناعية، يسجل خرقاً غير طبيعياً في المنظومة اثناء العمل على بيانات واحصائيات الأقمار في مقر عمله التابع لمجلس مناخ المحيط الهادئ. يغادر المقر في لقطات سريعة يزداد ايقاعها مع لقطات أخرى متنوعة تظهر الارتفاع الحاد والمفاجئ في درجات الحرارة. وفي المشاهد رقم (13، 14)، يتجه تشانغ بلقطة عامة صوب سيارته وهو يحمل بيديه بعض الحاجيات التي اشتراها، وهو في حالة قلق واضطراب ويحاول فتح صندوق سيارته لوضع الأغراض في الوقت الذي يحدث فيه صوت ارتطام هائل (مؤثر صوتي لانفجار يتبعه أصوات تشقق في الأرض)، ثم قطع بلقطة متوسطة لسقوط حافظة البيض من يديه على الأرض الذي لا تلبث ان تُطهى من شدة الحرارة، ثم

قطع سريع مباشر بلقطة قريبة لأسفلت الشارع وهو يأخذ بالانفطار السريع حتى ينفجر. بينما توالت المشاهد اللاحقة والتي نُفذت معظمها حاسوبياً مع الاستعانة بالكروما) لمحاولات هروب الناس والسيارات والهلع والفوضى التي سادت المدينة والنيران المندلعة بضراوة وهي تأتي على كل شيء.

- مشاهد بدء العاصفة العالمية رقم (39 ، 40 ، 42 ، 43 ، 44 ، 45)، يكتشف فريق المحطة الفضائية في مقر المراقبة حدوث خلل في أكثر من 200 قمر صناعي من خلال شاشة البيانات الكبيرة التي تعرض صور واحصائيات سريعة ومفاجئة لسلسلة من الشذوذ الطقسي حول انحاء العالم
- مشاهد عاصفة البرق في الملعب اثناء خطاب البيئة والمناخ لرئيس الولايات المتحدة بالما في احتفالات اورلاندو رقم (46، 50، 58) في لقطات عامة استعراضية بانورامية، فلاي كوم، يقدم المخرج بيئة الاحداث المزدوجة بتفاصيل الاحتفالات التي يقيمها السكان ومشاعر الفرح والغبطة لوجوده بينهم، في حين يوجه الخونة عاصفة من البرق باتجاه القاعة التي يلقي فيها الرئيس خطابه، وكان الاعتماد التقني والفني على شكل النموذج الحقيقي للصواعق مع دمج لمناظر المكان الحقيقي لنخرج بصورة افتراضية مسندة الى الواقع من خلال ضرب الصواعق للقاعة. وقد وظفت عمليات مزج كثيرة ما بين المؤثرات الصورية والصور الحقيقية والكروما وصور الحاسوب الذي يعتمد تقنية تعدد الابعاد.
- مشاهد ذروة التطرف المناخي في المشهد رقم (40) قطع ثلجية ضخمة تسقط على طوكيو، مشهد (44) في البرازيل تسونامي ثلجي يجمد الجميع، مشهد (36) العواصف والاعاصير القمعية تضرب الهند. مشهد رقم (60) الحرائق تضرب روسيا وينصهر الجليد. مشهد رقم (62) تسونامي في الامارات يشاهده أحد الأشخاص على جمل ثم ينتقل الى برج خليفة وفي اعلى البرج يقف اشخاص مذهولين من وصول موجات تسونامي مدمرة. وبينما حاول الفلم رصد هذه الظواهر المناخية والتي لها ارتباط حقيقي مع الواقع الا انها محدودة الوقوع والحدوث في أماكن معينة وأزمنة متباعدة إلا أن في جيوستورم جرى توظيفها دفعة واحدة لتأتي بسلسلة من الكوارث المناخية في عاصفة مدمرة واحدة هي العالمية من نوعها. في إطار خيالي يحاكي الواقع الا انه اشد ضراوة وشدة من الواقع، إذ حملت الصورة المرئية أكثر من مستوى فكري يؤكد على وجوب تدارك خطر التطرف المناخي على الكوكب في المستقبل.

3. **لا تحدث أفلام التطرف المناخي المتعة للمتفرج حسب و انما تزيد من وعيه في الحفاظ على البيئة وتقليل عمليات التلوث والانبعاث الحراري.**

يُصنف فيلم جيوستورم من فئة أفلام الخيال العلمي ويرجع ذلك لطبيعة الموضوع ونوع المعالجة، فعلى الرغم من كثرة توظيف التقنيات الحاسوبية والمؤثرات الصورية والصوتية وتقنيات الكروما الحديثة وعمليات الـ C. G. I. والتي صنعت الكثير من المشاهد الخيالية في الفيلم والتي تحقق نسبة عالية من المتعة الخاصة لدى المشاهد، إلا أن الفيلم في ذات الوقت وجّه انذاراً للحكومات والشعوب حول ضرورة الاهتمام بقضايا المناخ ذات التأثير الجماعي. ولما كانت السينما تشتغل على موضوعة الخوف والبحث المستمر والمتكرر عن موضوعات تثير الفزع خاصة لظواهر الطبيعة تماشياً مع قوانين والاثارة والتشويق والواقع الفيلمي فهي تضع المشاهد في تجربة ذهنية لم يختبرها مسبقاً. وتساهم في زيادة نسبة الوعي بأساليب تعجز عن ايصالها الوسائل التقليدية. وقد ركز مخرج الفيلم دين ديفلين على حبكتين رئيسيتين **الأولى** تتمحور حول قضية التطرف المناخي التي تشغل العالم **والثانية** حول سوء استخدام السلطة التي من شأنها ان تحول البرنامج الفضائي المتمثل بمنظومة الأقمار الصناعية الفتى الهولندي الذي وُجد لحماية الكوكب الى سلاح فتاك لتدمير شعوب العالم.

وتحدد الباحثة أهم المشاهد التي بُنيت في إطار الحبكة الدرامية للأحداث والتي ساهمت في طرح عدة صور ذهنية متشكلة في الوعي ناتجة عن تمازج الواقع مع الخيال العلمي وعلى وفق المستويات الاتية:

**المستوى الأول** : ضرورة اتحاد دول العالم في مواجهة خطر التطرف المناخي من خلال زيادة الوعي والتثقيف لدى الشعوب وعدم اناطة السلطة بيد الحكومات للسيطرة على محطات الفضاء والاقمار الصناعية، وتجسد ذلك في المشاهد رقم (28 ، 29، 31) في اتصال تشانغ المهندس المكلف بإدارة برنامج الفتى الهولندي في هونغ كونغ – الصين بصديقه ماكس المكلف بإدارة البرنامج في اميركا ويخبره بأن هناك مؤامرة حول احداث خلل في المنظومة.

في المشهد (34، 36) ماكس وجيبته (سارة) التي تعمل في الخدمة السرية لحماية الرئيس الأميركي مع صديقتهم دانا الخبيرة في برمجيات الحاسوب داخل شقة ماكس وهم يحاولون اختراق الموقع الالكتروني السري الخاص بالبيت الأبيض والولوج الى الملفات الخاصة والعثور على المعلومات السرية التي تؤكد المؤامرة المخطط لها باسم (مشروع زيوس) الذي يقضي بنهاية العالم عن طريق عاصفة جيولوجية مدمرة وفوراً يقوم بالاتصال عبر الانترنت بأخيه (جيك) في محطة الفضاء اذ تتناوب الصور على الشاشة فيظهر ماكس ومن معه في خلفية الكادر بينما يظهر أخيه في المقدمة، وهو يخبره بحقيقة المؤامرة وذلك في المشهد رقم (37) للاجتماع الافتراضي.

**المستوى الثاني**: التأكيد على مبدأ التضحية والبطولة الجماعية في سبيل انقاذ الكوكب بعد سلسلة الكوارث ليحدث لاحقاً التطهير عبر إدراك المشاهد ان هذه الفواجع حدثت لغيره ولم تحدث معه وهو بمنجى عنها في الوقت الراهن.

وقد وظف المخرج هذين المبدأين وفق خطين متوازيين للأحداث المتصاعدة بإيقاع سريع تمثل الخط الأول في مشاهد التدمير الذاتي لمنظومة الفتى الهولندي في محاولة لإيقاف العاصفة الجيولوجية المدمرة

بعد اختراق المنظومة وخروجها عن السيطرة التامة في الفضاء عن طريق تضحية لاوسن والعالمة الألمانية فاسبندر بحياتهما في حال انفجار المحطة. اما الخط الثاني فتمثل ببطولة أخيه ماكس وحبيبته سارة على الأرض في سلسلة مطاردات لإنقاذ الرئيس بالما من محاولة اغتياله على يد نائبه ديكوم. ففي المشاهد رقم (51، 52، 53، 54، 57، 58، 59، 61) وعلى مدار (20) دقيقة متواصلة من التوتر والتشويق، جرى توظيف الانتقالات والقطع السريع بين الخطين المتوازيين المتمثلين (بالفضاء والأرض) في دلالة واضحة تشير الى غضب السماء في حال العبث مع الطبيعة وممارسة العلم دور الرب في محاولة لاستعادة التوازن الكوني عن طريق التكنولوجيا بدلاً من تفادي ذلك بالحفاظ عليه من الأساس.

**تتصاعد وتيرة الاحداث في مشاهد المطاردات على صعيدين:**

الأول – محاولة انقاذ الرئيس بالما من محاولة اغتياله. عن طريق اختطافه على يد ماكس وسارة في سيارة اجرة ليوضحا له لاحقاً ان نائبه ديكوم ينوي قتله.

الثاني – محاولات النجاة والهرب من ضرب الصواعق المدمرة التي كانت تعترض الطريق اثناء المطاردات وسقوط المباني والجسور واحدة تلو الأخرى.

من جانب اخر تتوالى مشاهد اللحظات الأخيرة من التوقيت النهائي لانفجار الفتى الهولندي عبر شاشة البيانات الالكترونية والتي ترتبط مع المحطة الأرضية. وتقوم ببث تلك البيانات والتي تتناقلها وسائل الاعلام والتلفزة في جو من الهلع والفوضى.

في المشاهد رقم (59، 61) تنتهي المطاردة بالإمساك بديكوم نائب الرئيس والقاء القبض عليه، حيث تجري مواجهة تجمع بينه وبين الرئيس في لقطات عامة اذ يظهر الرئيس الأميركي بالما وهو في غاية الأسف والغضب من خيانة نائبه المقرب الذي حول العالم الى إبادة جماعية، وبعد حوار بينهما يخبره ديكوم انه (كان يريد استعادة توازن العالم بالتخلص من الأعداء، ولن يشك أحداً في نواياه مادام ان الرب احياناً يتحكم في ذلك، فيرد عليه الرئيس بالما : تريد ان تلعب دور الرب فيجيبه ديكوم: أليس الفتى الهولندي يلعب دور الرب أيضا؟).

في المشاهد رقم (65، 67، 68، 69، 71، 72) يتمكن لاوسن أخيرا من الوصول الى المنظومة وتشغيل الكود الخاص بالتدمير الذاتي للمنظومة في الثواني الأخيرة التي تسبق العاصفة الجيولوجية، ثم قطع بالانتقال الى مشهد المحطة الأرضية التي تظهر الجميع في حالة انتصار بعد توقفها. وتتوالى عدة لقطات بالانتقال والعودة الى ذات المدن التي سبق ان اجتاحتها العواصف المدمرة وهي تعود الى طبيعتها من خلال الرجوع بالحدث عن طريق المونتاج وذلك في المشاهد رقم (79، 80).

في المشـــاهد رقم (73، 74، 75، 76، 77) يحاول لاوســـن في المحطة الفضـــائية إيجاد مخرج له بعد عملية التدمير، وهنا تظهر مساعدته العالمة فاسبندر التي حجزت نفسها داخل كابينتها في المحطة وتساعده ثم يحاولان الهرب قبل انفجارها تماما، بينما يراقب الجميع على الأرض نهاية المحطة الفضـــائية في أجواء التوتر والحزن لفقدانهما. وبعد عدة لقطات تجمع لاوســـن ومســـاعدته بالفضـــاء في محاولتهما النجاة من الأجزاء المتطايرة من الانفجار يتدخل مكوك فضـــاء مكســـيكي لاحد افراد طاقم المحطة هيرناندز ويقوم بإنقاذهما وارسال إشارة الى الأرض.

في المشـــاهد الأخيرة من الفيلم رقم (82، 83) يلتقي الاخوين لاوسن وماكس ويجلسان على البحيرة لصـيد الأسـماك وتجلس وسـطهم هانا ويدور بينهما حوار حول المؤامرة وإنقـاذ العـالم ثم ينخفض صـــوتهما تدريجياً وهما ينســحبان من الكادر حيث تبقى هانا لوحدها تقود الكادر مع صـــوتها ثم ترتفع الكاميرا تـدريجيـا نحو الأعلى ليبقى صـــوتهـا خـارج الكادر وهي تعلق على الاحداث التي عادت الى طبيعتها وعودة محطة ناسا الفضائية الى عملها السابق فقط في مراقبة ورصـد المناخ من قبل المحطات الطقسـية العالمية. ثم توجه كلماتها الى الجميع وهي تؤكد على ان: سكان الأرض شعب واحد ومصير واحد مرتبط بالعيش على كوكب واحد يجب الحفاظ عليه وما دمنا نتذكر بأننا نتقاسم مستقبل واحد سوف ننجو.

**النتائج**

1. على الرغم من خيالية الاحداث في فلم (جيوســـتورم) إلا ان المنطلقات الواقعية للفلم شـــكلت حجر الأساس في بناء الاحداث.
2. واقعية وجود الشخصيات في فلم (جيوستورم) منحت بعداً انسانياً عالمياً وشمولياً.
3. وظفت لقطات وزاويا الكاميرا في فيلم (جيوســـتورم) لتعميق الإحســـاس الدرامي بطبيعة العلاقات بين ابطال الفلم كالتشويه بالعدسات واستخدام المنظور في إيجاد ابعاد العلاقة بين الشخصيات المتصارعة في الفيلم.
4. لم يلجأ المخرج الى الفلاش باك بالصـــور وانما الى الفلاش باك الحواري لئلا يوقف التدفق الســـردي للصورة.
5. قصـــة الفيلم واســـمه مأخوذة من قصـــة واقعية وقعت في هولندا عندما اكتشـــف أحد الفتيان ثقباً في السـد يتدفق منه الماء وبدل من الذهاب لطلب النجدة أغلق الثقب بإصبعه حتى جاءت اليه النجدة من اهل المدينة.
6. يعد الفيلم من أفلام الخيال المناخي القائمة على فكرة التطرف المناخي والسيطرة على هذا التطرف.
7. لعبت المؤثرات الصورية والصوتية وعمليات الـــ C.G.I. دوراً بارزاً في صناعة الصورة في الفلم من خلال مزج الصور الواقعية بصور المؤثرات على طول احداث الفيلم.

**الاستنتاجات**

1. تأكيد مبدأ البطولة والتضحية كسمة سائدة من سمات أفلام الخيال العلمي المستند الى الواقع.
2. طرح الصور الذهنية المتشكلة في وعي المشاهد المتلقي، الى زيادة نسبة الوعي والتثقيف، في طريقة استهلاك الموارد الطبيعية والقليل من استنزافها بشكل خطر.
3. ضرورة اتحاد دول العالم في مواجهة خطر التطرف المناخي من خلال توجيه الإنذارات المتكررة وعدم اناطة السلطة بحكومة واحدة مسيطرة.

**المصادر**

1. تومسن ، جورج، أ. اسخيلوس واثينا ، منشورات وزارة الاعلام، بغداد، 1975.
2. الدوسري، شروق محمد، التصحر، السعودية، جامعة سلمان بن عبد العزيز، كلية العلوم والدراسات الإنسانية، ب ت.
3. رعد عبد الجبار، نظريات وأساليب الفن السينمائي، عمان، دار ورد للنشر والتوزيع، 2016 ، ص 23-24.
4. رعد عبد الجبار، نظريات وأساليب الفن السينمائي، عمان، دار ورد للنشر والتوزيع، 2016 ، ص 23-24.
5. سليم، شاكر مصطفى، قاموس الانثروبولوجيا، الكويت، جامعة الكويت، 1981.
6. السواح، فراس، دين الانسان ، منشورات دار علاء الدين ، دمشق ، 1984.
7. شيميري ، لور، المناخ ، ترجمة زينب منعم، المملكة العربية السعودية، مدينة الملك عبد العزيز للعلوم والتقنية، 2014.
8. صابر ، محمد ، الانسان وتلوث البيئة، المملكة العربية السعودية، الإدارة العامة للنشر والتوعية، 2000.
9. طوالبي، نور الدين، الدين والمقدس والتغيرات ، منشورات المطبوعات الجامعية، ط1، الجزائر.
10. فريد ، سمير، الموجة الجديدة في السينما المصرية، دمشق ، مطابع وزارة الثقافة ، 2005.
11. كراكاور، سيكفريد، الواقعية في السينما، ترجمة جعفر علي، بغداد ، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد الأول ، 1986.
12. كونتيلو، جورج، الحياة اليومية في بلاد بابل واشور، بيروت، دار العودة، 1979.
13. لافرتيسكي، في سبيل الواقعية، ترجمة جميل نصيف، بغداد، وزارة الاعلام، 1974.
14. لوي دي جانيتي، فهم السينما، ترجمة جعفر علي، بغداد، دار الرشيد للنشر، 1982، ص 17-51.

15. مارتن مارسيل، اللغة السينمائية، ترجمة سعد مكاوي، القاهرة، الدار المصرية للتأليف والترجمة، 1964.
16. نصر، عاطف جودة، الخيال مفهوماته ووظائفه، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984.
17. وهبة مجدي، كامل احمد، معجم الفن السينمائي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1980.

* ينظر: معجم اللغة العربية المعاصرة، معجم عربي – عربي، معجم الغني .
* ينظر: نص الاتفاقية المنشور على جميع مواقع الانترنت.

ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229 مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019

# Climate Extremism between Reality and Fiction in Cinema Geostrom Film a model

**Fadia Farouk Said***

**Al-academy Journal ……..…… Issue 92 - year 2019**
**Date of receipt: 7/4/2019…....Date of acceptance: 21/4/2019….....Date of publication: 27/5/2019**

## Abstract

This study deals with the current dialectical issue of climate extremism as a real fact that has occupied scientists and specialists in this field, especially in recent years and how it was dealt with in accordance with the realistic construction and fictional construction of the film medium on the screen.

The researcher in this study dealt with two sections:

The first section: climate extremism, human rituals and drama

The second section: the realistic construction and fictional construction in the cinematographic medium.

The study was based on the analysis of the film "Geostrom", which focuses on the issue of global natural storms and the serious weather phenomena that threaten the earth due to neglect and tampering with living consumer resources in particular, without paying attention to the risks resulting from it, as well as shedding light on the political exploitation to control systems of Climate control in a fictional drama based on reality.

**Key words: Climate, Cinema**

College of fine arts/ University of Baghdad, dr.fadya.f.saeed@gmail.com *

# اشتغال عناصر التعبير الفيلمي ودورها في الانتقالات السرديـــة

محمد أكرم عبد الجليل*

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2017/9/28 ، تاريخ قبول النشر 2017/10/31 ، تاريخ النشر 2019/5/27

**ملخص**

ان الكثير من الدراسات والبحوث المتعلقة بالوسيط السمعي والمرئي قد ألقت الضوء على العملية الإبداعية التي تتم عبره والخلق الجمالي والفني من خلاله وقد تناولت العديد من مجالات المعرفة والإبداع المتنوعة في هذا الحقل من حقول الفن التي استطاعت الغور فيه وتتبع أدواته الفكرية والتقنية من اجل خلق وانجازات عبر هذا الوسيط وفي مقدمتها تأتي عناصر اللغة السينمائية والتي تتميز بامتلاكها سمات متعددة للتوظيف الجمالي والدلالي للوصول إلى المتلقي بعدها أداة تعبيرية فنية تمنح المادة التي تتعامل معها أبعادا جمالية وفكرية ومن جوانب متعددة. "أن التعبير الفني لا يمكن تحققه ألا عبر مادة ما لكي تتحول إلى ذلك المثير أو المنبه الحسي ، ويستوي في ذلك أن تكون هي اللفظ أم الصوت أم الحركة أم الحجارة ...الخ ولكن المادة الخام لا تكتسب صبغة فنية فتصبح مادة استطيقية ، ألا بعد أن تكون يد الفنان قد امتدت ألبها فخلقت منها محسوسا جماليا "(السيد ،2008، ص46) وتتمثل مشكلة البحث في دور عناصر التعبير الفيلمي في الانتقالات السردية ضمن بنية العمل السينمائي والتلفزيوني وتبقى الفروقات بينهما حسب طبيعة المعالجة الفنية ؟ متضمنا ثلاثة مباحث الأول منها بعنوان الانتقالات بوصفها طرق سردية فيما كان الثاني بعنوان البناء السردي الفيلمي والمنظور الروائي وكان الثالث بعنوان السرد والتعبير وكانت عينة البحث فيلم المريض الإنكليزي سيناريو وإخراج انطوني مينغلا 1996وتوصل الباحث الى مجموعة من النتائج كان من ابرزها تتجسد العلاقة بين البناء السردي للفيلم والمنظور الروائي من خلال علاقة ضمنية كمجموعة من المتجاورات والاتجاهات المتبادلة بين فن الفيلم وفن الرواية.

**الكلمات المفتاحية: فيلم.**

**المقدمة**

ومما تقدم فان التعبير الفني يتحقق من وجود مادة ما لكي يتحقق المحسوس الجمالي الاستطيقي ومن هذه المواد الصوت والصورة عبر عناصر اللغة السينمائية و التي تثير الدارسين والمهتمين في مجال الفنون السمعية والمرئية هي عناصر التعبير الفيلمي ، حيث شكلت لها أهمية تأتي متجاورة مع العناصر الاخرى من المهمات من حيث توظيفها تقنيا وفكريا عبر الانتقالات السردية والتي تمكنت تحقيق أدراك المتلقي لمضمون الفيلم وإعطائه جمالية وتعبيرية تمكن

* جامعة النهرين، mhmdalhdethey@yahoo.com

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

المتلقي من قراءة الفيلم أو المسلسلة ارتأى الباحث وفي ضوء التطورات التكنولوجية المعاصرة أن يصوغ مشكلة بحثه من خلال السؤال الآتي: ما هو دور عناصر التعبير الفيلمي في الانتقالات السردية ضمن بنية العمل السينمائي والتلفزيوني وتبقى الفروقات بينهما حسب طبيعة المعالجة الفنية ؟ تكمن أهمية البحث في التعرف على موضوع غاية الأهمية في بناء العمل الفني وعبر الوسيط السمعي والمرئي، وذلك في اشتغال عناصر التعبير الفيلمي ودورها في الانتقالات السردية ،وتبدو حاجة الباحث جلية لأنه يتصدى لموضوع معرفي يرتبط بعملية بناء وإنتاج الفلم السينمائي او التلفزيوني ، وكيفية تعامله لبناء المعنى من خلال تعدد الوظائف لتلك العناصر ودورها في الانتقالات السردية و يرمي البحث إلى تحقيق الأهداف الآتية:

التعرف الطرق سرد فيلمية والبناء السردي والروائي عبر الانتقالات فضلا عن االمعالجات الفنية لعناصر التعبير الفيلمي كطرق سرد انتقالية

يتحدد البحث بدراسة نماذج متنوعة في اطاره النظري من الأفلام الروائية ، وعلى النحو الأتي:

فيلم المريض الانكليزيThe English patient كعينة بحثية للتحليل

تم اختيار هذه العينة لأسباب سيشير أليها الباحث في الفصل الثالث

**تحديد المصطلحات**

**التعبير اصطلاحا :** " التعبير عن الشيء هو الأعراب عنه بإشارة أو لفظ ، أو صورة أو أنموذج ، فالإشارات والألفاظ تعبر عن المعاني ، والصور تعبر عن الأشياء ، وكل أنموذج فهو يعبر عن الأصل الذي اخذ عنه "(صليبيا ،1982، ص301)

**لغة : أما بموجب ما ورد تعريفيا لدى مجمع اللغة العربية فكان**

"التعبير أظهار للشيء والإفصاح عنه بعبارة تبرز الأفكار والمشاعر، وعبارة النص هي النظم المعنوي المسوق له الكلام ، سميت عبارة لان المستدل يعبر عن النظم إلى المعنى ، والمتكلم من المعنى إلى النظم فكانت موضع العبور ، فإذا عمل بموجب الكلام من الأمر والنهي يسمى استدلالا بعبارة النص "(مذكور ، 1983،ص 48)

**التعريف الإجرائي للباحث: التعبير الفيلمي :** هو رؤية إخراجية لصانع العمل الفني تأتي من خلال توظيف عناصر الوسيط السمعي والمرئي و معا لجتها فنيا بشيء من الإحساس والعاطفة بالشكل الذي تنتظم فيه تلك العناصر في التأثير العاطفي والانفعالي على المشاهد عبر قوة المضامين المطروحة بالعمل..

**السردية:** "هي مجموعة الأحكام والقواعد التي تنتظم شكلا او كيانا محددا ، وتنظيما منطقيا والتي تختص بمناقشة الأجزاء والمقاطع والنصوص التي يتشكل منها السرد ، ومن ثم فان النظرية تلك تسمى بنظرية السرد ، أو السردية ، وهي تقوم على تشخيص وإبراز الخصائص الأساسية والسمات المميزة التي ينهض بها السرد على أساسها "(الأسود ،2007، ص87).

**تعريف الباحث الإجرائي**

يتفق الباحث مع ما جاء بالتعريف لدى فاضل الأسود في التعريف السابق.

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

**المبحث الأول/ الانتقالات بوصفها طرق سردية**

يعد الوسيط السمعي والمرئي من أهم الوسائط الثقافية والفنية التي ترافق الإنسان بوصفه وسيطاً تعبيرياً لتميزه بالجمع بين الصوت والصورة والتي تتميز بالمرونة والسلاسة عبر تذوق فني وجمالي يبدعه صانع العمل عبرهما. ولعكس صورة الواقع وتجلياته فالصورة " المادة الأساسية للغة السينمائية ، هي المادة الخام الفيلمية ،وان كانت مع ذلك حقيقة معقدة للغاية ، ذلك ان تكوينها يتميز بتراكيب عميقة قادرة على نقل الواقع الذي يعرض عليها نقلا دقيقا"( مارتن ،1964، ص12) ومن هذا المنطلق وحسب ما ورد في المصادر و الأدبيات فان الصورة هي المادة الخام الفيلمية ، كمعادل سمعي وبصري للنص عبر الكلمات والجمل ولذلك فان الباحث سيركز في هذا المبحث على الانتقالات بوصفها طرق سرد فيلمية كمايشبهها مارتن "أن التنقيت السينمائي هو مجموع طرق الربط البصرية التي ينبغي أن تستخدم في جعل التصوير الذهني للمشاهد ومجموعات المشاهد أكثر وضوحا. ولكن هل هذا التنقيت موجود حقا، وهل يمثل اي قيمة من القيم ؟ ان الجواب على هذا السؤال قد ظهر في البداية ايجابيا ، كما أن بعض مؤثرات اختفاء الصور وظهورها قد رتب كما لو كانت شولة منقوطة أو نقطة أو نقطة انتهاء "(مارتن ،1964، ص81) وبناءً على ما تقدم فان الباحث سيستعرض وسائل الانتقال بوصفها طرق سرد تشمل حقلي السينما والتلفزيون، من لقطة إلى أخرى ومن مشهد إلى آخر أو من وحدة زمانية أو مكانية أو لضرورة درامية أو لتتابع الحدث من ضرورات عملية الخلق والإبداع لعناصر اللغة السينمائية والتلفزيونية ،وبها يتم التحكم في مجريات أحداث العمل السينماتوغرافي ويحقق الانسجام بين المكونات الفلمية لتحقيق الإبداع والجمال. وتكمن مهمة وسائل الانتقال في الإشارة إلى تغيير المشهد، أو اللقطة. ويتم هذا باستخدام عناصر الصورة، أو الصوت، أو الاثنين معا. وهناك العديد من هذه الوسائل. تعد وكأنها وسيلة تعبيرية انتقالية سردية، تعبر عن الانتقال من لقطة إلى أخرى. ولابد من اختيار الوسيلة المناسبة لأسلوب الوسيط التعبيري. فمن الممكن أن يؤثر زمن، ووسيلة الانتقال على سرعة الفيلم ،وأن الانتقالات عبر هذه البنية يجب ان تتسم بالدقة والموضوعية والبراعة في تحديد أماكنها من تلك البنية مع تحديد ضروراتها الفنية والدرامية "أن عين المخرج تلتقط صورا فنية، مشوقة، وكذلك تقوم عين المتفرج بدور السيادة في فهم الصورة، وتحليلها وتأويلها فنيا وفكريا"(عقيل ، 2001،ص11) واجادة توظيف الانتقالات وضروراتها لوقعها على المتلقي وما ينتج عنها من تفسير وتأويل ، أذ أن "الانتقال من كاميرا إلى أخرى بتوجيه من المخرج لاختيار اللقطة المناسبة في أثناء تصوير المشهد ، إضافة لقطات أخرى تعزز من موضوع المشهد الرئيس"(حوامدة ، 2006، ص97) وعليه تحديد طبيعة الانتقالات من خلال تحديد الوسيلة المتبعة في توظيفه أو تحديد الفكرة الدرامية والتي تستدعي تنتج جذب المتلقي وشد انتباهه عبر التوظيف . الدرامي لتلك الوسائل الانتقالية السردية ليكون متطابقا ومكملا للأفكار التي تتلاءم وتنسجم مع سياق الفيلم وأن " السرديات الصورية في الفيلم استطاعت أن تتوسل بصريا وبعدد غير محدود من الوسائل في أن تعرض أنواعا من السرد الداخلية وبطرق واقعية أو غير واقعية "(الهاشمي ، 2010،ص48) وأيضا تكون مكملة لها عبر الانتقالات التي تكون مبنية على مبدأ درامي جمالي تربط بين ما تم عرضه بمحتوى نهاية اللقطة أو المشهد وبمحتوى اللقطة أو المشهد الذي يليه عبر ذلك التناغم الدرامي والجمالي ، خاضعا لتوظيف درامي لوسائل الانتقال ومنها الانتقال المبنى على التشابه في الشكل أو في المضمون

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

والمبني على وجود تشابه في الشكل أو المضمون يؤديان إلى معنى واحد للجمع بين لقطتين أو مشهدين كانتقالات بين نهاية لقطة أو مشهد وبداية لقطة أو مشهد آخر بينهما ويعد من الانتقالات الدرامية والتي تعطي بعدا جماليا وإبداعيا يمتد إلى دلالات وإيحاءات متعددة عبر لغة الصورة والتشابه في الشكل كانتقال عبره سواء كانت الموجودات متحركة أو ثابتة والتي " يساعد التشابه في الشكل أيضا على أبراز الانتقال ، كما يحدث عندما تتغير الصورة من أطراف الجدجد الناتئة إلى آلة الحصاد في فيلم ايزنشتين الخط العام ،"(قاسم ، 2010،ص81)· اما الانتقال المبنى على التناقض في الشكل أو في المضمون والمبني وفق الطريقة يتم الانتقال بين لقطتين أو مشهدين يتناقضان في الشكل إذ" يمكن أبراز هذا الانتقال من مقطع إلى اخر بواسطة نوع من التورية البصرية أو الصوتية ، ففي فيلم هتشكوك الخطوات التسع والثلاثون ننتقل فجأة من امرأة تصرخ إلى قطار يصفر"(قاسم ،2010، ص80) أو الانتقال عبر أشكال تغلب عليها خطوط مختلفة ومتناقضة كأشكال دائرية ثم الانتقال إلى أشكال مستقيمة أو حادة أو عبر اختلاف في اللقطات ، وأيضا من خلال توظيفات متناقضة مثل الانتقال عبر أداة معينة ولكنها مختلفة في الشكل وتكون وسيلة للانتقال من عالم إلى عالم مختلف تماما. فيما يتم الانتقال عبر التناقض في المضمون بين كل من طرفي الانتقال، مثل الانتقال من مكان مزدحم بالناس، إلى مكان خال ، أو الانتقال من مكان تغلب عليه الفوضى، إلى مكان يتميز بالنظام الشديد. ومن الأمثلة الفيلمية على ذلك في فيلم (جسد حي ) سيناريو واخراج البيدرو المودفار انتاج الولايات المتحدة 2002 في المشهد الذي يحاول فيه ضابط الشرطة المعوق وهو على كرسيه أن ينتقم من عشيق زوجته وعبر باب الشقة الرئيسة ينتقل إلى مشهد آخر لنجد العشيق يتمرن في شقته على التمارين الرياضية الشاقة أن هذا الانتقال وعبر باب الشقة قد احدث اختلافا وتناقضا في المضمون من خلال الاختلاف الجسماني والبدني بين المعوق والرياضي والذي أراد المخرج عبر التناقض أن يوظف وسيلة الانتقال تلك إلى مفهوم دلالي أعمق وغرض اكبر يؤدي إلى معرفة سبب خيانة زوجته له والأشكال الانتقالية و نقصد هنا بشكل وسيلة الانتقال هو ما نراه مجسداً على الشاشة والذي يمكن أن يحويه أي عمل فني وسيتطرق الباحث هنا إلى الانتقالات الفنية بوصفها طرق سرد فالقطع يعد من الوسائل الانتقالية الأكثر استعمالا وهو الانتقال الفوري من لقطة إلى أخرى تسمح هذه التقنية بتوظيف التداعيات بين نهاية اللقطة الأولى مع بداية اللقطة الثانية سواء من حيث الشكل أو المضمون وتعد " الوسيلة المتبعة غالبا للانتقال من كاميرا إلى أخرى أثناء استمرار الحدث، ويمكن استخدامه أيضا كوسيلة انتقال من مشهد إلى آخر"(ديفز،2005،ص23) وكذلك تساعد على التحكم في إيقاع الفيلم من خلال استمرارية الحركة وأيضا توظيف عنصر المفاجأة عند الانتقال من مشهد إلى المشهد الذي يليه ، ومن توظيفات القطع التوضيح والتفسير وكذلك التكثيف والتركيز ، ويستتعمل لتغيير الزمان والمكان ومن توظيفات القطع ما يسمى بالقطع الخادع وتوظف هذه التقنية كوسيلة انتقال سردية من خلال التركيز على جزء معين من الصورة والانتقال عبره إلى جزء مشابه له ولكن في مكان آخر، كما يعتبر الاختفاء والظهور التدريجي وسيلة انتقالية سردية حيث أن فكرة الاختفاء والظهور تعمل بالتشابه مع فكرة إسدال الستارة في المسرح أي أنها ترمز إلى نهاية وبداية حدث آخر أو جزء من الأحداث التي تجري على الشاشة "وهذه الوسيلة لمرور الوقت حيث تبدأ الصورة على الشاشة في الإظلام التدريجي fade out لكي تحل محلها صورة أخرى أما بالظهور التدريجي fed in أو بالظهور فجأة"(اريخون،1977 ص599)

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

ويتم توظيف المزج كحالة انتقال سردية حيث أن المزج عبارة عن عملية اختفاء تدريجي للقطة الأولى fade out وظهور تدريجي fade in للقطة الثانية وبنسب متساوية حيث أن الأولى تختفي بالتدريج وبنفس سرعة الاختفاء فان اللقطة الثانية تتزامن معها في الوقت نفسه تبدأ بالظهور " وتقوم عملية المزج بالفصل بين وحدات الحدث بإضافة نقطة نهاية لما قد تم بالفعل ، وتقديم وقفة خاطفة أثناء جريان السياق ، وهذا لا يتحقق في حالة القطع المباشر، حيث تكشف الصورة عن مكنونها فورا ويتصل الإيقاع دون أن تكسره عملية بصرية"(البشلاوي ،2005، ص64) و غالبا ما يستعمل المزج على التغيير في الزمان والمكان فالمزج السريع يعبر عن مرور زمن قصير وبالعكس فالمزج البطيء يعبر عن مرور زمن طويل ، فضلا عن الكثير من التوظيفات الانتقالية السردية ومنها من طريق حركات الكاميرا وعن طريق الأزياء والاكسسوارات وأيضا عبر الصوت عبر الحوار و خلق صورة ذهنية لدى المتلقي من خلال توظيف احد عناصر الصوت كوسيلة انتقال سردية للدلالة على المكان ومثال فيلم بابل انتاج الولايات المتحدة 2007اخراج اليخاندورجونزا ليس، تاليف جويلير مو أرياحا، بطولة بيتر وايت ، براد بيت ذلك في المشهد الذي تدور أحداثه عند الحدود الأمريكية والذي يهم بالدخول الى الحدود المكسيكية برفقة الأطفال نسمع الموسيقى المكسيكية قبل الدخول إلى المكسيك ما قد أعطى انطباعا بأن الانتقالة المكانية ستكون إلى المكسيك وأيضا يوظف التعليق الذي يشتق من الحوار في الانتقالات الزمانية المكانية كما يتم الانتقال السردي عبر التوظيفات الرقمية.

**المبحث الثاني /البناء السردي الفيلمي والمنظور الرو ائي**

تتجسد العلاقة بين البناء السردي للفيلم والمنظور الروائي من خلال علاقة ضمنية عبر مجموعة من المتجاورات والاتجاهات المتبادلة بين فن الرواية وفن الفيلم في تجسيده للرواية من خلال توظيف آليات الاشتغال الخاصة بتعبيرية الصورة المتحركة. حيث تنطلق هذه العلاقة بينهما بنقاط مشتركة فيما جسد من روايات من خلال فن الفيلم والصورة المتحركة ومنها السردي ، ولكن الاختلاف الحاصل أن لكل منهما آلياته و توظيفاته عبر طريقة سرد الأحداث في تشابه وظائفهما من حيث تشكيل المادة الدرامية والتعرض لمختلف النواحي الاجتماعية والثقافية وغيرها ويشار الى تنوع الأدوات التعبيرية بين الوسطين باعتماد معطيات المشاهد كحالة سردية روائيا والتي تحدث كمحصلة تمازج النص ورؤى قارئه في التقييم من حيث الرصانة والجودة ، فيما يعتمد المشهد الفيلمي السردي بسبل توظف عناصر الصورة السينماتوغرافية ، ومن هنا اشتركت الأداتين التعبيرية معا في معطياتها الناتجة في المتن الحكائي والسرد مع وجود اختلاف في الشكل ومضمون .وبرغم الاختلاف بين هذين الفنين الا أن الكثير من مفكري ومبدعي السينما قد تمكنوا من إيجاد المعادل البصري لفن الرواية خلال عناصر التعبير ووسائل إنتاجها من خلال نقل الأحداث والأفكار من الرواية والتي يتم تجسيدها بتوظيف تلك العناصر واليات اشتغالها وبذلك حقق البناء السردي للفيلم الفائدة من فن الرواية عبر الاقتباس وإنتاج المعنى في تداخل بينهما والذي يمثل تداخلا بين الفنون دون هيمنة فن على آخر حيث أن " كل لغة تخلق فضائها المكاني بطريقة تتناغم مع طبيعتها"(الوائلي ، 2006، ص70)، ويتم ذلك عبر تسخير فن الرواية والأحداث التي تتجسد فيها نحو بنية الرواية المتجسدة في توظيف الاختصار والتكثيف سرديا وفق آليات الإنتاج الفيلمي مع الحفاظ على جوهر الفكرة الأساسية للرواية وذلك عبر خلق معادلات ودلالات صورية تتجسد بالصورة السينمائية. ومما تقدم وبعد استعراض الانتقالات بوصفها طرق

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

سرد فسيتناول المبحث البناء السردي في الفيلم وأنواعه مع أشكال حركة السرد ومستعرضا الأنساق الزمنية عبر تعرضه للزمن كنسق سردي ثم يعرج الباحث إلى المكان كنسق سردي ومنها نسق التتابع ويعد هذا النسق هو الأكثر شيوعا حيث يتم سرد الأحداث عبره في خط متسلسل تسلسلا زمنيا وحسب ترتيب وقوعها و يكون ترتيبها في خط مستقيم واحد يبتدئ في نقطة معينة ويتتابع في تقدمه حتى يصل إلى نهاية الحدث ويعد من الأنساق السردية السهلة ،ومن ابرز الخصائص الفنية التي يتميز بها هذا النسق لبناء الحدث المتسلسل أو المتتابع الاستهلال المتميز الذي يؤسس لتسلسل الحدث من خلال التعريف بأولياته وأسسه " فالاستهلال يقدم أطارا عاما يحدد بواسطته زمان الحدث ومكانه ويرصد في الوقت نفسه تطور الحدث في الرواية"(جنداري ، 2001 ، ص74)

ومما يميزه أيضا تقديمه لمكونات المتن الحكائي الدرامي باعتماد نسق وفق منطق يتبنى تسلسلا زمنيا وعده شائع سينمائيا مقتبس من القصص والرواية ، اذ أن معظم القصص تسير في خط من البداية إلى المنتصف ثم وصولا للنهاية وان الأحداث تسير في تسلسل بحيث يتبع كل حدث ، الحدث الذي سبقه ، وكل تطور هو نتيجة لما سبقه ، اما نسق التوازي فأفضل ما يميزه هو خط سير حكايتين أو أكثر في محاور مختلفة، بحيث تحدث بنفس الزمن ولكنها تختلف في الأمكنة ، وتسير بخط سردي بالتوازي بينهما وتكون نتيجته اللقاء حتما في هذه المحاور فهذا النسق محكوم بزمن محدد وأمكنة متعددة .

اما نسق البناء الدائري وفيه يتم البدء بما انتهت والت اليه الأحداث، حيث يسرد الراوي أحداثا قد جرت في الماضي معتمدا إياها كنقطة انطلاق للحدث ومن ثم العودة بالأحداث تباعا وصولا إلى النقطة التي انطلق منها أي الاستدارة والدوران حول محور الحدث سواء كان هذا المحور مكانيا أو زمنيا" وقد نشأ بفعل شيوع فكرة دائرية الزمن يختلف هذا البناء بأنه ينتهي من حيث يبدأ ليحدث الانتقال الزمني إلى الماضي وحالما يحدث الانتقال، يتشابه البناء الزمني لهذا النوع من التتابعي للأحداث فالاختلاف هو وجود بداية وراوي يقوم بأخبارنا عما حدث وبحسب وجهة نظره."( قاسم ، 2010، ص7) ويتم تصاعد معطيات البناء الدرامي للمتن الحكائي بالانطلاق عكسيا وفقا لنهاية الاحداث لاستعراض الأفعال قبلها للوصول مرة ثانية الى بدئها عبر الية السرد بالحكي عبر الماضي ويعد نسق البناء التداخلي السرد الذي تتداخل فيه الأنواع الثلاثة التي تم ذكرها حيث تكون فيه البنى الزمنية متغيرة ومتقاطعة في الحاضر أو الماضي أو المستقبل حيث يشمل البناء السردي المتداخل عدد كبير من الوقفات والعودة للخلف والانتقالات وهو يجمع بين أنواع البناء السردي آنفة الذكر اما توظيف الزمان والمكان كنسق سردي يعد المكان من الأساسيات التي يقوم بها البناء الروائي ومن ثم الفن السينمائي فهما من الفنون الزمكانية لاعتبار الزمان والمكان مكونين رئيسين من مكوناتهما فلولاهما لما كانت الرواية أو العمل الفني عامة والسرد بصورة خاصة حيث يمثلان وحدة متكاملة في الرواية ومن ثم يتحدان مع الحركة في السينما حيث "يحدد الزمكان الوحدة الفنية للمؤلف الأدبي في علاقته بالواقع الفعل، ولهذا السبب ينطوي الزمكان عند المؤلف دائما على لحظة تقيمية لا يمكن فصلها عن الزمكان الفني الكلي ألا في التحليل المجرد ، ذلك أن كل التحديات الزمانية المكانية في الفن والأدب لا ينفصل احدهما عن الآخر وهي دائما ذات صبغة انفعالية تقييمية"(بختين ، 1990، ص220) أن الشخصية بلا زمان ولا مكان في الرواية أو السينما هي في الفراغ ، وبناءا على ذلك فأنهما يأخذان بعدا دراميا في صنع المجال الإبداعي الذي له دلالاته

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الجمالية التعبيرية كمكون سردي عبر تشابكهما وانطلاقا مما تقدم فان الباحث سيستعرض الزمان بصفته بناء سردي ومن ثم سيستعرض المكان وبنفس الخصوصية ، وفيما تكون أشكال حركة السرد الزمني ومنها الاسترجاع وهو استعادة ما مضى من أحداث بالقياس إلى الحاضر الذي تنطلق منه أحداث السرد و يمثل الاسترجاع محكيا ثانيا حيث يعود السرد الى بعض الأحداث القديمة الماضية ويرويها في لحظة لاحقة لحدوثها ، حيث يتميز بعدة مستويات من ماضي قريب وماضي بعيد. وبناء عليه فقد " ظهرت أنواع مختلفة من الاسترجاعات وهي الخارجي الداخلي "(الفقيه ،ب . ت،ص8) الاسترجاع الخارجي يعود لأحداث تقع قبل بداية السرد الأمر الذي يستدعي الانتقال من الحاضر إلى الماضي باستمرار ، حيث يشغل حيز الاسترجاع اكبرقدر من المعالجة الفنية والسارد يحتاج إلى العودة إلى الماضي في بعض المواقف ومن الأمثلة الفيلمية على ذلك ما نراه في فيلم المريض الانكليزي الإنتاج 1996،بطولة : رالف فينس ، جولييت بينوش ، اخراج وسيناريو : انطوني مينغلا ، انتاج : الولايات المتحدة الأمريكية... من كثرة الاسترجاع التي مر بها المريض الانكليزي عبر تذكره لمحطات مختلفة من سرد الفيلم عبر وجوده على سرير التمريض والانتقال عبر استرجاعات خارجية تمثل أحداثا مختلفة من سرد أحداث الفيلم ، اما الاسترجاع الداخلي وهو إعادة سرد أحداث لاحقة لزمن بداية السرد في نفس اتجاه مستوى القص الأول من خلال الانتقال بين الشخصيات للتعريف بالأحداث المتزامنة بالعودة إلى الماضي بينهما من خلال تذكر الأحداث والمواقف السابقة ليفسح مجالا للاسترجاع إلى نقطة انطلاق الحدث، إذ يشكل هذا الاسترجاع إلى الحوادث التي سبقت النقطة التي وصلها السرد والاستباق وهو دلالة ايحائية إلى حدث معين سوف يقع في السرد والقفز على فترة من زمن القصة وتجاوز النقطة التي وصل ألها السرد بتنامي من الحاضر إلى المستقبل ،لذا هذه الطريقة السردية تتميز بالإبلاغ عما سوف يقع من أحداث بالإضافة إلى انه يلقي المعنى العميق للأحداث وغالبا ما يكون الاستباق بمعرفة المتلقي وجهل الشخصيات داخل العمل الفني" وتكمن في استحياء أحداث تسبق النقطة التي وصل ألها السارد الذي سيتنامى صعودا من الماضي إلى المستقبل، يقفز إلى الأمام متخطيا النقطة التي وصل ألها ، الاستباق إذا حكى الشيء قبل وقوعه "(جنداري ، 2001،ص120) وتتميز وظيفة الاستباق في السرد التمهيد لأحداث لاحقة أو التنبوء بالمستقبل أو الإعلان عما ستكون عليه مصائر الشخصيات ومجرى الأحداث ، ويكون موضوع اتجاهات الزمن بعدم خضوعه لاتجاه واحد أو نمط معين يحدد أو يوقف من حركة الزمن في السرد من حيث اختيار نقطة انطلاق الحدث والسرد سواء من الماضي أو الحاضر أو المستقبل هذا فيما يتعلق بالوسيط السمعي والمرئي أما الطابع الفيزياوي فالزمن واحد و لا يتغير ولا يمكن أعادته إلى أي اتجاه فالزمن الماضي لا يعود واللحظات التي تنقضي لا يمكن العودة ألها ولكن الذي يعينينا هنا بكيفية معالجة اتجاهات الزمن في السرد وتنوعاته في الوسيط السمعي والمرئي والرواية وعبر تقنياتهما المتعددة وحول مرونة حركة السرد في هذين الوسيطين " أن النظرة الحديثة إلى الزمن ترى انه لحظة حاضرة مترامية الأطراف يظهر فيها الماضي غير منظم وغير مرتب ، وكلمة الحضور تعني الوجود الملموس الحي في الوقت نفسه أي الحاضر الزمني أو ما هو كائن"( قاسم ، 1985،ص37) وبما أن أشكال السرد تتداخل وتتشابك وتختلف فان الباحث سيستعرض الاتجاهات الزمنية عبر أنساقها في السرد النسق الزمني الصاعد وفي هذا النسق تتابع الأحداث وبشكل خطوط حيث يبدأ هذا النسق بالتنامي مع خطوات الحدث تباعا إذ تتطور العلاقات بين الشخصيات

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

وتتشعب إلى أن تصل لنهاية الحدث فيما يتمثل النسق الزمني النازل وهو من الأنساق المتبعة في الوسيط السمعي والمرئي فهو يعتمد على عرض نهاية الحدث ومن ثم القيام باستعراض الأحداث نزولا حتى يوصل إلى أصل الحدث وسبب النتيجة التي آلت لها الأحداث " في النسق الزمني الهابط ، يعرض لنا زمن الكتابة نهاية زمن الحكاية ثم يبدأ بالنزول تدريجيا حتى يوصلنا إلى الأصل "(أبو ناضر ،1979، ص86) أما الأمكنة الواقعية الحديثة وكثيرا ما يتم التعبير السردي عن مجموعة من التأطيرات فالمكان المتخيل وهي في الغالب متخيلة وغير موجودة على الواقع ولكنها تتسم أحياننا بالحداثة أو الغرابة في التعبير وتوظف نحو بناء سردي مكاني متخيل من اجل إيصاله بصورة واقعية إلى المتلقي ، وغالبا ما نجد هذا التوظيف في أفلام الخيال العلمي وأفلام الرحلات الاستكشافية الغرائبية "فكل عمل فني هو مكان مشكل زاخر بالمعنى يختلف في ثباته وتكوينه عن كل مكان يملأه الواقع الخارجي"(بوجاء ،1993،ص102) أما فيما يتعلق بالأماكن المغلقة هي تصنف كبنية سردية مؤتلفة كالبيت أو المدرسة أو الجامعة أو مكان العمل وكبنية سردية معادية مثل أماكن القتال والحرب والسجون اما الأمكنة التاريخية القديمة ان المكان التاريخي القديم يكتسب صفة القدم من اعتبارات زمانية وليست تاريخية، فالمكان القديم قد يكون فضاء لأحداث تخيلية، ة كوسيلة سردية مضافة لوسائل السرد عبر التعرف على مكونات ذلك المكان والتي تسرد عبر وموجوداته ومحتوياته من ديكور وإكسسوار حيث أن الأمكنة التاريخية " ترتبط بالمكان بوصفه قوة روحية مسلما لها، حيث كان المكان يخضع لمتغيرات وتأثيرات شتى، بعضها صالح والآخر غير صالح، فالحكاية تنمو تحت ظلال المخيلة وتكبر بكل شيء "(الجنابي ،2006، ص58) الأمكنة الأسطورية وفي هذا التوظيف السردي للمكان فيتمعبره التعامل مع مفهوم الأسطورة والتي تكون معروفة لدى جميع الأمم والشعوب حيث يتم تجسيد المكان واعتباره كوسيلة سرد للأسطورة عبر ما يوظف من تقنيات وأمكنة وأيضا بما يتلاءم مع مجريات تلك الأسطورة والتنقل مكانيا وسط أماكنها وأجوائها المختلفة

**المبحث الثالث /السرد والتعبير**

مما لاشك فيه أن بنية الخطاب المرئي تأتلف من العديد من العناصر التي تشترك معا في أنتاج المعنى عبر وحدة من العلاقات المتناسقة والمنسجمة بين عنصري الصورة والصوت وكل عنصر من هذه العناصر يعمل على مستويين مستوى وظيفي ومستوى تعبيري ضمن بنية سردية ذاتية وموضوعية و" الملاحظ في السرد الذاتي انه تعبير عن خصائص نفسية للشخصيات في حين أن السرد الموضوعي تعبير عن خصائص درامية بحته، أن الإسراع بالصورة أو الإبطاء أو التشويه. الخ، تعبير عن هذه الحالة النفسية وليست متعلقة بالمفهوم الشائع عن الواقع ، ومن الممكن التحدث عن كثير من طرق السرد الذاتية التي تنتجها السينما سواء باستخدام الإضاءة أو الصوت أم حركات الكاميرا أو الانتقالات ، وفي الإمكان استخدام هذه الطرق الفرعية للسرد الفيلمي بطرق ذاتية وموضوعية "(الهاشمي ،2010، ص48) وتعد البنية الصورية السينمائية والتلفزيونية هي وسيلة تقل وتعبير ولغة ولأنها تمتزج من خلال المكون الجمالي والتي تتميز بتراكيب عميقة قادرة على تجسيد الواقع ونقله نقلا دقيقا .ان الصورة الفيلمية رغم دقتها فأنها بالغة الليونة والمرونة وقابلة لمختلف التفسيرات وحسب وجهات النظر .وكوسيط تعبيري سردي حيث "أن للصورة قيمتها المضافة حيث يمكنها أن تغني عن الكثير من الكلام "(خلوصي ،1991،ص150) أن بنية وتكوين الصورة في السينما

والتلفزيون هي رؤية جمالية وإبداعية وليست عملية نسخ للواقع فقد اعتمدت في تلك الرؤية على قوة خلق جماليات وقدرة تعبيرية للعناصر المكونة لها ، ولذلك فان الباحث سيحدد العناصر التي تخلق التعبير الجمالي المطلوب للصورة السينمائية ومنها آلة التصوير أن عمل الكاميرا كأداة سردية تعبيرية يتم بتوظيف مجموعة من الحركات وكل حركة لها وظيفة ما تعبر عنه من اجل أبراز القيمة الدلالية والجمالية والدرامية لها وسيتطرق الباحث إلى حركات الكاميرا، الأشكال المختلفة للقطات، زوايا التصوير وحركات الكاميرا إن للكاميرا عدد من الحركات لها وظيفة تعبيرية سردية وذلك بهدف تعزيز القيمة التعبيرية والدرامية والجمالية للصورة ،" فهنالك حركة الكاميرا وهي ثابتة على حاملها وحركة الكاميرا بانتقالها من مكانها ولكل منها تأثيره على المشاهد "(صليبيا ،1982 ، ص176) فكل حركة لها دلالاتها المعبرة عن عنصر مادي أو سيكولوجي ووفقا لمضمون المشهد والتي يؤدي إلى هدف ما من إثارة عاطفية أو دلالية التي تأخذ طابعا وصفيا تعبيري دلالي في سردية الفيلم والحركة الأفقية البانورامية وهي عبارة عن حركة دائرية من الكاميرا حول محورها الأفقي أو العامودي دون تحريك الكاميرا من موقعها وهو بما يعرف بحركة الـ pan الاستعراضية من اليمين إلى اليسار أو العكس، فهي تساهم بالوظيفة ذات الدلالة التعبيرية السردية عن المكان كاستعراض وكذلك تعد من اللقطات التأسيسية وأيضا تساهم في خلق التأثير الدرامي ويمكن أن تعبر عن ربط موضوعين أو أكثر في آن واحد وممكن أن تعبر عن وجهة النظر الشخصية عبر استعراض المكان وأيضا التعبير عن الإحساس باستمرارية المنظر ، وهي " استعراض الأماكن الطبيعية أو الأثرية في اللقطات الواسعة وعمل اللقطات التأسيسية في بداية العمل الفني ومتابعة الحركة الأفقية للأشياء أو الأشخاص داخل الكادر "(عقل،2008، ص121) وتتمثل الحركة الرأسية من أسفل إلى أعلى أو العكس و تتحرك الكاميرا حول محورها الراسي من أسفل إلى أعلى أو بالعكس ، ولها دلالات تعبيرية وجمالية سردية و توظيفها كاده تعبير فيلمي من خلال العلاقة بين المواضيع والمناطق المصورة وتؤكد على العمق والارتفاع في الحركة وتساعد تلك الحركة إلى أعلى في التعبير عن الإحساس بالاهتمام والعاطفة والأمل بينما الحركة إلى أسفل تساعد في التعبير عن الإحساس بالحزن والأسى وأيضا فأنها تتساوى مع الحركة البانورامية في التعبير عن استعراض المكان أو لربط مجموعة من الأحداث ضمن تجاور تعبيري جمالي درامي " إذ تساعد الكاميرا الغرض الدرامي للمشهد بالحركة الراسية والتي تغير من زاوية الكاميرا أثناء حدوث المشهد "(بريتز،1970، ص60) اما الحركة المصاحبة المتجولة و في هذه الحالة يتم تثبيت الكاميرا على منصة متحركة مثل عربة أو سيارة أو شاحنه ..وغيرها وتعبر هذه عن " إبقاء موضوع متحرك داخل مجال التصوير، أو للاقتراب من الموضوع بحركة انسيابية مستمرة"(دالي ،2002، 285) حركة اقتراب أو ابتعاد ففي هذه الحركة يتم التعبير عن أظهار وسرد المزيد من التفاصيل والتعبير عند الابتعاد لاستيعاب اكبر جزء من المكان وأيضا فأنها تعبر عن العلاقة بين الأشياء المختلفة الظاهرة في الكادر كأفضل ما يمكن فيما يحتل الحوار كوسيلة سردية وتعبيرية خصوصية وسمة على درجة كبيرة من الأهمية ومن خلاله تتجسد أفكار العمل عبر الشخصيات "فالحوار اكتسب سمة الفن الأصيل لكنه فن بالغ الصعوبة وهو من أندر المواهب واكثرها قيمة "(الدليمي ،2005، ص149) وتفسر الأحداث التي تكشف عن معالم الشخصية والحدث إذ يتنامى الحدث عبره وبواسطة الحوار تسرد الحكاية وتفهم الأحداث ضمن سياق المتن الحكائي من تعبيرية توضيح المعنى وتوضيح الوظائف والدلالات الدرامية

والجمالية التي تساهم في تعميق المفهوم وإيصال المعنى ويستخدم الحوار كوسيلة انتقال تعبيرية وأيضا للدلالة على الزمان والمكان فهو يطور الحدث ويدفعه إلى الأمام ويطور وينمي الشخصية ولكن زاوية رؤية العين محددة وفق اتجاهات معلومة في حين ان استقبال الصوت وعناصره عند الإنسان من كافة الاتجاهات، وكذلك فان الحوار يعبر عن مستوى الشخصية الثقافي والاجتماعي من خلال سرد الحدث ومن تعبيرية الحوار فتعبيرية التكرار في الجمل بقصد التأكيد على معلومة معينة وأيضا بالإمكان تضمين الحوار معاني ودلالات تعبيرية ذات مغزى درامي " إذ يعتبر الحوار وسيلة أساسية من وسائل التعبير التي تنقل الأفكار في الأعمال الفنية ذات القيمة الاجتماعية والنفسية وبالأخص فيما يتعلق بالروايات أو المسرحيات أو القصص التلفزيونية المقتبسة ولهذا فدوره رئيسي في إيصال الإبداعات الفنية للمشاهد شكلا ومضمونا "(مرعي ،2003،ص30) اما الموسيقى فهي من الوسائل التعبيرية الموظفة تجاه الصورة إذ يؤكد (لوي دي جانيتي) بقوله " استخدام الموسيقى في الأفلام متنوع بشكل مدهش . الكثير من المخرجين لا يزال يستخدمها لتعميق الصورة "(جانيتي،1981، ص272) وإذا عد الحوار لغة الفكر والعقل فان الموسيقى هي لغة المشاعر فتعمل على تقديم وظائف تعبيرية ودلالية في الفيلم فهي ليست مجرد الحان بل الأمر أوسع وأعمق من ذلك فان الأحداث في الفيلم متنوعة ومتقلبة ومعقدة وكل نوع يختلف عن الآخر وعلى صانع العمل الفني معرفة التوظيف التعبيري للموسيقى فهي " تعبر عن لغة الحب ، والحزن ، والغضب، والصراع ، والحركة السريعة والبطيئة ، واليأس والحرب والمعركة والألم والانتصار والانكسار والطفولة والبراءة والرغبة والأمل والسخرية وغير ذلك وهكذا يتم توظيف الموسيقى للتعبير عن كل ذلك وغيره من المشاعر والعواطف الإنسانية "(شكري،2000،ص33) لكل نوع من الأحداث والأجواء أن تعبيرية الموسيقى الخلفية يجب أن تكون هادئة ولا تطغي على حوار الشخصيات وفي حين وحين تصمت الشخصيات وتنطلق مشاعرهم فان الموسيقى تعبر هنا عن خلق الجو الأم فالموسيقى تعبر عن أجواء الفرح والحزن والرومانسية "أن الصورة ومن خلال المشاهد تحدد ما هو مقصود والموسيقى تضيف جودة التعبير وخصوصياته، وبذلك فالموسيقى توسع مجال التأثير للصورة، وتنشئ العلاقة التكميلية بينهما"(ليسا،1997،ص6) وتعد الموسيقى وسيلة تعبيرية موحدة بين شعوب العالم لا يمكن الاستغناء عنها في تعبيرية الفيلم وفي وسيطنا السمعي والمرئي وتكون معبرة عن مجموعة من التوظيفات منها الموسيقى المصاحبة للبطل وأيضا اللحن الخاص بالمكان وكذلك فأنها تعبر عن الحالة المزاجية والتأكيد الدرامي.فيما تكون المؤثرات الصوتية تنفرد الفنون السمعية والمرئية في توظيفها واستخدامها للمؤثرات الصوتية وكل مؤثر له توظيفات تعبيرية متعددة لها دلالات درامية وجمالية وبالرغم من أن " الوظيفة الأولى للمؤثرات الصوتية كما يعتقد عموما هي خلق الجو ألا أنها يمكن أن تكون وبصورة مدهشة مصادر وثيقة للمعنى في الفيلم "(جانيتي،1981، ص246) تؤديه المؤثرات الصوتية دورا في التأكيد على واقعية الفيلم ، وفي إتمام فهم المتفرج للصورة التي يراها على الشاشة ، وأيضا تعبر المؤثرات الصوتية عن خلق الإحساس بوجود أماكن غير موجودة إذ يمكن استخدامها للإيحاء بأحداث خارج حدود الشاشة والتي تعطي تعبيرية للمشاهد بان يرسم صورة ذهنية عن تلك الأحداث كذلك فان المؤثرات تساهم في التعبير عن خلق الجو النفسي العام وخلق جو من الإثارة وأيضا تعبر عن الإيحاء بأماكن غير موجودة وخارج حدود الشاشة .أن البنية المونتاجية من مقومات اكتمال الفيلم والارتكاز على مجموعة من المقومات الرئيسية عبر

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

قوة البناء و متانة التكوين لكي يكون المنتج الفني مكتملا فنيا وتعبيريا ومن هذه المقومات السيناريو الجيد المحكم البناء ، والإبداع في الإخراج ، والرؤية المونتاجية المتميزة . فالمونتاج وسيلة تعبيرية اذ يعد من العناصر المهمة لإضافة تعبيرية الفيلم، والتي تتجسد عبره العلاقات بين عناصر الفيلم الأخرى ، أن تركيب اللقطات والمشاهد ووضعها في أماكنها المناسبة عبر المونتاج الذي يعد عملية ابتكار وإبداع عبر المونتاج نستطيع أن نعبر ونجمع بين الزمن الماضي والحاضر ونستطيع العودة للزمان والمكان الذي نريده عبر وسائل المونتاج المتعارف عليها ( الظهور والاختفاء التدريجي، والمزج، والمسح ) ويعبر المونتاج ايضا عن ربط المواقف الواقعة في الوقت نفسه وهو يجعل الأشياء جنبا إلى جنب إذ يتمتع بالقدرة على اختزال الزمان والمكان فضلا عن امكانية "تنفيذها عبر الكومبيوتر الذي يحققها بصورة اجمل وباقل التكاليف واقل الجهود " .(سلمان ،2009،ص94)

وبعد ان استعرض الباحث جانبا مهما من اشتغال عناصر التعبير الفيلمي ودورها في الانتقالات السردية وبعد استعراضه للإطار النظري الذي تعلق بالموضوع السابق ، فان الباحث سيتخذ من العناصر الاساسية التي استعرضها ومما اسفر عنه الاطار النظري مؤشرا للكشف والتحليل

وقد تم عرضها على مجموعة من الاساتذة والخبراء والمختصين في مجال البحث وهي :

1- توظف عناصر الصوت والصورة كأداة تعبيرية سردية انتقالية في الفيلم
2- تعد تقنية القطع والاختفاء والظهور التدريجي والمزج في الوسائل المونتاجية من عناصر الانتقال السردية واتي تعد عنصرا من عناصر التعبير الفيلمي
3- توظف حركة الكاميرا كعنصر رئيي من عناصر التعبير الفيلمي ولها ايضا دور مهم في الانتقالات السردية
4- تعد انساق البناء السردي واتجاهات الزمن في السرد عنصرا انتقاليا تعبيريا في الفيلم
5- تعد الامكنة الواقعية والامكنة التاريخية والأمكنة الأسطورية عنصر انتقالي سردي وتعبيري في الفيلم

## إجراءات البحث

### منهجية البحث وإجراءاته

يعد المنهج هو الطريقة التي يسلكها الباحث بغية الوصول إلى الإجابة عن الأسئلة التي انطلقت منها مشكلة البحث "فالمنهج يتمثل في الإجابة عن االسؤال الآتي وهو: كيف سيحل الباحث المشكلة"(محمدسعيد،1990، ص94).

و بما أن البحث الحالي يهدف إلى: التعرف على الانتقالات بوصفها طرق سرد فيلمية والبناء السردي والروائي فضلا عن التعرف على عناصر التعبير الفيلمي كطرق سرد انتقالية وبناءً على ذلك فقد اعتمد الباحث على المنهج الوصفي التحليلي / أسلوب تحليل المحتوى كونه أكثر ملاءمة لتحقيق تلك الأهداف والوصول إلى النتائج المتوخاة و الذي ينطوي على التحليل بوصفه يحقق النتيجة المرجوة منه

### مجتمع البحث

تكون مجتمع البحث الحالي من مجموعة الأعمال السينمائية المختارة يقود هذا الاختيار إلى تمثل حقيقي أو اقرب إلى الموضوعية في تمثله كمجتمع البحث الأصلي .

**عينة البحث**

بما أن مجتمع البحث يتضمن أعداد كبيرة من الأعمال لذلك لجأ (الباحث) الى اختيار عينة قصديه في مجتمع البحث. واهم ما تميزت به هذه العينة أن تكون من الجودة بمكان بحيث تستوعب المؤشرات التي تم الخروج بها من الإطار النظري وهي من الأفلام التي نالت الجوائز في العديد من المهرجانات العالمية الأكاديمية الرصينة.

**وحدة التحليل**

اعتمد الباحث المشهد وحدة للتحليل لأن الفكرة لا تكتمل إلا ضمن سياق بناءها المشهدي للعمل السينمائي. لا يمكن اعتماد اللقطة بالرغم من كونها أصغر وحدة في بنية العمل الفني لأن معنى اللقطة بشكلها المستقل يتغير عندما تنظم ضمن سياق المشهد، إذ يتأثر معناها حسب اللقطة التي قبلها.

**بناء الأداة**

تطلب البحث تصميم أداة تمثلت باستمارة تحليل المحتوى باستخدامها في تحليل الاعمال السينمائية للكشف عن اشتغال عناصر التعبير الفيلمي ودورها في الانتقالات السردية في تلك الأعمال تضمنت هذه الاستمارة (6) فقرات ، تم بناؤها على وفق ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات، فضلاً عن المصادر والأدبيات التي تناولت موضوع اشتغال عناصر التعبير الفيلمي ودورها في الانتقالات السردية،

**صدق الأداة**

قام الباحث بعرض أستمارة تحليل المحتوى على مجموعة من الخبراء الاختصاص في مجالات (الفنون السينمائية والتلفزيونية ) لغرض التعرف على صلاحية فقراتها وقياس الأهداف التي وضعت لأجلها، وقد أبدى الخبراء عددا من الملاحظات قام الباحث بتعديل مكونات الاستمارة، إذ تم تعديل بعض الفقرات أو حذف الفقرات التي ليس لها علاقة بأهداف البحث، وعليه قام الباحث بعرضها مرة أخرى على عدد من الخبراء وحظيت باتفاقهم التام، وبذلك أصبحت جاهزة للتطبيق.

جدول (1) أسماء الخبراء المحكمين

| ت | الخبير | الدرجة العلمية | مكان العمل | نوع الاستشارة |
|---|---|---|---|---|
| 1 | د. محمد عبد الجبار | أ.د | كلية الفنون الجميلة | |
| 2 | د.طارق عبد الكريم | مدرس | كلية الفنون الجميلة | |
| 3 | د.عبدالباسط محمد علي | أ.م.د | كلية الفنون الجميلة | |
| 4 | د.صالح علي الصحن | مدرس | كلية الفنون الجميلة | |
| 5 | د.ياسر عيسى الياسري | ا.د | كلية الفنون الجميلة | |

**تحليل العينات والنتائج والاستنتاجات**

فيلم المريض الإنكليزي، سنة الإنتاج 1996،بطولة : رالف فينس ، جولييت بينوش ، اخراج وسيناريو : انطوني مينغلا ، انتاج : الولايات المتحدة الأمريكية

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

**التحليل :** رواية للكاتب مايكل أونداتجي صدرت في 1992 وفازت بجائزة بوكر مان لتلك السنة، وترجمت إلى أكثر من ثلاثمائة لغة منها العربية، وقد حولت إلى فيلم سينمائي حيث يعرّف الإعداد السينمائي بأنه: إعداد النص الأدبي وتحويله إلى شكل ونص سينمائي، وهي عملية مركبة تشمل إعداد الفكرة، والمعالجة السينمائية وبناء الشخصيات، والبناء الزمني/ السردي، والبناء المكاني، وحبكة النص لذا فان إجراءات نقل الرواية إلى السينما تتطلب البحث عن معادلات سينمائية بصرية قد تصل إلى تعديل النص الأدبي حتى يتفق مع الشكل السينمائي، ويتضمن خاصية اشتغال كل عنصر في محله.. تبتدئ أحداث الفيلم عبر المشهد الاستهلالي الأول متزامنا مع ظهور شريط المعلومات عندما تظهر لنا اللقطات فرشاة تسطر ورسوم وأشكال تمثل أجساد تعوم في فضاء معين متزامنة مع موسيقى وأغنية بصوت شجي وبلغة غير لغة نطق الفيلم لتعطينا تلك الرسوم شكلا سرديا عن وظيفة المكان التاريخي ، ثم توظف انتقاله سردية تتم باعتماد الرموز باختفاء تدريجي لها وبظهور تدريجي للكثبان الرملية التي تتباين بين الضوء والظل عبر حركة استعراضية للكاميرا ومن وجهة نظر الطائر لتسرد لنا طبيعة المكان التي تحلق فيه هذه الطائرة والتي يفصح عن وجودها ذلك الظل لها والمتنقل عبر تلك الكثبان ، وصولا إلى تعرضها لنيران المدفعية وسقوطها ، وباستخدام وسيلة القطع كأداة انتقال سردية تعبيرية ينتقل بنا المخرج إلى المشهد الذي تدور أحداثه في عربة القطار والذي تسرد لنا مكونات المكان الواقعية عن مستشفى نقال ويؤكد لنا الحوار الذي دار بين الممرضة هانا واحد المرضى وكوظيفة تعبيرية وتفسيرية من عناصر السرد حول طلب احدهم بتقبيلها وان هذا يعني الكثير لدية بالسلوك الإنساني العاطفي لتلك الممرضة ، وفي توظيف سردي للديكور كوسيلة انتقالية تعبيرية تستخدم للانتقال والعودة بواسطة اتجاه السرد الزمني النازل إلى الصحراء والذي يجسد هذا المشهد حطام الطائرة وإنقاذ البدو الرحل للمريض الانكليزي على ظهور الجمال مع توظيف سردي تعبيري للإضاءة في هذا المشهد و حركة الكاميرا ساردة عن وجهة نظر المريض الانكليزي في إلى أشعة الشمس التي تمر في نسيج لحاء النخيل والتي سردت انتقاله حياته وسط هذا التشابك في العالم القادم ليسهم هذا التوظيف في انتقاله سردية الى المشهد الآخر الذي تدور أحداثه وسط احد الكهوف التي يستوطنها البدو ويتم معالجة انتقاله أخرى سردية بدخول الرجل المعالج وهو محملا بأنواع كثيرة من القناني الملونة كدلالة سردية على علاجه من قبل البدو وتتحرك الكاميرا إلى مشهد آخر في الانتقال عبر المزج من خلال ظهور تقليدي لمشهد شاطئ البحر ليزامن اختفاء تدريجي على وجه المريض الانكليزي وفي حركة في اتجاه سردي زمني صاعد لينتقل بنا إلى شاطئ البحر حيث المستشفى عام 1944 في المشهد اللاحق يوظف الحوار كوسيلة سردية وعبر ما تم بين الجندي والمريض الانكليزي بسرد مجموعة من الأسئلة توصل للمتلقي بان المريض فقد الذاكرة وبتوظيف القطع كوسيلة انتقالية من عناصر التعبير الفيلمي ينتقل بنا سرديا عبر المكان الى مشهد تدور أحداثه في الريف الايطالي بمعالجة اخراجية تعتمد خلفية موسيقية إيطالية ساردة للمتلقي انطباعا عن المكان ، ويتزامن ذلك مع مرور القافلة العسكرية التي ينقل معها المرضى ، وبتوظيف سردي تعبيري لمكونات المكان نرى عبر زجاجة ناقلة المرضى الانفجار الذي ذهبت ضحيته صديقة هانا لتفقد ثاني شخصية من محبيها بعد معرفتها بفقدان حبيبها في جبهات القتال لتجسد لنا هذه الأحداث تداخل البنى السردية للفيلم من وجود قصتين متوازيتين قصة المريض الانكليزي من جهة وقصة الممرضة هانا من جانب

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

آخر عبر نسق تتابعي لتوالي الأحداث و بأنساق زمنية متصاعدة لقصة هانا وبنسق زمني نازل بالنسبة لقصة المريض في المشهد الذي تدور أحداثه داخل أحدى غرف الدير والمريض الانكليزي ملقى على السرير يحاول التقاط الكتاب حيث يسقط وتتناثر الأوراق و توظيف اللقطات والأحجام المختلفة للكاميرا وباستخدام اللقطة القريبة كوسيلة سرد وتعبير على وجه المريض وعبر الصفحات ينتقل بواسطة سردية حركة الزمن بالاسترجاع والعودة إلى الماضي وبتوظيف درامي سردي في التشابه في الشكل حيث يتم الانتقال الى المشهد التالي عبر صفحات الكتاب بيد الماشي وهو جالس وسط الصحراء يتصفح الكتاب وفي هذا المشهد يتم توظيف اللقطات العامة ومن وجهة نظر الطائر للسرد والتعبير عن المكان الذي تدور خلاله كاشفة عن المكان الأحداث عبر خط سردي جديد وذلك بحضور كاترين زوجة جيفري لتبدأ سرد ا تتابعي لتلك القصة خلال التعرجات الرملية الصحراوية لتوظف بتوظيف سردي انتقالي عبر مكونات المكان ليعود بنا إلى فراش المريض الانكليزي وعبر نفس تموجات غطاء السرير وبوسيلة انتقالية تمثل الاختفاء التدريجي لتعرجات الرمال والظهور التدريجي لفراش المريض، وتتم معالجة سردية لاحقه يوظف فيها سكون الليل وفي لقطة متوسطة على وجه المريض الانكليزي تعتمد حركة السرد الزمنية في الاسترجاع إلى عمق الصحراء وبنفس الأجواء ليلا لنرى جميع أعضاء البعثة متجمعين حول النار الموقدة وفي هذا التوظيف تتم المعالجة الاخراجية عبر البناء السردي المتوازي لحدثين يرتبطان بنفس الشخصية واعتباره كوسيلة انتقالية ،فضلا عن توظيف الموسيقى كوسيلة انتقالية سردية تعبيرية بين الأحداث التي تجري في غرفة المريض الانكليزي وقيام هانا بقراءة كتاب التواريخ لهيردوت ، ثم العودة بالانتقالات إلى كاترين وهي تقف وسط المجموعة لتكمل سرد أحداث الكتاب في تتابع حواري وظف كوسيلة تعبيرية سردية انتقالية من خلال توالي قراءة الأحداث القصة بين هانا وكاترين بالرغم من الاختلاف في الزمان والمكان وعبر تلك الاسترجاعات السردية من المريض تم توظيف السرد والانتقال عبر الاختفاء والظهور والمسح عن طريق الممثل وعبر الاختفاء التدريجي والعديد من اللقطات للمريض يتم الانتقال سرديا بهذه الوسيلة إلى شروق يوم جديد معلنا وصول شخصية جديدة وقصة تضاف وبنسق سردي متوازي إلى القصص التي تدور في أحداث الفيلم وهو اللص الكندي ديفيد كاربيجو والذي تسمح له هانا بالبقاء في الدير وعبر الوسيلة الانتقالية السردية المزج ينتقل بنا المخرج إلى المشهد الذي تدور أحداثه في احد أسواق مدينة القاهرة وقد استطاع المخرج أن يعبر عن السرد المكاني التاريخي عبر محتويات هذا السوق وتكويناته والتي تتجول عبره كاترين وكذلك فقد وظفت الملابس والإكسسوارات والموسيقى الشرقية كدلالة سردية تعبيرية لعناصر اللغة السينمائية عن هذا المكان في المشهد الذي تدور أحداثه في مطبخ الدير عندما يؤكد اللص ديفيد أن مسبب قطع أصابعه هو المريض الانكليزي نفسه ليعلن لنا عن سرد جديد وبأحداث أخرى متوازية مع الحدثين السابقين إذ أصبحت ثلاثة خطوط سردية متوازية تسير بأنساق زمنية مختلفة بين الاسترجاع والاستباق وباتجاهات زمنية سردية صاعدة ونازلة حيث الخط السردي الأول يمثل قصة هانا مع المريض الانكليزي والخط الثاني قصة كاترين معه أما الخط الثالث فهو خط سير قصة اللص الكندي وعلاقة قطع أصابعه بالمريض الانكليزي في المشهد الذي تجري إحداثه في إحدى قاعات الدير عندما عمل كيب على تعليق هانا بالحبال بواسطة حمالة لكي تقوم برحلة في اعلي القاعة للتمتع بالرسوم الموجودة فقد كانت حركة الكاميرا من أعلى إلى أسفل أي من

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

هانا في الأعلى إلى كيب وهو ممسك بالحبل قد عبرت سرديا عن ضعف كيب أمام حب هانا، في المشهد الذي يقوم فيه كيب بقطع سلك اللغم والذي يتزامن مع إعلان استسلام ألمانيا فان الأغنية المصاحبة لاحتفال الجنود وفرحتهم قد عبرت عن انتقاله سردية من اليأس إلى الفرح وسط تلك الموسيقية والأغنية المبهجة ليتم الانتقال عبر نفس الأغنية وتوظيفها كعنصر انتقالي سردي إلى المريض الانكليزي ونقل أجواء الفرح إليه . إلى أن يفقد كيب صديقه هاردي في فخ ملغم ليتحفنا المخرج في نهاية الفيلم بالعودة إلى البناء السردي الدائري عبر تذكارات المريض الانكليزي وهو يحتضر حيث تتم الانتقال السردية إلى المشهد الأول والطائرة تحلق في الصحراء حاملة كاترين ولتتزامن مع مشهد رحيل هانا مع اللص الكندي معلنة نهاية الأحداث متزامنة مع موت المريض الإنكليزي إن الفكرة التي أراد صانع العمل أن يوصلها إلى المتلقي في القصة الرومانسية التي تجري أحداثها أثناء اندلاع الحرب العالمية الثانية في شمال أفريقيا ، وبرغم قسوة الحياة وبشاعة الحرب فتاتي هذه الحرب لتحطم أحلام ومشاعر وعواطف الناس الأبرياء ورغم العلاقة الآثمة بين كاترين والماشي قد جسدت عفوية ومشاعر صادقة حيث اخلص الماشي إلى حبيبته كاترين حتى النهاية ورغم أن ثمن هذا الوفاء فقدانه لحياته ألا أن علاقة الحب انتصرت بالوفاء والإيثار بالنفس والتضحية عبر هذا الوفاء وسرديا تضافرت عوامل الإخراج والتصوير والتمثيل لتنتج فيلما مكتمل العناصر الفنية وقدم التصوير السينمائي مشاهد بصرية شديدة الغنى في الشكل وفي الرموز الجمالية أما الكاميرا فقد أخذت موقفا على طوال سرد أحداث الفيلم فكانت جميع العناصر متآلفة لتخرج بهذه التحفة الفيلمية الرائعة

**النتائج والاستنتاجات**

في ضوء مؤشرات الإطار النظري التي اعتمدت في بناء استمارة التحليل ولتحقيق هذا الهدف تم تحليل نماذج العينات المعتمدة في إجراءات البحث الحالي ، إذ توصل الباحث إلى مجموعة من النتائج وهي :

1- تتجسد العلاقة بين البناء السردي للفيلم والمنظور الروائي من خلال علاقة ضمنية كمجموعة من المتجاورات والاتجاهات المتبادلة بين فن الرواية وفن الفيلم
2- ان الفيلم السينمائي وعناصر بنائه تكون قادرة على إعادة إنتاج الواقع وفق دلالات تعبيرية مختلفة
3- ان اللقطات والمشاهد وتوظيفاتها الفنية هي معادل سمعي وبصري للنص في الكلمات والجمل
4- ان الانتقال من لقطة الى اخرى ومن مشهد إلى آخر أو من وحدة زمانية أو مكانية أو لضرورة درامية من ضرورات عملية الخلق والإبداع لعناصر اللغة السينمائية.
5- ان وسائل الانتقال تساعد على التحكم في ايقاع الفيلم خلال استمرارية الحركة.
6- يتم توظيف الديكور والأزياء والاكسسوار كوسائل انتقالية تعبيرية سردية.
7- ان نسق البناء السردي المتوازي يقوم على سرد وحدات مختلفة في الزمان والمكان لنفس القصة او عبر سرد وحدات مختلفة في قصتين واكثر.
8- ان الزمان والمكان يأخذان بعدا دراميا في صنع المجال الابداعي عبر دلالاتهما الجمالية التعبيرية كمكون سردي معبر.
9- تعد الإضاءة واللون من العناصر التعبيرية السردية المهمة في الفيلم فهي توضح الأشياء لخلق الإحساس والرؤية .

10- ان المونتاج وسيلة سردية تعبيرية تتجسد عبره العلاقات بين عناصر الفيلم الأخرى.

**الاستنتاجات**

بناءا على عرض النتائج فقد استنتج الباحث النقاط الآتية :

1- ان التوظيف الدرامي لوسائل الانتقال ينبغي ان يكون متطابقا ومكملا للأفكار التي تتلاءم وتنطبق مع سياق الفيلم
2- يعد الانتقال عبر التشابه في المضمون بين اللقطتين مبنيا على تشابه بينهما من حيث المعنى والمضمون
3- يتم عبر العناوين والكلمات المكتوبة تحقيق انتقالات سردية
4- من خصائص البناء السردي المتتابع الاستهلال المتميز الذي يؤسس لتسلسل الحدث عبر استعراض اولياته
5- ان للكاميرا عدد من الحركات لها وظيفة تعبيرية سردية وذلك يهدف سرد القيمة التعبيرية والدرامية الجمالية للصورة
6- ان النسق الزمني الصاعد تتابع خلاله الاحداث حيث يبدا هذا النسق بالتنامي مع خطوات الحدث تباعا اذ تتطور العلاقات بين الشخصيات وتتشعب إلى ان تصل لنهاية الحدث

**المصادر:**

1- أبو ناضر ،موريس ، الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة ،(بيروت : دار النهار للنشر )، 1979 .
2- اريخون ، دانيل ، قواعد اللغة السينمائية ، تر : احمد الحضري ،(القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب )، 1977.
3- الأسود ، فاضل ، السرد السينمائي ، (القاهرة :الهيئة المصرية العامة للكتاب ) ، 2007 .
4- بختين، ميخائيل ، أشكال الزمان والمكان في الرواية ، تر : يوسف حلاق ، (دمشق :منشورات وزارة الثقافة ) ، 1990 .
5- بريتز، رودي ، الأساليب الفنية في الإنتاج التلفزيوني ، ترجمة : أنور محمد خورشيد ،(القاهرة : عالم الكتب )، 1970 .
6- البشلاوي، خيرية ، معجم المصطلحات السينمائية ، مر : هاشم النحاس ،( القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 2005 .
7- بوجاء ، صلاح ، الشيء بين الوظيفة والرمز ، (بيروت :المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ) ، 1993 .
8- جانيتي ، لوي دي ، فهم السينما ، تر : جعفر علي ،(بغداد : دار الرشيد للنشر) ، 1981 .
9- الجنابي ، قيس كاظم ، الحكاية التراثية تنوع الأفكار ووحدة التأثير ، ط1 ،(بغداد: دار الشؤون الثقافية ) ، 2006 .
10- جندا ري، إبراهيم ، الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا ، ط1،(بغداد : دار الشؤون الثقافية ) ، 2001.
11- حوامدة ،ياسم علي واحمد رشيد القادري وآخرون ، وسائل الأعلام والطفولة، ط1 ،( الأردن : دار جرير للنشر والتوزيع ) ، 2006 .

12- خلوصي ، ناطق ، مقالات في التلفزيون ،(بغداد: دار الشؤون الثقافية ) ، 1991 .
13- دالي ، كين ، موسوعة فن الإنتاج السينمائي ،ط1، تر: روبير عبد المسيح ، (بيروت :الدار العربية للموسوعات ) ، 2002 .
14- الدليمي ،عبد القادر خلف ،الأساليب الفنية في الكتابة للإذاعة والتلفزيون ،(بغداد: كلية الفنون الجميلة ) ، 2005 .
15- ديفز ، ديزموند ، قواعد الإخراج التلفزيوني ، تر: حسين حامد(القاهرة ، الهيئة المصرية للكتاب ) 2005 .
16- سلمان ، عبد الباسط ، دراسة تحليلية لتقنيات الدجتال في السينما والتلفزيون ووسائل الاعلام ، مجلة الاكاديمي ، العدد 51، ،(بغداد : كلية الفنون الجميلة ) ، 2009
17- السيد ،علاء عبد العزيز ، الفيلم بين اللغة والنص ، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة )2008 .
18- شكري ،عبد المجيد ، الدراما الاذاعية ، ط1 ،(القاهرة : دار الفكر العربي ) ، 2000،.
19- صليبيا ، جميل ، المعجم الفلسفي ، ج1،( بيروت :دار الكتاب اللبناني ) ، 1982 .
20- عقل ، نشوة سليمان ، الإخراج الإذاعي والتلفزيوني ، ط1،( القاهرة : الدار العربية للنشر والتوزيع )، 2008 .
21- قاسم ،عبد الخالق شاكر ، المعالجة الفنية والجمالية للصورة السينمائية، للمخرج الأمريكي مارتن سكووسيزي، أطروحة دكتوراه غير منشورة ،(بغداد : جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ) ، 2010.
22- قاسم، سيزا ، بناء الرواية ، (بيروت : دار التنوير للطباعة والنشر ) ، 1985 .
23- ليسا ، صوفيا ،جماليات موسيقى الأفلام ، تر: غازي منافيخي ،(دمشق، منشورات وزارة الثقافة ) ، 1997 .
24- مارتن ،مارسيل ، اللغة السينمائية ، تر: سعيد مكاوي ، مر :فريد المزاوي ،(القاهرة : الدار المصرية للتأليف والترجمة ) ، 1964.
25- محمد سعيد ، أبو طالب ، علم مناهج البحث، (بغداد ،جامعة بغداد – كلية الفنون الجميلة، دار الحكمة للطباعة والنشر)، 1990.
26- مذكور ،ابراهيم: تصدير ،مجمع اللغة العربية ، ، المعجم الفلسفي ، (القاهرة :الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية ) ،1983 .
27- مرعي ، حسن ، كيف تكتب تمثيلية تلفزيونية قواعد بناء السيناريو والحوار والحبكة ، ط 1،( بيروت : رشاد برس للطباعة والنشر والتوزيع ) ، 2003 .
28- مهدي ،عقيل ، جاذبية الصورة السينمائية ، ط1،(بيروت ، دار الكتاب الجديد المتحدة) ، 2001.
29- الهاشمي ، طه حسن ، تجنيس السيناريو ، ط1، (القاهرة :الدار الثقافية للنشر ) ، 2010.
30- الوائلي ، كريم ، التشكيلان الإيقاعي والمكاني في القصيدة العربية الحديثة ،ط1، (بغداد :دار الشؤون الثقافية ) ، 2006 .
31. احمد إبراهيم الفقيه ، بحث ملخص الرواية ،

ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229 مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019

www.aklaam.net/forum/showthread.php?t=5225

# The Use of Elements of Film Expression and their Role in Narrative Transitions

**Mohammed Akram Abdul Jalil***

**Al-academy Journal ……..……. Issue 92 - year 2019**

**Date of receipt: 28/9/2017…....Date of acceptance: 31/10/2017…....Date of publication: 27/5/2019**

## Abstract

Many studies and researches related to the audio and visual medium have shed light on the creative process that has taken place through them as well as the aesthetic and artistic creation and have dealt with many fields of knowledge and creativity in this field of art, which managed to study and follow its intellectual and technical tools for creating achievements through this medium, in its forefront come the elements of the cinematic language, which is characterized by possessing multiple features of aesthetic and semantic employment to reach the recipient as it is a tool of the artistic expression that gives the material it deals with aesthetic and intellectual dimensions from various aspects. "The artistic expression cannot be achieved except through a substance in order to turn into that stimulant or sensory stimulant, and in this way it can be the pronunciation or the sound or the movement or the stones ... etc. But the raw material does not acquire an artistic nature turning into an aesthetic material until the artist's hand extends to it creating from it an aesthetic sense (As-Sayyid, 2008: p 46). The problem of the research is the role of elements of cinematic expression in the narrative transitions within the structure of cinema and television work, and the differences between them remain according to the nature of the artistic treatment. The research consists of three sections the first is entitled the transitions as narrative ways, while the second is entitled the film narrative construction and the narrative perspective. The third section is entitled the Narration and the Expression. The research sample was the film (The English Patient). The film scenario was written and directed by Anthony Minghella 1996. The researcher reached a number of results and the most prominent of which was the manifestation of the relationship between the narrative structure of the film and the novel perspective through an implicit relationship as a set of juxtapositions and mutual directions between the art of the film and the art of the novel.

**Key words: Film.**

University of Nahrain, mhmdalhdethey@yahoo.com*

# جمالية الزمــن في الفلم الوثائقـــي

حسام الدين محمد عبد المنعم*

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2018/1/17 ، تاريخ قبول النشر 2018/1/29 ، تاريخ النشر 2019/5/27

**ملخص البحث:**

تطرق البحث الى دراسة عنصر الزمن في اللغة السينمائية والدور الذي يلعبه في خلق المعاني الجمالية بالفلم الوثائقي بواسطة البنى التركيبية المختلفة التي يتشكل معها الزمن، واشتمل البحث على المقدمة ومشكلة البحث التي تمثلت بالسؤال الاتي (**هل أعتمد الفلم الوثائقي قيم صياغات الزمن في الفلم الرو ائي أم أبتكر لنفسه صياغات ونماذج لغوية خاصة تُحقق المفهوم الجمالي؟**). وأهمية البحث والحاجة اليه وكذلك هدف البحث بالإضافة الى توضيح حدود البحث.

واشتمل الإطار النظري على ثلاثة مباحث الاول/ مفهوم الزمن واهتم بدراسة الزمن موضوعياً ونشأته في الفلسفة والحياة والتجربة الإنسانية والفعل الإنساني ثم في اللغة السينمائية وفي الدراما والحدث وبعد ذلك تم تحديد مفهوم الزمن في السينما.

أما المبحث الثاني/ الفلم الوثائقي، فتضمن المرتكزات الأساسية في البناء الفني للفلم الوثائقي وطرق التركيب فيه.

والمبحث الثالث/ الزمن في الفلم الوثائقي اهتم بدراسة التراكيب الزمنية والحركات الزمنية والإنتقالات الزمنية وكيفية معالجتها.

أما اجراءات البحث فقد تضمنت التطبيقات التي اعتمدها الباحث لتحليل العينة المختارة والتوصل إلى هدف بحثه واشتمل على المنهج المعتمد في البحث وأسباب اختيار العينة وأداة البحث ووحدة التحليل.

وبعد ها تم تحليل العينة، واستخلاص النتائج النهائية المنبثقة من التحليل فكان أبرزها تعدد المعالجات في للبناء الفلمي مما أعطى مساحة واسعة لحركية الزمن داخل بنية الفلم الوثائقي، والتداخل النوعي للأفلام الوثائقية ادى الى تنوع البناء الزمني مما أعطى عمقا جمالياً لبنية الفلم الوثائقي، وكذلك عرض بعض الاستنتاجات المستنبطة من نتائج البحث كما تضمن البحث قائمة بالمصادر والمراجع التي اعتمد الباحث عليها باللغات العربية والأجنبية وملخص الدراسة باللغة الإنكليزية.

**الكلمات المفتاحية: زمن، فلم وثائقي.**

* جامعة بغداد، كلية العلوم الإسلامية، Hussam702003@yahoo.com

**المقدمة:**

إن الفلم الوثائقي جنس فني مهم وأساسي من نتاج المجتمعات في الجانبين الفني والاعلامي، أذ يُعالج مشاكل مختلفة تُؤشـر في حياة الناس، ويوسّـع الجوانب المعرفية والثقافية لدى المتلقي ويمثل الجانب الواقعي من الحياة، بتناوله الشـخصـيات الحقيقية كنوع من المصـداقية ويعَبر عن الأحداث كما حدثت بتصـويرها كما هي في مواقعها الحقيقية أو اعادة تصـويرها للواقع. فالفلم الوثائقي يحمل رسـالة (وثيقة) من الواقع يحاول أيصـالها الى الناس، واليوم أصـبح امتداداً بأتجاه آخر في فن الفلم عموماً لذا يحاول ان يشـكل لنفسـه تميزاً وحضوراً من خلال التنوع في طبيعة الطرح مع وجود تميز للفلم الوثائقي على الفلم الروائي من حيث الإقناع مسـتعملاً صـياغات جمالية الشـكل الفني. لذا فمن المؤكد أن كثير من الأبحاث ناقشـت الأبعاد الجمالية في صـياغة الأزمنة في الفلم الروائي، إلا أننا لم نجد الى حد الآن أي بحث تناول الأبعاد الجمالية للزمن في الفلم الوثائقي.إن التشـكل الزمني الجمالي في الفلم الوثائقي له خصـوصـية مختلفة، وقد جرت العادة أن الزمن يتشـكل من عناصـر بنائية متنوعة تتناول ما بين عناصـر بنائية فيزيائية وعناصـر بنائية فنية والزمن في كلا الحالتين هو زمن فني يتدخل في صناعته وتكوينه صانع العمل الفني، والحقائق تظل مهمة في الفلم الروائي، في حين الحقائق مدركة في الفلم الوثائقي تكون أكثر قدرة على التصديق ولإنها تتناول الحقائق، وهل يعني إن الأختلاف القائم بين النوعين؛ أن هناك لغتين؟ وهل يعني أن هناك إسـلوبين متباينين مختلفين في الطرح؟ لذا نصل الى تحديد مشكلة البحث في التساؤل الذي مفاده: **هل أعتمد الفلم الوثائقي قيم صياغات الزمن في الفلم الرو ائي أم أبتكر لنفسه صياغات ونماذج لغوية خاصة تُحقق المفهوم الجمالي؟**

وتأتي أهمية البحث في دراسة الأفلام الوثائقية بسبب أثرها في إشباع الحاجة الفنية والثقافية للفرد، وتفاعله مع أبرز قضايا المجتمع بإثارة المشاعر والأحاسيس باستخدام المباني الزمنية التركيبية ضمن النسق السردي في الفلم الوثائقي فضلاً عن الفائدة المتوخاة من هذه الدراسة للعاملين في هذا المجال ورفد المكتبة بِمثل هذا النوع من الدراسة.

ويرمي البحث الى ما يلي: -

1 – الكشف عن آليات أشتغال الأنظمة الزمنية السينمائية في الفلم الوثائقي.

2- الكشف عن العناصر الأساسية التي تعبر عن رؤيا جمالية في فن الفلم الوثائقي.

كما تناول البحث الأفلام الوثائقية للمُدة من عام 2000 وحتى نهاية عام 2017 وقد تحدد بدراسة الأفلام الوثائقية العربية والعالمية على وفق ضوابط معينة ومحدودة.

**المبحث الاول:**

**مفهوم الزمن**

يرى أرسطو إن الزمن "سلسلة عددية موجودة في تصورنا نحن لفكرة (بعد)، و(قبل)، للحركة نفسها، فالزمن لا يمكن فصله عن الحركة، فهو كينونه غير مستقلة عن الحركة"**( الصديقي، 1996، ص24)**. للزمن معان عدة ترتبط بالجوانب المرجعية للموضوع قيد الاشتغال، ليشكل الزمن نفسه مجموعة من الأطر الفلسفية والنفسية والاجتماعية والفنية..الخ، كأساس فكري للبحث، فـ "من معاني الزمان في الفلسفة الحديثة انه

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

وسط لا نهائي غير محدد شبيه بالمكان تجري فيه جميع الحوادث فيكون لكل منها تاريخ ويكون هو نفسه مدرك بالعقل إدراكا غير منقسم" **( صليبا، 1971، ص637)**.

أما عند كانت فالزمن "ليس مفهوماً امبريا مشتقاً من أي تجربة، فهو معطى قبلي، وفيه وحده يكون تحقيق الظاهرات ممكنا، ويمكن لهذه ان تختفي كلها معاً، اما هو نفسه فلا يمكن ان يلغى، فليس له سوى بعد واحد وليس مفهوماً سياقياً او مفهوماً عاماً كما يقال، بل صورة محضة للحدس الحسي"**( الصديقي، 1996، ص27-28)**.

ويرى شوبنهاور ان الزمن غير قابل للانتهاء على عكس صيرورة الانسان، لان الزمان هو "التوالي الذي لا يقبل العكس وعلى هذا الارتباط بين اجزاء الزمان يقوم كل عد وحساب....والتوالي هو صورة مبدأ العلة الكافية في الزمان"**( توفيق، 1983، ص46-47)**.

في حين يرى باشلار ان ديمومة الزمان تكمن في اللحظة وليس في التوالي، فيرى ان للزمان "واقع واحد هو اللحظة، فالزمان واقع في اللحظة ومعلق بين عدمين، ويستطيع الواقع دون شك ان يتحدد، ولكن عليه قبل ذلك ان يموت فهو لا يستطع ان ينقل كينونته، من لحظة الى اخرى كلي يكون ذلك ديمومة"**(وقيدي، 1980، ص197)**.

ان الزمن الفلسفي خاضع لمفهوم الكليات وعلاقتها بالجزئيات، ولكن يغلب عليه مفهوم المعطى الوجداني للموجود، لاسيما وان الزمن كيفية مجردة لا يعيها الانسان دون ان يخلع عليها من ماديته الحياتية.

**الزمن والإنسان:**

الزمن يتولد كظاهرة فيزيائية تنتج عن حركة الأفلاك ودورانها حول بعضها بنمط لا نهائي من التكرار في مسار ثابت، وهذا التكرار النمطي اللانهائي للحركة ضمن وحدة الزمن، إذ أن " التناقض أو التشابه أم إمتزاجهما في وحدة بنائية يولد نوع من الإيقاع المنتظم، نتيجة للتجاورات التي تحتويها تلك الوحدات بين عناصرها"**( محمود، 1999، ص9)**.

وهنا يمكننا أن نستنبط نظام لحساب هذه الحركة المتكررة لأن النظم الحسابية الأرضية إقترنت بمجموعة من الكواكب هي الشمس والقمر كونها الأقرب الى الأرض والأكثر تأثيراً في بناء الرؤى الزمنية أو الحالات الزمنية ومنها نتج نظام حساب الساعة واليوم والشهر والفصول والسنة ضمن مفاهيم ثابتة.

**الزمن والفن:**

يتشكل الزمن في الموسيقى بشكل جوهري؛ لأن الموسيقى هي فن وهي صنعة تعتمد على الزمن؛ لأن الزمن يقسم ويعتمد على الضربة (tone) ويتم تقسيمها وبنائها بالثانية، وهناك ربع ونص وثلاثة أرباع ضربة والضربة في الموسيقى؛ ونستطيع أن نسرع ونُبطيء فيها، وهناك الحركات في السمفونية مثل الحركة البطيئة والعادية والسريعة التي هي حركة الفالس، إذن الفن الموسيقي يُبنى على أساس الزمن الموسيقى؛ وهي فن الألحان والنغم وما يحيط بهما من نواحي العلم والمعرفة.

والزمن في الموسيقى يرتبط بمفهوم الايقاع وتتابع النغم داخل الجملة الموسيقية او للحن، فمع انسيابية الايقاع ينساب الزمن الموسيقي، لان "الاختلاف الفعلي القائم بين الاصوات سواء من زاوية المواد الصوتية الحسية أم من زاوية علاقات الاصوات فيما بينها، ومع المجموع وبالاضافة الى ذلك هناك النفس التي تبث

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الحياة في الاصوات فتجعل منها كلا حرا ومكتملا وتسبغ عليها في حركتها في الزمن ورجعها العقلي تغييرا روحياً"**(هيغل، 1980، ص39)**.

فالمشهد هو الكل الزماني والمكاني المتصل بالحدث، والسينما أستغلت كل الزمن في حالته الفردية، فالزمن في المشهد ثابت وبداخله زمن اللقطات ثابت، وعند القطع داخل المشهد يجب أن نحافظ على السلاسة في إنسيابية الزمن، إلا في حالة مشاهد المونتاج فهي لقطات من مجموعة مشاهد وليس فيها زمن محدد سوى زمن العرض فقط، فهي دائماً تقوم في أزمنة وأمكنة متعددة ومختلفة وتحمل دائماً قيمة فكرية لمنجز معين أو خط سير للأحداث محدد.

**الزمن في فن الفلم**

فن الفلم يتناول الزمن كونه الجانب البنائي، وصنعة الفلم تأتي من خلال مؤثر بصري هو نظرية إستدامة الرؤية (بقاء الصورة على شبكية العين) أو أثر العرض البصري القائم على شبكية العين، لأنه عند عرض الصور فإن عين المتلقي سوف تحتفظ بتأثير الصورة الأولى لحين رؤية الصورة الثانية وهو الإحساس بالإمتداد، وتُعد هذه القضية زمنية أساساً في عملية إدراك الصورة على العين، لذلك تم تقسيم زمن العرض في الفلم الأول الى 16 كادر/ثانية في العرض الأول أيام السينما الصامتة، ولهذا عندما تُعرض الأفلام نرى الصورة تسير بشكل سريع، ضمن تطور الاحداث وانتقالها من مكان الى اخر، كما نلاحظ ان صانع العمل السينمائي كان يمنح المتلقي ايهاماً بالفترة الزمنية التي تمر امامه على الشاشة المرئية بين المشاهد ونلاحظ العبارة المكتوبة على الشاشة المرئية (اليوم الاول) و (بعد خمسة سنوات) ...الخ، وبهذا الشكل تجرى الاحداث الدرامية المشوقة بحيث اصبح الادراك الحسي للزمن من قبل المتلقي هو ما يراه على الشاشة فعلاً وليس الزمن الحقيقي الممتد على مدى الفترة الزمنية الحقيقية، وهذا بطبيعية الحال ما يجعل صانع العمل الفني يُوظيف وسائله التقنية لكي يوهم بحركة الزمن داخل العمل الفني. لكن عند دخول الصوت خلق التوازن الصوتي وتحول العرض الى 24 كادر/ثانية وبالتالي أدت هذه العملية الى تعديل سرعة الفلم، لذا صار الفلم يسير بسرعة عادية منذ عام 1927.

بعد ذلك تطور مفهوم الزمن في فن السينما وانطلقت البحوث العلمية التي تناولت الزمن السينمائي ضمن ثلاثة أوجه، وإستقت هذه التقسيمات من المنظر السينمائي (بيلا بلاش)، وتناولتها المراجع السينمائية بإيجاز أحياناً وبتفصيل أحيانا أخرى، إذ

تحددت أوجه الزمن السينمائي على النحو الأتي **(ستيفنسون، ودوبري، 1993، ص111-112)**:

1. **الزمن المادي:** هو الذي يستغرقه حدث ما عند تصويره وعرضه على الشاشة.
2. **الزمن النفسي:** هو الانطباع العاطفي والذاتي الذي يشعر به المتفرج عن مشاهدة الفلم.
3. **الزمن الدرامي:**هو الزمن الحقيقي المضغوط الذي تستغرقه الأحداث عند تحويلها الى فلم سينمائي.

**الزمن والمكان**

ان أهمية الزمن تنبع من مفهوم المكان، فلا حقيقة للزمن من دون وجود مكان معبر عنه ومرشد به، فـ" هناك ارتباط جوهري بين الزمان والمكان، إذ في بعض الأحيان نعتقد أننا نعرف أنفسنا من خلال الزمن، في حين أن كل ما نعرفه هو تتابع تثبيتات في أماكن استقرار الكائن الإنساني"**(جيرار جينيت وآخرون ، 1989، ص21)**،

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

فللزمن أهمية كبيرة في المعرفة والكشف عن معالم الامكنة والتعبير عن أفعال الشخصية الدرامية عن طريق ترتيب الاحداث زمانياً، ويمكن التعبير عن انقضاء مدة زمنية عن طريق تبديل أزياء الشخصيات أو بعدة معالجات اخراجية.

**الزمن والدراما:**

بما ان الدراما تعتمد شد الانتباه والتركيز داخل العمل الفني. فهي تتطلب تغيرات منظمة أي خلق ايقاع يشمل حركة الممثل وتوزيع الكتل والاشياء، فالشخصية "هي أداة صانع العمل لسرد القصة ونقل الافكار الى المشاهدين"**(عبد المنعم،2017،ص97)**. والزمن يختزل عبر وسائل عديدة منها الحوار عبر الاخبار والوصف او عن طريق وسائل تقنية في المؤثرات الصوتية وغيرها من الوسائل التي يعتمدها صانع العمل الفني خلال معالجته للانتقالات اللازمة للتعبير عن الزمن. إن صانع العمل الفني عند بناءه للعمل الدرامي ملزم ومقيد ضمن مجال زمني محدد مما يحيله الى اللجوء الى الوسائل التقنية التي يملكها في التعبير عن حادثة ما. والزمن في الدراما يعطى بشكل معلومة يبثها صانع العمل الفني عبر تقديمه بشكل مباشر.او ان احدى سمات الزمن الدرامي هي الاختزال والتكثيف مما يحيل الزمن في الواقع او الحياة الى زمن حسي فهو اقوى من زمن الطبيعة بما ينطوي عليه من ترتيب ازمنة عدة عند تجسيده داخل العمل الفني وذلك للتعبير عن الازمنة اللازمة للحدث الدرامي داخل العمل الفني. وهذا يتطلب معالجة درامية لمجمل آليات حركة الفعل الدرامي ووضع الحلول التقنية اللازمة للتعبير عن الزمن من اجل تكوين تشكيل مرئي لذا فان "الزمان عنصر ضروري لبناء الحدث وبالتالي تحديد شروط هويته وبدون العنصر الزمني لا يكون الحدث"**(بستكي، 1982، ص40)**.

الزمن يكون ناتج فعل تقني تتمظهر من خلاله جميع العناصر وقد ارتبطت مع بعض داخل العمل الفني خلال تشاكل تلك العناصر الفنية وتداخلها مع عناصر البناء الدرامي لتشكيل عمل فني يكون الزمن فيها حاضراً خلال حركة كافة العناصر وتقدمها الى الامام عبر فعل درامي رئيس مشكلاً الحدث الدرامي"الحبكة تحتاج الى زمن داخلي لإن الشخصيات العاملة في الحبكة توجد وتعمل في الزمن والأحداث الواردة في الحبكة تعمل داخل الزمن أيضاً وكل تغيير يطرأ أولاً فهو يتم كله في إطار الزمن"**(خيون، 2002، ص44)**.

**الزمن والحدث**

ومهما تعددت الرؤى الاخراجية التي يتبعها صانع العمل الفني في الانتقالات للتعبير عن الزمن وذلك من خلال استخدام الوسائل التقنية التي يمتلكها للتعبير عن الحدث وتعامله مع قضية الزمن في العمل الفني من خلال زمن معلوم ومحدد يتناسب مع فترة الاحداث سواء كانت في الماضي او الحاضر او المستقبل كلها تتظافر من اجل خلق المدة الزمنية التي يجدها صانع العمل الفني مهمة للتعبير عن انقضاء فترة زمنية مرتبطة بالحدث. وذلك لان الزمن في الدراما زمن حسي افتراضي.

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

**المبحث الثاني:**

**الفلم الوثائقي**

ان السينما في البداية كانت تسجيل للمظاهر الطبيعية للحياة "أولى اللقطات السينمائية كانت وثائقية"**(روم،1981، ص30)**، ومثال ذلك افلام الاخوة لومير1895م (وصول القطار) و(خروج العمال من المصنع) عبارة عن تسجيل لتلك اللقطات.

تطورت السينما وأنقسمت الى نوعين وثائقي وروائي وظهرت المعدات التقنية والفنية الحديثة التي ساعدت في تطور السينما وإنشاء شركات الانتاج السينمائي الكبرى وبناء المدن التي اهتمت بصناعة السينما بالإضافة الى تنظيم المهرجانات العالمية وتخصيص الجوائز للأفلام الفائزة بالمراكز المتقدمة. أما الفلم الوثائقي الذي قامت السينما في بداياتها عليه فقد غطى مساحات فنية ليست بالقليلة وتنوع في مضامينه واتجاهاته وأنواعه رغم محدودية الدعم المخصص له من قبل المؤسسات والشركات الإنتاجية التي تعتمد بالدرجة الأساس في مقياسها على مقدار الربح المادي الذي يحققه الفلم.

يعد الفلم الوثائقي أداة مهمة في بناء وتقدم المجتمع من خلال الإمكانيات الفنية والإعلامية التي يتمتع بها والتي من خلالها يستطيع التلاعب بمشاعر وعقول المشاهدين، فهو يتناول موضوعات وظواهر متصلة بالإنسان في محيطه وبيئته وليس مجرد عرض واقعي للحياة فقط ، حيث انه يتناول موضوعاً يتطلب عملية تفسير ايضاً فـ "السينما الوثائقية تعتمد على المادة الحياتية من الواقع وتحديد الظواهر والمواضيع ودراستها حسب منهج جدلي وفق قوانين الفن مع مراعاة صدق المادة(موضوعيتها) وصحة تحليل هذه الظواهر"**(مدانات،1975، ص132)**. وحسب تعريف (جريرسون) للسينما الوثائقية فهي "معالجة الاحداث الواقعية الجارية بأسلوب فيه خلق فني"**(هاردي،1965، ص5)**، ولم يتم تحديد نوع وطبيعة المعالجة فهي تعتمد على اسلوب المخرج، لهذا فأن الفلم الوثائقي هو منهج خاص مرتبط بالحالة الذهنية لصانع العمل تعتمد على الاختيار والانتقاء وفق رؤية فكرية وتحليلية للواقع تقوم على التفسير الإبداعي في تقديم المعلومات للناس وتحديد الصراع الدرامي في الحياة بشكل يضمن وثائقية النتيجة لـ"ان الحلول الفنية للموضوع هي بحد ذاتها فكرة لمؤلف الفلم، تعتمد على الاحداث الواقعية الحياتية"**(مدانات،1975، ص148)**. لذا تقوم السينما الوثائقية على استخدام العناصر التالية في التعبير عن الواقع، وتلك العناصر هي **(القيسي، 1987، ص29)**:

**1 - الممثل غير المحترف 2- الصورة الفوتوغرافية 3- المواد الأرشيفية 4- المقابلات واللقاءات (المباشرة) 5- ظروف التصوير (الإضاءة، الضوء الطبيعي) 6- استخدام العناصر الصوتية (التعليق، الموسيقى، الأغنية، المؤثرات الصوتية، الصمت) 7 - استخدام المخططات التوضيحية والرسوم المتحركة الرسوم عامة.**

الممثل غير المحترف يتوجب عليه تجسيد أفعال حقيقية وتلقائية امام الكاميرا للوصول الى أقصى درجة من الصدق في التعبير، إذ يشير (يوريس ايفانس) بقوله "هنالك حيث نحتاج الى كشف التطورات الذاتية والنفسية للانسان يتعذر علينا ان نستغني عن الممثلين غير المحترفين وعن فهم في التجسيد والتعبير"**(حسن،1987، ص187)**. اما الصورة الفوتوغرافية فهي عملية تسجيل لحظة زمنية ثابتة من

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الحياة ومسجلة "تستعمل الصورة الفوتوغرافية عادة في السينما التسجيلية كوثيقة وكشهادة عن حدث تاريخي أو ذات معينة، لكنها غالباً ماتستعمل كوسيلة للتعبير"**(مدانات، 1975، ص163)**. ان المواد الارشيفية كوثائق يتم استخدامها بعدة اشكال حسب طبيعة الفلم وتوظيف المخرج لها " ان اللقطات الأرشيفية تكتسب عدة معانٍ مختلفة خلال مرحلة الصياغة الدرامية والتركيب والتعليق"**(القيسي،1987، ص31)**. وتختلف اللقاءات والمقابلات مع الشخصيات(سواء كانت مجسدة للحدث أو متحدثة عنها) داخل الفلم الوثائقي عن التعليق من حيث كونها موضوعية وتساعد في توضيح جوانب كثيرة من الاحداث الواقعية ودفعها الى امام كما تعتبر عملية مفصلية تساعد على خلق آلية حركية تساهم في بناء لحمة الموضوع بالشكل الذي يضفي عليه الواقعية.

وبتطور فن السينما تطورت ظروف التصوير وتنوع استخدام فن الإضاءة فيها، فقد تستخدم لإغراض واقعية وهو الامر الشائع في الفلم الوثائقي، أو تستخدم للإيحاء بمضامين سيكولوجية ورمزية متحررة من كل الاعتبارات الحرفية، أو تقوم بوظيفة تقنية بحتة لضرورات تعريض الشريط الخام وطبع الصور عليه، لذا ومن خلال التجارب والمدارس المختلفة تكونت لغة تعبيرية بالفلم السينمائي. أما العناصر الصوتية فهي عديدة ومنها التعليق الذي تبرز اهميته كوسيلة للشرح او التفسير او التعليم او الإرشاد او الفكاهة حسب اسلوب المخرج في بناء الموضوع ، كذلك فأن "الفلم في عرضه لفكرته قد يضطر لاستعمال موضوعه من خلال الإحاطة بجوانب من الموضوع التي قد لا تتوفر لها مادة تصويرية مرضية فيستعين بالتعليق لتغطية الموضوع"**(لندجرن، 1959، ص100)**. الموسيقى تساعد في تجسيد الفكرة ، فالموسيقى تثير المشاعر والعواطف وتخلق عملية تفاعل بين المتلقي والحدث الذي يجري على الشاشة ويؤكد ذلك بول روثا بقوله"تلعب الموسيقى دوراً مهماً في عملية الخلق والإبداع الفني في الأشرطة، فهي تؤدي دوراً معيناً في اثارة العواطف الانسانية بطريقة لايمكن ان تؤديها او تحل محلها الأصوات الاخرى أو الكلام"**(الفرجاني، ب.ت، ص196)**. والأغنية عنصر آخر إذ تمتاز بسمة التعبير عن فكرة الحدث الذي يجري على الشاشة وتعكس نوع التأثير، والأغنية مثل الموسيقى لكنها "مزيج من الكلمات والموسيقى تصاغان بشكل متناغم(Harmony)"**(حسين، 1998، ص32)**. وهناك عنصر المؤثرات الصوتية وهي "مجموعة الأصوات الفعلية خارج وداخل ما يدور أمام الة التصوير وتعتمد البراعة في تناسق المؤثرات مع الفلم الى حد ما في الحصول على شريط صوتي مناسب للصورة "**(القيسي، 1987، ص39)**.

كما يعد عنصر الصمت من ابرز العناصر في اللغة السينمائية، واغلب المنّظرين السينمائيين ينسبون نجاح السينما الصامتة قبل اختراع الصوت الى عنصر الصمت لما له من قابلية على إبراز طاقات الممثلين وتفجيرها بالإضافة الى الحاجة للتعبير باستخدام مختلف الوسائل التعبيرية في تجسيد الحدث (كالحركة بأنواعها كحركة الممثل وحركة الكاميرا واللقطات القريبة والبعيدة بمختلف أنواعها) للتعبير.

تستخدم المخططات التوضيحية والرسوم المتحركة الرسوم عامة احياناً للتعبير عن فكرة أو إبراز مضمون قضية معينة من خلال تلك الرسوم، اذ يتم استخدامها للتعبير عن التناقض في موضوع ما وإبرازه بشكل كوميدي والتعليق عليه، أو على العكس من ذلك يتم التعبير من خلالها عن طرح معين ليس من الممكن عرضه بشكل مباشر، والمخططات كذلك تقوم في كثير من الأحيان بعملية أختصار الزمن في نقل المعلومة

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

والتعريف بأشياء يتطلب عرضها وقت طويل، كما أنها تقوم بعرض تفاصيل الأشياء والأحداث التي لا تتوفر لها مادة أرشيفية أو صورية.

ومن خلال ما تقدم تم عرض ابرز العناصر التي يعتمد عليها الفلم الوثائقي في البناء لقضاياه ومواضيعه التي يتطرق اليها ويناقشها ، هذا بالإضافة الى قضية اخرى مهمة في الفلم الوثائقي وللأهمية التي يحملها في معالجة قضايا المجتمع وتناولها بشكل مباشر وحقيقي فقد كانت ابرز الاتجاهات **(حسن، 1987،)**هي:-

1- الاتجاه الشاعري أو الرومانتيكي الطبيعي

2- الاتجاه الواقعي.

3- اتجاه السينما عين (عين الكاميرا).

4- الاتجاه السمفوني.

وبغية الوقوف على جوهر الفلم وأشكاله المتعددة، نجد ان الفلم الوثائقي قد اتخذ أنماطاً محددة حسب طبيعة التركيب البنائي للفلم، ويمكن تقسيم الفلم الوثائقي من وجهة نظر أخرى وفقاً الى سياقات تركيبية زمنية العملية الى ثلاث أشكال رئيسية يندرج تحتها تكوين الفلم الوثائقي:-

1- الفلم الوثائقي الأرشيفي:- وهـو الفلم الذي يعتمد على كمية من الوثائق الموجودة في مكتبة الأرشيف لبناء الفكرة، ويحدد نظام البناء وفق سياقات تركيب الأرشيف لتكوين الفلم، يعتمد هذا النوع على الاستفادة من التعليق فضلا عن عدم وجود سيناريو وانما فكرة فقط، ولايوجد فيه مصدر وغالباً مايكون المخرج هو كاتب السيناريو وصاحب الفكرة.

2- الفلم المركب من مادة (أرشيفية) مع مادة مصورة:- يتم انتقاء مادة مصورة من قبل فريق انتاج الفلم قد تمثل

لقاءات لشخصيات أو تمثل نوع من الواقع المتحول مابين الوثيقة والوضع الحالي (التحول القائم على الشخصية أو المكان أو أي شئ آخر) هنا الفكرة تقود العمل الفني منذ البداية وسيحتوي العمل الفلم على قدر من الوثائق التي تم اكتشافها لتشكل خلفية للصورة في وضعها الآني، سيعمل الفلم على خلق الترابط الجدلي مابين الآني والماضي وكشف جدلية العلاقة من اجل تحقيق دعم للأفكار أو تجذير في الواقع، وهنا يفترض وجود سيناريو، ويفترض وجود مصدر ومحتمل وجود كاتب سيناريو.

3-_الفلم الوثائقي المصور بشكل كامل:- تقود الفكرة كاتب السيناريو بهذه الحالة في تحديد الشكل والزمان والمكان (دراما الواقع) ويأتي التصوير كنتيجة لحظة الانتاج المرسومة في السيناريو وفيه تتحقق وثائقية النتيجة.

ان الفلم المركب هو الذي يضم أكبر عدد من الأنواع، بسبب الحاجة الى معالجة الوثيقة وفق نظام بناء علاماتي مركب يقوم من خلاله صانع العمل ببيان مدى تأثير وتأثر الوثيقة وربطها مع اللحظة الآنية لإظهار التأثيرات التي تحملها على المجتمع . كما يحدد طبيعة البناء والمعالجة فقد يكون الفلم وثائقي لكن معالجته قد تكون (واقعية أو انطباعية) وقد يمثل الفلم الوثائقي الواقع لكن انتاجه ليس بمعالجة واقعية، ومن مبادئ منهج الفلم اوثائقي أن يحدد طريقة معالجة الموضوع دون أن يحدد الموضوع نفسه، كأن يرفض القطع وعمق الميدان والدورة السريعة ويعتمد على النظرية الانطباعية في معالجته.

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

ان التداخل الكبير بين المنهج الواقعي والانطباعي في الوقت الحالي قد افرز تسميات ومفاهيم كثيرة امتزجت مع بعضها، مثلاً المبدأ واحد لدى فلاهيرتي وفيرتوف فهما يبنيان أفلامهما على أساس ملاحظة المادة الحياتية، " يقوم فلاهيرتي بتحويل هذه المادة الى أسلوب، أما فيرتوف يستعملها كمادة خام تحتاج الى تصنيع عن طريق المونتاج وتحليله"**(مدانات،1975،ص152)**، لذا نرى منهجية (فلاهيرتي) الانطباعية في معالجة الواقع وتوثيقه، بينما(فيرتوف) يستخدم منهجية واقعية يبرز معناه من خلال المونتاج. ان العديد من الافلام الوثائقية أخذت تعتمد أساليب مختلفة في محاولة منها لإشراك المتلقي في الفلم، حيث تتيح هذه العملية مشاركة ذهنية واسعة للمشاهد.

**المبحث الثالث:**

**الزمن في الفلم الوثائقي**

نجد أن أصغر وحدة زمنية في البناء التركيبي للفلم هي اللقطة وإن الزمن في الفلم الوثائقي له نفس مفردات اللغة السينمائية للفلم الروائي من الجانب التقني والذي هو زمن الحركة (الزمن الفيزيائي) وحركة الزمن (الزمن النفسي)، إلا أن الإختلاف يكمن في النوع والحكاية والممثل والأدوات الأخرى بإستخدام طرق جديدة في الكشف عن الحقائق، والجمالية تولدها التقنية بإستخدام أدوات اللغة والقدرة على تنظيمها.

في ضوء ما ورد في المبحث الأول نجد أن الزمن ينقسم الى نمطين رئيسيين هما:

1- الزمن الفيزيائي. 2- الزمن النفسي.

إن الزمن الفيزيائي يتكون من زمن المشاهدة وحسب طول الفلم فالمشاهد يراه حسب طول عرضه الفيزيائي، لكن عندما يكون إيقاع الفلم بطيء أو سريع فسوف يختلف تأثيره على المشاهد؛ كأن يحسه طويلاً أو قصيراً، ويأتي دور التقنيات الفنية في تعميق الزمن النفسي ليخلق إيقاعات متغيرة تتلاعب بأحاسيس المتلقي صعوداً ونزولاً وبشكل يمنح العمل الفني جمالية خاصة.

أما الزمن النفسي وهو الزمن الفني فأن له تأثيراته على إستيعاب أيقاع الفلم، لذا فإن فن الفلم يبحث عن الزمن النفسي كما يؤسس للزمن الفيزيائي ويسعى الى خلق الإيقاعات لدى المشاهد كي يتآلف مع قضية الزمن الفني، والزمن الفني هو زمن المونتاج وفيه حركة الكاميرا وحركة الموضوع وحركة المونتاج وهي مجموعة القيم التعبيرية التي يضيفها فن المونتاج ما بعد عملية التصوير.

إذن جمالية الزمن تتشكل في الزمن النفسي، بمعنى أنها تنشأ من حركة الزمن، ومن اجل بلورة المعطيات الجمالية للزمن الفلمي بكليته لابد من تبني عناصر لغوية سينمائية قد لا تمثل خصوصية مفرطة للتعبير الجمالي عن الزمن الفلمي ككل، إلا أنها تمتلك إمكانيات إيصال الخطوط الخارجية لجمالية الزمن، وقد وجد الباحث وسائل أساسية تتبنى المفاهيم الجمالية للزمن في الفلم، وتمثل هذه الوسائل العناصر المفصلية لتحديد معالم التلاعب بالزمن الفلمي، ولكل وسيلة خصوصيتها في التعبير عن زمن الأحداث أو إنتاج زمن الفلم السينمائي، وهي على النحو الأتي:

1- **توظيف الزمن في السرد**

أ- النسق السردي التتابعي(الطولي أو الخطي)

ب- النسق السردي المتناوب.

ج- النسق السردي المتوازي (التضمين).

د- النسق السردي الدائري.

هـ- النسق التكراري.

2- **الانتقالات الزمنية:**

أن تنوع الأدوات التعبيرية الموظفة في الفلم السينمائي، جاء نتيجة غنى التعبير في بنيته، و تظهر وسائل الربط والانتقال البصري من بين الكم الهائل من الأدوات الفنية المهمة، بصفة مميزة، فهي أدوات تعبيرية تخص الموضوع الفلمي ووحدة تشكله بشكل عام، وبلورة البنى الزمنية داخل فضاء الفلم بشكل خاص، اذ يمثل تدفق السيل الصوري بما يحمله من معلومات، تمظهرات لوحدات زمنية معلن عنها أحيانا بشكل مباشر، ومبطنة أحيانا أخرى، كونها معلومات مشفرة تخص الزمن المهيمن، وعلى وفق هذه المعلومات تتشكل المستويات الزمنية الثلاثة بصبغاتها المتميزة (الماضي – الحاضر – المستقبل)، اذ لا يمكن تحديد طريقة معينة تكون وقفاً للتعبير عن الزمن، وهنا تظهر المرونة والتعامل المبدع مع وسائل الانتقال لاكتشاف طرق فنية في التعبير عن الزمن بكافة أنواعه ومستوياته، ولابد من التعرض لهذه الوسائل لفحص دلالاتها الزمنية، ويمكن تحديد وسائل الانتقال والربط على النحو الأتي:

أ- **القطع:** إن عملية خلق الإيقاع تتم عن طريق القطع؛ فإذا كانت قبل ذروة منحنى المضمون يكون الإيقاع سريعاً، أما إذا كانت بعد منحنى ذروة المضمون يصبح الأيقاع بطيئاً، وعند إعطاء سيل من الإيقاعات السريعة يصبح الإيقاع سريعاً ويخلق حالة من الترقب والشد، لكن عند إعطاء سيل من الإيقاعات البطيئة مع موسيقى هادئة يصبح الإيقاع بطيء وهذا الأمر يصنعه فن السينما وفق معالجات إخراجية.

ب- **المسح:** "طريقة للانتقال من لقطة الى اخرى، يبدو فيها خط يتحرك عبر الشاشة ليزيل اللقطة الاولى، ويحل محلها اللقطة الثانية، او تبدأ من مساحة صغيرة، ثم تتسع حتى تملأ الشاشة، وتختلف اشكال المسح باختينتج عنها هيمنة اللقطة الثانية على شاشة العرض، ويرتبط توظيف هذه الوسيلة بعنصر الزمن الفلمي، سواء على مستوى تطور الأفعال والأحداث زمانياً ومكانياً، او عمليات التذكر والعودة للخلف، زمن نفسي، وتؤثر الأشكال الموظفة في عملية الانتقال بواسطة المسح على المعنى المراد إيصاله، لان هذه الأشكال ذات تكوينات وخطوط تؤدي لمعاني صورية جراء استخدمها المتكرر.

ج- **المزج:** "تأثير بصري عن طريق الكاميرا اثناء التصوير، او عن طريق المعمل اثناء التحميض، وبواسطته يتم الانتقال من لقطة الى اخرى، وذلك بأن تختفي صورة اللقطة الاولى تدريجياً خلال الظهور التدريجي للصورة في اللقطة التالية له.

د- **الظهور والاختفاء التدريجي:** يمكن تعريف الظهور بأنه "الظهور التدريجي للصورة، وهو الذي تبدأ فيه اللقطة من درجة الإظلام التام، ثم تضاء تدريجياً لتظهر معالم الصورة شيئاً فشيئاً، حتى تكتمل الإضاءة، وتتضح تماماً، وتستغل في بداية الفلم او مرحلة جديدة من مراحله، وهي تعبر عن الانتقال الطويل او التغير في الزمان والمكان.

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

**3- أشكال حركة الزمن:** هناك مجموعة من الحركات تميزت بها السينما دون الفنون الاخرى إستطاعت من خلالها أن تبين قدرتها على بناء صيغ لأشكال الحركة في الزمن ومن هذه الحركات:

مما تقدم نستطيع أن نورد بعض الإيضاحات بخصوص البحث، في البداية يجب أن نحدد قضية مهمة في تناول عنصر الزمن كوحدة بنائية ضمن بنية العمل الفني، وهناك مفهومين مهمين ترتكز عليهما البنية الزمنية للفلم وهما (زمن الحركة) و(حركة الزمن).

**المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري:**

1- يتمثل المبنى الزمني جمالياً ضمن شكل النسق السردي في الفلم الوثائقي، والأشكال هي:

أ- شكل النسق الطولي أو التتابعي (الخطي). ب- شكل النسق المتناوب أو المتداخل.

ج- شكل النسق المتوازي. د- شكل النسق الدائري. هـ- شكل نسق التكرار.

2- إستخدام الحركات الزمنية (الإسراع، الإبطاء،التجميد (التوقف)، الحركة العكسية (الإرجاع)) ضمن التقنيات السردية للتعبير الجمالي عن الزمن بالفلم الوثائقي.

3- تُعتبر الإنتقالات الزمنية (القطع، المزج، الظهور والإختفاء التدريجي) من الوسائل التعبيرية الجمالية في فن الفلم الوثائقي.

**اجراءات البحث**

**مجتمع البحث:**

يشمل كل الأفلام الوثائقية التي أنتجتها السينما العالمية، ولكون البحث يتحدد بالأفلام الحديثة منذ عام 2000 وحتى وحتى نهاية عام 2017، ومع ذلك تبقى كمية المنتج الوثائقي من الأفلام غير قابلة للحصر إلا أذا توافرت شروط عالمية للبحث، ولما كان هذا في غير الأمكان فقد لجأ الباحث الى تحديد مجتمع البحث ضمن ضوابط علمية محددة سيأتي ذكرها في أختيار عينة البحث.

**عينة البحث:**

حاول الباحث الحصول على عينة فلم تحقق أهداف البحث والوصول الى الغاية المطلوبة من الدراسة، وفق الضوابط الآتية:-

1- تمتلك الأفلام تعددية في أنواع الفلم الوثائقي بشكل مفرد ومتداخلة أحياناً وعدم اقتصارها على نوع واحد.

2- تناول الأفلام حسب الحدين الأعلى والأدنى لأيضاح تعبيرية الزمن وتطوره بالفلم الوثائقي بحديه.

3- تعدد أشكال هذه الأفلام واماكن انتاجها.وكانت عينة البحث هي: فلم الخوف الأولي (primal fear).

**أداة البحث** لغرض تحقيق أعلى قدر ممكن من الموضوعية والعلمية لهذه الدراسة فأن البحث يتطلب أستخدام أداة يستند اليها لتحليل العينات، تُوظف الحركات الزمنية (الإسراع، الإبطاء، التجميد (التوقف)، الحركة العكسية (الإرجاع)) ضمن التقنيات السردية للتعبير الجمالي عن الزمن بالفلم الوثائقي.تُعتبر الإنتقالات الزمنية (القطع، المزج، الظهور والإختفاء التدريجي) من الوسائل التعبيرية الجمالية في فن الفلم الوثائقي.

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

**صدق الأداة**

بعد أن حدد الباحث أداة بحثه عرضها على لجنة الخبراء والمحكمين من ذوي الخبرة والأختصاص في مجال علم السينما لأبداء الرأي في مدى تمثيل تلك الفقرات وملائمتها لأهداف البحث، وقد أفضت عملية الأستفتاء الى نتائج حول فقرات الأداة: وقد أظهر السادة الخبراء نسبة أتفاق كلية على فقرات الأداة بنسبة ( 100 % ) وبذلك حقق الباحث الصدق لأداة بحثه. وقد تم حساب الأتفاق بين السادة الخبراء بأستخدام معادلة كوبر(Cooper,1974,p.71) إذ :-

$$Pa = Ag / Ag + Dg \times 100$$

إذ أن :

Pa = نسبة الأتفاق Ag = عدد مرات الأتفاق Dg= عدد مرات الرفض (عدم الأتفاق)

## تحليل العينات

### فلم الخوف الأولي (primal fear)

**Directed and produced by: Matheo catlink**

**Narrated by: irec mirz**

**Writter: Dan groch**

**Production: BBC World WIDC channal**

**ملخص الفلم:**

إن فلم (primal fear) وثائقي علمي، يتناول الفلم ثلاث حالات مرضية تحس بالتخوف (phobia) أو ما يسمى (مرض الرهاب أو مرض التخوف)، والحالات الثلاث فيها كل حالة تتخوف من شي، فمثلا الحالة الأولى لمرأة تدعى جاكي كيلي وهي تخاف من الطيور بكافة أنواعها، أما الحالة الثانية فهي لشخص يدعى ترافيس ويلز يخاف من المرتفعات، أما الحالة الثالثة لشخص يدعى رايان هاكن ويخاف من الطيران رغم عدم خوفه من صعود الألعاب المخيفة مثل عربة الموت وجميع هذه الحالات تقوم بشرح حالاتها الى الأطباء كي يعالجوهم من حالاتهم المرضية ؛ ويتم هذا الأمر في نهاية الفلم.

1- يتمثل المبنى الزمني جمالياً ضمن شكل النسق السردي في الفلم الوثائقي، والأشكال هي:

أ – شكل النسق الطولي أو التتابعي(الخطي). ب- شكل النسق المتناوب أو المتداخل.

ج- شكل النسق المتوازي. د – شكل النسق الدائري. هـ-شكل نسق التكرار.

لقد إعتمد الفلم في بدايته على شكل النسق السردي التتابعي ثم تحول بعد ذلك الى الشكل النسقي المتوازي وعلى ثلاثة خطوط طول أحداث الفلم وحتى نهايته وبطريقة جميلة تناول فيها الحالات المرضية الثلاثة ومتابعة التطورات التي تحدث معها، وكان شكل السرد في كلٍ من الحالات الثلاث يتحول الى متناوب في الحالة نفسها وذلك بإنقسام الكادر الى إثنين وعرض الشخصية وهي تتحدث عن حالتها وفي الكادر الآخر يظهر لنا أما الشيء الذي تحس به الشخصية، أي نقل التصور الذهني للإحساس الداخلي لها؛ أو يظهر لنا صورة الشيء الذي تخافه الشخصية؛ أو نرى المخطط الداخلي لمركز الجهاز العصبي وعملية التأثر وإنعكاسها عليه.

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

لقد أستخدم المخرج شكل السرد المتناوب بواسطة إنقسام الكادر وبتداخل كبير مع شكل السرد المتوازي للحالات المرضية الأخرى، وفي الحالة الأولى للمريضة جاكي كيلي كانت تظهر بإستمرار الطيور وريشها في النصف الأول من الكادر وهي في النصف الآخر وعلامات الرهبة والخوف عليها، وتستمر هذه الحالة الى نهاية الفلم وتظهر جاكي وقد تخلصت من المرض، كذلك الأمر مع رايان الذي يعاني من نفس الحالة وهو الخوف من الطيران، يدور سرد الأحداث معه بشكل خطي في الحالة التي يعاني منها وذهابه الى الطبيبة للمعالجة، ونجده في مشاهد تجري الأحداث معه بطريقة السرد المتناوب للأحداث والأسباب وأحياناً أخرى للربط بين الحالة ومسبباتها وفي مشاهد العلاج عند الطبيبة نجده يبدأ السرد بشكل دائري من الطفولة وماذا كان يعاني للوصول الى الأسباب التي أدت الى حالته هذه، الأمر نفسه كان يجري مع جاكي وترافيس، ولم تكن تلك إلا عملية تنوع إسلوبي في بنية السرد الوثائقي بإستخدام نظام المشهد بإعتباره منظومة بنائية متكاملة من مجموعة اللقطات القائمة ضمن وحدة المشهد.

2- تُوظف الحركات الزمنية (الإسراع، الإبطاء، التجميد (التوقف)، الحركة العكسية (الإرجاع)) ضمن التقنيات السردية للتعبير الجمالي عن الزمن بالفلم الوثائقي.

كان الفلم يستخدم هذه الحركات (الإسراع، الإبطاء، التوقف، الإرجاع) بكثرة وفي أحيان كثيرة تأتي متزامنة في الحدث الواحد، فمثلاً يعمد الى هذه الحركات منذ بداية الفلم بإستخدام تقنية أنقسام الكادر السردية ليجري الحدثين متزامنين فيبدأ في الكادر الإيسر بحركة للناس سريعة وبلقطة عامة مأخوذة من فوق للناس وفي الكادر الأيسر حركة الناس بصورة بطيئة وفي لقطة أقرب وبمستوى النظر.

إن هذا التداخل في الحركة البطيئة بالإنتقال الى الشخص الذي يواجه الخطر وحالة الذهول واضحة عليه؛ وبنفس الوقت الحركة السريعة للإيعازات في مركز الدماغ؛ قد خلق من هذه الحركتين أيقاعاً جميلاً ومعبراً يعطي المتلقي عمقاً باللحظة الزمنية التي تعيشها الشخصية في مواجهة الخطر، وتتكرر هذه الحركة وبشكل جميل وبنفس المعالجة الإخراجية عند الإنتقال بالحركة البطيئة الى القلب ومشاهدة الحركة السريعة لدقاته، ثم الإنتقال الى الساقين بالحركة السريعة التي تتحول الى بطيئة تستعرضها بحركة محورية بزاوية 90 درجة عند الوصول إليها مع سرعة حركة الإيعازات العصبية في الساقين، وأخيراً تتحول الحركة الى بطيئة بتراجع الشخص بعد أن أبتعد الخطر عنه.

وفي المشهد التالي لشخصية جاكي كيلي تظهر الشخصية واقفة في باب المنزل وهي تتخيل الطيور تحوم حول المنزل وبحركة بطيئة؛ فتقوم بوضع يديها على وجهها، وبعد ذلك يتم القطع الى المشهد التالي ونرى جاكي عند الطبيب يقوم بعمل تخطيط قلب لها؛ وفي أحدى اللقطات ينقسم الكادر الى قسمين وتدخل فيه توظيف الصورة المجمدة بواسطة صورة ريشة الطير في النصف الأيمن من الكادر؛ وفي النصف الأيسر منه صورة الطيور تطير ببطء متوجهة نحو الشاشة؛ فتظهر علامات الرهبة على جاكي، وهكذا تستمر الأحداث مع جاكي.

3- تُعدُ الإنتقالات الزمنية (القطع، المزج، المسح، الظهور والإختفاء التدريجي) من وسائل التعبير الجمالية لفن الفلم الوثائقي.

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

أستخدم الفلم القطع بكثرة بالإضافة الى الإختفاء التدريجي والظهور التدريجي للتعبير عن التلاشي الزمني بإعتبار أن الموضوع لا يجري وفق التسلسل الحدثي للمنطق الدرامي وإنما وفق البناء الموضوعي؛ وهذا ديدن الفلم الوثائقي في تناوله للحقائق، لذا نرى منذ بداية الفلم وقد أستخدم الإختفاء التدريجي من المشهد الأول الى المشهد الثاني لحدث أخر يتحدث عن نفس الموضوع الذي تناوله المشهد الأول لكن في زمان ومكان آخر، لذا وظف المخرج مسألة الإنتقال بالفيد آوت بشكل مؤثر جهاز تلفزيون ينطفيء ببطء والإنتقال الى المشهد الثاني بالفيد إن؛ ويستمر في المشهد بإستخدام القطع بين اللقطات وفي بداية المشهد بشكل سريع ؛خصوصاً عندما يواجه الشخص خطر الأفعى تبدأ القطعات تقل نوعاً ما لتجعل اللقطة تعبر عن مضمونها وإعطائها المساحة الكافية للتعبير من خلال التوضيحات الشكلية والرسوم الداخلية لجسم الإنسان من مركز الدماغ الذي يعطي الإيعازات الحسية الى القلب الذي يفرز الأدرينالين الذي يجعل القلب يُسرع من دقاته وبالتالي يضخ كمية أوكسجين أكبر للدم الذي يزود العضلات بالطاقة والإستعداد للحركة بسرعة بإنتظار القرار بالمواجهة أو الفرار. إن مضمون الفلم هو الذي خفف من حدة وسرعة القطع في هكذا لقطات التي من المعتاد أن تجري بوتيرة سريعة في هذا النوع من المشاهد، إذن القطع أُستخدم هنا بشكل فعال بعد أن أكتفت اللقطة من مضمونها الدرامي رغم أن الحركة كانت متداخلة في الإسراع والإبطاء إلا أن الإيقاع كان منظماً.

ويخرج بعدها من المشهد بطريقة الإختفاء التدريجي الى المشهد التالي بطريقة الظهور التدريجي ليعزز من القضية التي يتناولها الفلم عن الحالات النفسية الثلاثة، لقد أستخدم القطع السريع والحاد مرات عديدة لغرض خلق حالة الشد لدى المشاهد والتفاعل مع الحالة، ففي مشهد علاج جاكي أستخدم القطع السريع للقطات بطيئة ليخلق إيقاع يجعلنا نحس بالشخصية، ففي هذا البناء الزمني الرائع بين سرعة القطع التي أدت الى ضخ اللقطات بشكل سريع وبين الحركة البطيئة للموجودات داخل اللقطات ولد إحساساً جميلاً بأشكال حركة الزمن الفيزيائي والفني والنفسي وفي تداخل جميل ورائع.

**النتائج:**

1- إن التعددية في المعالجات الأخراجية داخل الفلم الوثائقي التي أستعرضها البحث أدت الى تنوع في أنساق السرد وبالتالي التنوع في تراكيب الأبنية الزمنية.

2- أستخدم الفلم الوثائقي(عينة البحث) الحركات الزمنية (الإسراع والإبطاء) بشكل كبير أدى الى تحريك زمن الأحداث للفلم.

3- أستخدم الفلم الوثائقي(عينة البحث) للحركات الزمنية (الإبطاء والتجميد) بكثرة، بواسطة الصور الفوتوغرافية؛ كون الأحداث في الزمن الماضي.

4- وظف الفلم الوثائقي(عينة البحث) الإنتقالات الزمنية (القطع والظهور والإختفاء التدريجي) لكون الأحداث تجري بسرعة؛ وفي نفس الفلم كانت هناك إنتقالات بين الأزمنة لحالات أخرى.

5- وظف الفلم الوثائقي(عينة البحث) الإنتقالات الزمنية بشكل كبير (الظهور والإختفاء التدريجي) بسبب الإنتقال بين الزمنين الحاضر والماضي.

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

**الإستنتاجات**

1- إن العناصر الجمالية في الفلم الروائي هي ذاتها العناصر الجمالية في الفلم الوثائقي.

2-إن جمالية الزمن تتحقق وفق معالجات بإستخدام وتوظيف عناصر فنية مرتبطة بنوع الطرح ووجهة النظر الإخراجية، وبالتالي تقود الى إستخدام صياغة بنائية للزمن متباينة تنتظم وفق عملية البناء الفلمي.

3- غلبة التعددية في المعالجات الأخراجية داخل أنواع الفلم الوثائقي، خلق تنوعاً تركيبي للأبنية الزمنية وفق النسق السردي للفلم.

4- أتخاذ الأحداث (عينة البحث) في الفلم الوثائقي انساق متنوعة بالأعتماد على طبيعة المادة المقدمة.

5- إن جمالية الزمن تتحقق عندما تكون عملية البناء السردي للفلم خاضعة لأزمنة مختلفة.

6- إعتماد الأفلام الوثائقية على النوع التركيبي والمُصوُر يخلق مساحة زمنية كبيرة داخل فضاء الفلم لتوظيف الحركات والتقنيات الزمنية.

7- إن الإستخدام الواسع لآليات السرد في الفلم الروائي داخل الفلم الوثائقي أوجد تنوع في الأشكال الزمنية الحاوية للسرد في الفلم الوثائقي مع التكيف المناسب لضرورات النوع الوثائقي.

8- لم يعُد النوع الفلمي الوثائقي الخالص يعمل في الحقل السينمائي بشكل منفرد وإنما بتداخل مع الأنواع الأخرى وفق معالجات إخراجية.

9- ظهور نوع فلمي وثائقي يمكننا أن نسميه (هجين) مُتشكل من الأنواع الوثائقية الأخرى ويستخدم نفس صياغات الزمن في الفلم الروائي.

**المصادر**

**الكتب**

1. توفيق، سعيد محمد، (1983)، **ميتافيزقيا الفن عند شوبنهاور**، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت.
2. جينيت، جيرار وآخرون، (1989)، **نظرية السرد من وجهة النظر الى التبئير**، تر: ناجي مصطفى، مطبعة الكوثر، الدار البيضاء.
3. روم، ميخائيل، (1981)، **أحاديث حول الاخراج السينمائي**، ط1، تر: عدنان مدانات، دار الفارابي، بيروت.
4. سيتفنسون، رالف و دوبري، جان، (1993)، **السينما فناً**، تر: خالد حداد، المؤسسة العامة للسينما، دمشق.
5. الصديقي، عبد اللطيف، (1996)، **الزمان..ابعاده و ابنيته**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت
6. صليبا، جميل ، (1971)، **المعجم الفلسفي**، ط1، دار الكتاب اللبناني، بيروت.
7. الفرجاني، محمد علي، (ب-ت)، **فن الشريط التسجيلي**، مطابع الثورة العربية، طرابلس، ليبيا.
8. لندجرن، ارنست، (1959)، **فن الفيلم**، تر: صلاح التهامي، مؤسسة كامل مهدي، مطابع شركة الإعلانات الشرقية، القاهرة، مصر.
9. مدانات، عدنان ، (1975)، **بحثاً عن السينما**، ط1، دار القدس، بيروت، لبنان.
10. هاردي، فورسيت، (1965)، **السينما التسجيلية عند جريرسون**، تر: صلاح التهامي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، دار ومطابع الشعب، مصر.
11. هيغل، (1980)، **فن الموسيقى**، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت.
12. وقيدي، محمد، (1980)، **فلسفة المعرفة عند غاستون باشلار**، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت.

**الاطاريح والرسائل**

13 حسن، طارق لعيبي، (1987)، **الفلم الوثائقي العراقي، اسسه، قواعده، اتجاهاته**، رسالة ماجستير، غ م ، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، بغداد، العراق.
14 حسين، أقصى نوري، (1998)، **دور المونتاج في الفيلم الوثائقي**، رسالة ماجستير، غ م، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، بغداد، العراق.
15 القيسي، فارس مهدي، (1987)، **الاتجاه التسجيلي في الفلم الرو ائي العراقي**، رسالة ماجستير، غ م، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، بغداد، العراق.
16 محمود، دريد شريف، (1999)، **الكيفيات الحركية لنظم بنية الزمن في الفيلم الرو ائي**، أطروحة دكتوراه، غ م، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، بغداد، العراق.

**البحوث العلمية**

17 بستكي، شفيقة ،(صيف 1982)، **هوية الحدث والزمان**، المجلة العربية للعلوم الانسانية، العدد السابع، المجلد الثاني، جامعة الكويت، الكويت، ص40.

**18** خيون، سعد عبد الكريم، (2002)، **تداخل الزمان والمكان في الدراما**، مجلة الأكاديمي،العدد 36، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ص44 .

**19** عبد المنعم، حسام الدين محمد، (2017)، **كيفيات بناء الشخصية الافتراضية في المتخيل الصوري للمخرج جيمس كاميرون فلم (AVATAR)انموذجا**، مجلة الأكاديمي،عدد 82، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ص97 .

**كتب باللغة الانكليزية**

20. Cooper, John, (1974), **Admeasurements and analysis of behavioral techniques**. Ohio, Columbus, Charles, Merrill, P.71.

ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229 مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019

# Time Aesthetics in the Documentary Film

**Hussamuldeen Mohammed Abdulmoneam***

**Al-academy Journal ……..……. Issue 92 - year 2019**
**Date of receipt: 17/1/2018…....Date of acceptance: 29/1/2018…....Date of publication: 27/5/2019**

## Abstract

The research dealt with the study of the element of time in the cinematic language and the role it plays in creating the aesthetic meanings in the documentary film by means of the various structural constructions with which time is constructed. The research included the introduction and the problem of research, which was represented by the following question: (Did the documentary film adopt the values of time formats in the fiction film or it created for itself special linguistic formulations and models which achieve the aesthetic concept?). It also included the importance of research, the need for it and its goal in addition to clarifying the limits of research.

The theoretical framework included three sections the first of which is the concept of time. It focused on studying time objectively and its origin in philosophy, life, human experience, human action, cinema, drama, and the event. The concept of time in the cinema was then defined.

The second section: the documentary film. It contains the basic pillars in the artistic construction of the documentary film and the structure methods.

The third section / time in the documentary film. It is interested in studying the time structures, time movements and time transfers and how to address them.

The research procedures included the applications adopted by the researcher to analyze the selected sample and reach the goal of the research. They included the methodology adopted in the research, the reasons for selecting the sample, the research tool and the analysis unit.

The sample was analyzed and the final results were derived. The most prominent of these were the multiplicity of treatments in the film structure, which gave a large space for the dynamics of time within the structure of the documentary film, and the qualitative overlap of the documentary films led to the diversity of the temporal structure, which gave an aesthetic depth to the structure of the documentary film. The conclusions drawn were also presented in addition to a list of sources and references used by the researcher in Arabic and foreign languages in addition to the summary of the study in English.

**Key words: Time, Documentary Film.**

Hussam702003@yahoo.com.University of Baghdad, Faculty of Islamic Sciences *

# البناء العلامي لمشاهـــد الحب في الفيلم الرو ائي

محمد عبد الحميد ضيدان*

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2019/2/7 ، تاريخ قبول النشر 2019/3/4 ، تاريخ النشر 2019/5/27

**ملخص البحث:**

تشـكل مشـاهد الحب مسـاحة كبيرة ضـمن فلك الفيلم السـينمائي، حتى يكاد لا يخلو فيلماً (مهما كان نوعه) من تلك المشاهد، لارتباطها بأبعاد كثيرة بالإضافة إلى إنها تشكل عامل جذب رئيسة للمشاهدين، ومن هنا تشـكل الحلول الإخراجية وارتباطها برؤية المخرج جانباً كبيراً في عملية توظيف العلامات لإبراز ما ينبغي إبرازه أو الإشـارة إليه بشـكل رمزي على اعتبار ان المخرج لا يمتلك الحرية كاملة في نقل مشـاهد الحب بكافة مستوياتها كما هي عليه في الواقع .وقد اشتمل البحث على ثلاث مباحث ضمن الاطار النظري:

**المبحث الاول : مفهوم الصورة واهميتها البلاغية**، وتم الحديث عن اهمية الصورة باعتبارها كيان ثقافي وكثرة تداولها في العصر الحديث لما تمتلكه من كم هائل من المعلومات القصدية.

**المبحث الثاني : الاشـتغال العلامي للصـورة السـينمائية** ، وتم الحديث فيه عن مفهوم العلامة، وكيفية اشتغالها في الصورة السينمائية .

**المبحث الثالث : إنتاج الدلالة في بنية المشـهد** ، وتم الحديث فيه عن كيفية توظيف العلامة من خلال قنوات الاتصال لإنتاج الدلالة .

**الكلمات المفتاحية: مشاهد الحب، الفيلم الرو ائي.**

**المقدمة :**

يعتبر الفن السـينمائي فناً حديثاً قياساً بالفنون الأخرى ، ولكن سـرعان ما أخذ يتجذر في مختلف نواحي الحياة ، كفن حقيقي له مقوماته وعناصره وأبعاده الحقيقية ، حتى ان الدراسـات النقدية والجمالية لم تملك الخيار بأن تتعداه بل جعلته من الفنون المهمة التي أشبعته بالدراسة والنقد.

وما ان ظهرت السـينما حتى ارتبطت بشـكل مباشـر بحياة المجتمع ، بتطلعاته وافكاره وهمومه ، ولم يبقى جانب من جوانب الحياة الإنسـانية الا وشـملته ، فكانت مشـاهد الحب احدى هذ المواضـيع الهامة التي وظفت بأشكال شتى في الفيلم السينمائي ، فكانت هذه المشاهد اما مرتبطة بصلب الموضوع الاصلي او انها اقحمت ضـمن موضـوعة مركزية اخرى الغاية منها جذب المشـاهد ، وعلى كلا الحالتين فأن هذه المشـاهد مرتبطة بالتأثير المباشر على الغريزة والمشاعر معاً فضلاً على الافكار ومن هنا تكمن خصوصيتها .

والفن السينمائي قد خضع كغيره من الفنون الاخرى لجملة من الدراسات من خلال مناهج نقدية مختلفة ومن بينها الدراسـات السـيميولوجية التي تعنى بدراسـة العلامات ، من هنا اراد الباحث ان يخضـع مشـاهد

* Mb7700322@gmail.com ، جامعة كربلاء –كلية العلوم السياحية.

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الحب للدراسة عبر هذا المنهج ، محاولاً دراسة البناء العلامي لمشاهد الحب ، كون هذا البناء قد يمتاز بالخصوصية من خلال الكيفية التي يستطيع بها المخرج ان يوظف بها العلامات بكافة مستوياتها ويخضعها لصالح منجزه الفلمي محققاً التأثير الذي يبتغيه على المتلقي متجاوزاً بعض المحذورات التي تفرض عليه أيا كان نوعها (اجتماعياً ، دينياً ، سياسياً ) . ومن هنا تبلورت مشكلة البحث لدى الباحث بالتساؤل التالي :

**ما هي الكيفية التي يتم بها البناء العلامي لمشاهد الحب في الفيلم الرو ائي .**

**وتكمن أهمية البحث من حيث ان وهذا الموضوع يهم الدارسين في قسم السينما والتلفزيون ، وكذلك يهم العاملين والمهتمين في هذا المجال .** كما **يهدف البحث الحالي إلى تحقيق ما يأتي :**

الكشف عن الكيفية التي يتم بها البناء العلامي في الفيلم الروائي .

**تحديد مصطلحات**

**البناء لغة** : " ب ن ى – بنى بيتاً ، البنيان ، الحائط ، والبنى بالضم مقصور البناء ، يقال بنية وبنى " ( الرازي ،ص65)

او " هو وضع شيء على شيء على وجه يراد به الثبوت والدوام " ( الدايل ، ، 2002، ص5) .

**البناء اصطلاحاً** : " هو مجموعة القوانين التي تحكم سلوك النظام ومكوناته اذ يمكن ان تحل احداها محل الاخرى " ( بوقرة ، 2009 ، ص94-95 ).

لقد استخدمت كلمة (بنيوية) struire ومعناها البناء ، ولهذه الكلمة في اللغة الفرنسية دلالات مختلفة منها النظام (ordre) ، والتركيب (constitution) ، والشكل (forme) ، بالإضافة الى ان علوماً اخرى غير اللسانيات قد استعملت هذا المصطلح كعلم الاجتماع والاقتصاد والجيولوجيا والفلسفة ، والواقع ان المعنى الدقيق لهذا المصطلح لم يتم تحديده الا في عام 1926 على يد مدرسة براغ اللسانية ، ويفيد هذا المصطلح معنى التركيب الداخلي للوحدات التي تكون النظام اللساني " (بوقرة ، 2009، ص95 ).

**التعريف الاجرائي للبناء العلامي** : هي الكيفية التي يتم بها توظيف العلامات والعناصر السمعبصرية لأغراض فكرية او عاطفية تؤسس لنظام مشهدي متكامل هو جزء من بناء فلمي .

**الاطار النظري**

**المبحث الاول : مفهوم الصورة واهميتها البلاغية**

لا بد ان نذكر اننا نعيش في عصر الصورة اذ اصبحت اداة جذب للإنسان ولهذا يقول امبرتو ايكو " اذا كان القرن العشرين هو قرن اللسانيات ، فأن القرن الواحد والعشرين هو قرن الصورة بامتياز " (ايكو،2005، ص86)، وعلى هذا الاساس فالعالم اليوم ينظر الى الصورة على انها كيان ثقافي تحمل مجموعة من المعلومات والافكار الموجهة بصورة قصدية ، ولهذا فالكل يتسابق من اجل تقديم صورة تسيطر على الافكار والمشاعر من اجل الهيمنة على الانسان .

ولا يخفى على احد ان الصورة تمتلك ملامح تقنية ووظائف جمالية ولهذا اصبحت لها سطوة على حياتنا المعاصرة " اذ تعتبر من أهم الاستراتيجيات من اجل التواصل الإنساني وهي من القنوات المهمة لإنتاج المعنى في الثقافة المعاصرة فمن يملك المناورة بالصورة والتحكم في انتاجها وتسويقها يستطيع ادارة المواقف

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

لصـالحه " (عبد الحميد ، 2005 ، ص7). ولعل السـبب الذي جعل من الصـورة تفقد بلاغتها وسـلطتها خصوصاً في مجتمعاتنا العربية والاسلامية " هو راجع اساساً الى سيادة ما يسميه علماء الاتصال بالثقافة اللفظية (Verbale) او الشـفوية (Orale) التي ما زال بعضـهم يحاربها بكل قوة (لإلوهيتها) والبعض الآخر يفرض كل الرقابة عليها لاعتبارات سياسية وايدلوجية " (ثاني ، 2008 ، ص23-24 ). ولما كانت الصورة بهذا القدر من الاهمية علينا ان نعرف ما هي الصورة ، وما اهم النظريات التي فسرت الصورة وحاولت دراستها ، وكيف يتم تلقيها وادراكها.

تعرف الصورة بأنها " كل تقليد تمثيلي مجسد او تعبير بصري معاد ، وهو معطى حسي للعضو البصري ، أي إدراكا مباشراً للعالم الخارجي في مظهره المضئ حيث تحمل هذه الصورة رسالتين الأولى تقريرية والثانية تضمينية ، ومستمدة من الأولى " (سلاسي ، ،1996،ص34).

ولا يخفى على احد ما تمتلكه الصـورة من معاني ودلالات وافكار فهي كما ذكر الباحث سـابقاً تحمل في طياتها أفكار وإرساليات وهي بالضرورة موجهة وليست اعتباطية ، يقول بارت " ان الصورة الفتوغرافية مثلاً هي رسـالة وهذه الرسـالة هي بذاتها حامل لرسـالة ثانية هي ما يسـميه بارت( اسـطورة )،أي نسـقاً دلاليا تواصـلياً مرتبطاً اشـد الارتباط بالنسـق الفكري السـائد والقيم والدلالات التي ينتجها هذا النسـق" (ثاني ، 2008 ، ص36 ) .

**المبحث الثاني : الاشتغال العلامي في الصورة السينمائية**

يكشـف تاريخ العلامة عن ارتباطها ببداية التفكير الإنسـاني الذي حاول أن يسـتثمر بعض الأنواع من العلامات للتعبير عن أفكاره ومشاعره من خلال الرسوم التي رسمها على جدران الكهوف .

ولا يريد الباحث هنا الاستطراد في الحديث عن تاريخ فهم العلامة واستخدامات الجماعات البشرية لها ، بوصفها نظاماً يهدف إلى عملية تواصل بين مرسل ومرسل إليه ، وما لذلك من أهمية ودوراً أساسياً في الحياة البشرية منذ القدم ، بل يحاول أن يلقي الضوء على مفهوم العلامة وتأسيس علم قائم بذاته يهتم بدراستها ، وتوجيه هذا العلم بأن يكون منهجاً نقديا لدراسة الكثير من المنجزات الإنسانية وواحد من هذه المنجزات هو الفيلم السينمائي الذي هو مجال البحث .

"إن الأصل اللغوي للعلامة يوناني Semeion وأرتبط بـ Logos والذي تعني علم ، وبذلك يصبح علم العلامات " (دي سوسير ،ص34) وهذا المصطلح (العلامة) " استخدم لدى الفلاسفة الإغريق مرادفاً لمصطلحات أخرى ( حجة ، إشارة ، عرض ) ولم يصبح التمييز بينهما ممكناً إلا بعد فترة لاحقة " (ايكو ، 2005 ، ص337) وتطور مفهوم العلامة مع تطور المعارف الإنسانية إلى أن وصل إلى الولادة الحقيقية لهذا العلم على يد عالمين لغويين وهما فردينان دي سوسير في فرنسا وبيرس في أمريكا .

إن العلامة عند سوسير كائن مزدوج الوجه يتكون من دال ومدلول وتعمل هذه العلامة على توصيل الدلالة وهذان العنصـران ، احدهما الدال عبارة عن صـورة صـوتية ، أما الأخرى وهي المدلول فهو تصـور ذهني غير مادي " وبذلك تصـبح العلامة اللغوية لديه كياناً سـيكولوجيا له جانبان يتحدان في دماغ الإنسـان بآصـرة التداعي ". (دي سوسير ، ص84).

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

وأهم ما يميز دي سوسير في نظرته إلى العلامة هي إنها تمتلك واحدة من الصفات الجوهرية وهي " الطبيعة الاعتباطية وهي تعني عدم وجود علاقة طبيعية بين الدال ومدلوله ، ولا تخضع هذه العلاقة لقوانين منطقية " (هوكز ، بغداد ، 1986 ، ص19 ).

أما بيرس فالعلامة لديه لا تقتصر على العلامة اللغوية بل تتعداها إلى غير اللغوية ويعرّف العلامة بأنها " شيء يحل بدلاً عن أمر او شيء ضمن علاقة ما ، او تحت عنوان ما ، وهو معدّ لكي يخاطب أحداً أي يخلق في ذهن الشخص علامة متعادلة ، او علامة ، ربما كانت أكثر اتساعا ، وهذه العلامة التي ينشئها (لدى المتلقي) أدعوها العلامة الأولى ، تلك العلامة تحلّ بديلاً عن شيء : أي عن موضوعها الخاص ، والحال ان هذه العلامة إنما تحلّ بديلاً عن الموضوع دون ان تمثله في علائقه كلها ، بل تؤثر الرجوع الى فكرة دعوتها أحيانا أساس التمثيل" (إيكو ، ص 32).

لقد صنف بيرس العلامة إلى ثلاث أنواع وهي تعتمد على العلاقة بين الدال والمدلول ، وهذه الأنواع هي (الايقون ، المؤشر ، الرمز ).

فالايقون علامة تعرض العلاقة بين الدال والمدلول ، او هي " علامة تمتلك الخصائص التي تجعلها دالة حتى وان لم يوجد موضوعها " (الماكري، 1999 ، ص 48) .

اذن فهي قائمة على خاصية الشبه بين الشيء والشيء المشار اليه ، سواء كان هذا الشيء موجوداً ام لا ، فصورة الرجل تدل عليه ، فنحن كثيراً ما نشاهد في الافلام تجلس فتاة وتنظر الى صورة زوجها او حبيبها ، فصورته تدل عليه .

اما المؤشر وطبقاً لعلاقة الدال بالمدلول فهو قائم في كثير من الأحيان على السببية ، أي إنها " علامة تشير إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل وقوع هذا الشيء عليها في الواقع " (قاسم ، 1986 ، ص17 )، وهنا يكمن ابداع المخرج في استخدام هذا النوع وابرازه بشكل متميز ، ويلجا احيانا المخرج الى استخدام هكذا نوع من العلامات لأسباب رقابية او محذورات اجتماعية ، ففي مشاهد الحب قد يضطر المخرج الى ان ينوه على ما يجري من ممارسات داخل غرفة بين شاب وعشيقته من خلال صوت ، كأن يكون حوار او ضحك او حركة سرير او غيرها ، هنالك افلام ليس لديها محذورات في ان تخرج الكثير من لقطات الجنس ،في فيلم (العطلة) اخراج نانسي ميرس تظهر لنا لقطات جنسية بشكل واضح ، ولكن ان وجدت هذه المحذورات يعمد المخرج على ابرازها بشكل اخر ، ففي فيلم (احكي يا شهرزاد) للمخرج يسري نصر الله ، فحينما يرينا سعيد الشاب مع فتاته اذا بدا يقبلها ، يعمد المخرج الى القطع وبعدها يرينا مشهد آخر للفتاة وهي ذاهبة الى بيت اهلها وتحاول ان تزيل الأتربة من ملابسها ، ان الهيئة التي ظهرت عليها هذه الفتاة في هذا المشهد هو مؤشر للممارسة الجنسية التي حدثت بينهما . وهنا يظهر دور المونتاج الذي يحاول الباحث ان يؤجل الحديث عنه فيما بعد لدوره الكبير في خلق دلالات جديدة للعلامات من خلال السياق الذي ستكون عليه " ان المحددات الاساسية والتشكيلات الجوهرية لسيميوطيقيا السينما تقع في كل من المونتاج وحركات الكاميرا واحجام اللقطات وكذلك العلاقة ما بين الصورة والكلام إضافة إلى التتابع " (السيد ، 2008 ، ص151) وفي بعض الافلام نجد ان العلامة (المؤشر) داخل المشهد الواحد وليست معتمدة على مشهد اخر ليوضحا بل يعالج المخرج بشكل ايجازي فيوضح الفكرة ، فحينما نشاهد امرأة تلبس ابنها ملابس لكي يذهب الى المدرسة ،

فحينما نسمع صوت منبه السيارة فتستعجل الام ، اصبح صوت المنبه علامة (مؤشر) لوصول باص المدرسة.

اما الرمز وهو التصنيف الثالث لدى بيرس ، فتكون العلاقة بين الدال والمدلول اعتباطية ، وهي تشبه العلامة اللغوية عند دي سوسير ، ويسميه موريس "علامة العلامة ، أي العلامة التي تنتج قصد النيابة عن علامة اخرى مرادفة لها " (ابراهيم واخرون 1996 ، ص95) ومن اكثر مصاديق هذا النوع هي الشعارات والصفات ، فالثور شعار القوة ، والماء صفة للحياة ، والضوء الاخضر يدل على السير ، فما علاقة اللون الاخضر بالسير ، او اللون الاحمر بالوقوف ،او الهلال بسيارات الاسعاف ، او استخدام (out fox) في لقطة ما للانتقال الى الماضي ، هذه الرموز قد تم الاتفاق عليها ، فأصبحت ضمن المرجعيات الثقافية التي تشكلت في وعي المجتمع من خلال التعود عليها ،في فيلم (الحب في زمن الكوليرا) ، حينا يظفر فلورينثو اريثا بحبيبته التي انتظرها اكثر من خمسين عاما يقنعها بأن يركبا سفينة وعندها يرفع الراية الحمراء لكي يعلن ان الموجودين على ظهر السفينة مصابين بوباء الكوليرا وبذلك لا يصل اليهم أحد ، ولهذا فليس من السهل معرفة هذه العلامات الا من خلال التعلم والمعرفة ، وبهذا القدر من المعرفة ترتبط الرموز بالمناطقية ، أي ان العلامات المرورية اكتسبت صفت الرمز من خلال تداولها العالمي ، ولكن هناك رموز لم تمتلك تلك العمومية ، وهنا يبرز دور المخرج في تفهم وتوظيف هكذا رموز في اغناء عمله ، فحركة الفنجان في الدواوين العربية قد لا تمثل شيئاً عند الانسان الغربي ، كما ان الالوان قد تمثل رموز محلية ترتب بعادات وتقاليد وموروثات ، فاللون الاسود قد يمثل الحزن في المجتمع العربي ، ولكنه مكروه وغير محبذ اسلامياً ، واحيانا يصبح اللون رمز لبيئة معينة ، ففي شمال العراق تلبس النساء ملابس ذات الوان زاهية كالأحمر والبرتقالي والاصفر ، اذن اكتسب اللون طابع مكاني بالإضافة الى ابعاده النفسية والثقافية والاجتماعية .

ان بيرس حينما وضع هذه التصنيفات للعلامة ، هو لا يعني الانفصال بعضها عن البعض الاخر بل حاول ان يصيغها ويميزها كي تدرس بشكل واضح ودقيق ، أي "ان هذه الصيغ الثلاث للعلاقة بين الدال والمدلول تتعايش بشكل تسلسلي هرمي تكون لاحدهما فيه حتماً الهيمنة على الآخر " (هوكز ، 1986 ، ص118 )، ومن هنا يبرز دور المخرج في توظيف العلامة داخل الصورة السينمائية لإغناء العمل الفني ، وهو انه كيف يمكن ان يحول العلامة (الايقون) الى علامة (رمز) او(مؤشر) حتى يمكن ان يحقق اكثر من قراءة لمنجزه على مستوى التلقي ، وحسب ما هو معروف ان من سمات العمل الجيد ان يقرأ على مستويات متعددة ، على ان هذا التحول للعلامة يمكن ان يحدث من خلال ربط علامتين لإنتاج معنى جديد داخل اللقطة الواحدة ، وهنا يؤكد الباحث على انه كما اوجد ازنشتاين المونتاج الفكري من خلال ربط لقطتين لإعطاء معنى جديد ، ممكن ان يحدث هذا داخل اللقطة الواحدة من خلال ربط علامتين ، ففي فيلم (الخيط الأحمر الرفيع) نشاهد الزوجة وهي تستذكر زوجها وهو في الحرب ثم تتحرك الكاميرا لترينا ستائر نافذة الغرفة وهي تتحرك قليلاً بفعل نسمة من الريح ، ان علامة (الستائر) بمفردها لا تعني شيئاً سوى معناها (الايقوني) ولكنها حينما ربطت بعلامة ثانية اعطت معنى جديد ، وعلى هذا الاساس فأن ماهية العلامة تتحقق أحياناً ضمن السياق التي تكون فيه ، ومن هنا جاء تأكيد علماء السيميولوجية والبنيويين على ان اللقطة لن تكون اصغر وحدة بنائية في الفيلم وانما العلامة ، وهذا العلم الذي حاول دراسة السينما بشكل علمي كأسلوب للتحليل

السينمائي ( فهؤلاء المنظرون ومنهم كريستيان ميتز يرفضون هذه الوحدة باعتبارها غامضة ومغلقة ، هم يصرون على ان تقوم وحدة اكثر دقة لتكون اساس التحليل المنظم للفيلم ، ومن هنا أكدوا على العلامة كحد أدنى ، ذلك ان اللقطة الواحدة قد تحتوي على العشرات من العلامات " (ينظر ، جانيتي، 1981 ، ص583).

اما بالنسبة لأنواع العلامات فتوجد العلامات الايمائية والعلامات السمعية –بصرية والعلامات الأيقونة هي علامات ظاهرة في الفيلم السينمائي ، اما العلامات الشمية واللمسية والذوقية فهي علامات تتحقق في واقع الحياة وهي علامات مرتبطة بحواس الشم واللمس والذوق ، ولكن لا يمكن تحققها في الفيلم كون ان الفيلم لا يمثل حقيقة ، بل كل ما نراه هو وهم ، فنحن لا نستطيع ان نشم رائحة الاشياء او الشخوص الذين نراهم ولا نستطيع ان نتلمس طبيعة الملابس التي يرتدوها ولا نستطيع تذوق الطعام الذي يأكلانه ، الا ان التقنيات الحديثة قد تحقق هذا الشيء في المستقبل وان تحقق شيء منها في الواقع ولكن فيه شيء من المحدودية. وعلى العموم يستطيع المخرج ان يوظف بعض العناصر السينمائية لكي يوحي بذلك . وخصوصاً ان بعض المخرجين التفتوا الى حقيقة اهمية هذه العلامات في ايصال ما يمكن ايصاله من معاني وافكار عن طريق هذه العلامات ، فالعلامة الشمية مثلاً ،لها ارتباط ثقافي واجتماعي في الواقع فقد تعطي انطباع عن المكان ، كأن نشم رائحة البحر او رائحة الموتى في مكان الحرب ، في فيلم العطر استطاع المخرج ان يغير من قناعاتنا ببعض الروائح وان يوظف بعض العناصر لتحقيق ذلك ، فالعلامات الاشارية للممثل مع استخدام بعض اللقطات القريبة لإيصال طبيعة العطر ، فكلنا يعرف ان الانسان حينما يموت يتعفن وتخرج منه رائحة غير محببة ، ولكن في فلم العطر فأن ( غرينوي ) يجمع العطور الرائعة من اجساد الفتيات المقتولات على يديه ، " ان العلامات الشمية مهمة في انماط التواصل الانساني يكون من العبث تجاوزها " (توسان، 2000 ص23)، لقد كان اعتماد الاعمى في فيلم عطر امرأة على حاسة الشم واللمس .

اما العلامة اللمسية فهي علامة مهمة ويعبر عنها كثيراً في المشاهد من خلال الحركة الايمائية للممثل ، وهي حاجة انسانية ترتبط بأهمية معرفتنا بالأشياء حين نلمسها ، ورغم عدم الاهتمام بهذه العلامة لا انها تشكل دلالة كبيرة في التعبير عن حالات الجنس ، " العالم اللمسي يرتبط بعالم الجنس بواسطة المداعبات ، وهو نظام سيميولوجي معقد وخالص في قانون العلاقات الغرامية ، حيث تستهل بالاتصال الجنسي المداعبات فتكون القبلة هي التمثيل الرمزي على الاتصال ويمكن ان نربط هذا بكل المجال الحركي اللمسي للقوانين الدالة المنتمية لما يمكن ان نسميه بالطقس الغرامي " (توسان، 2000، ص24) فالطقس الغرامي يتحقق في المشهد بمجموعة من العلامات وتوظف فيها جملة من العناصر الصوتية والصورية ، وتكون العلامة اللمسية معبر عنها من خلال حركات الممثلين حينما تتشابك الأيدي او الأرجل وتلعب هنا اللقطات القريبة دور كبير في اظهار تفاصيل ذلك .

وكذلك العلامة الذوقية التي يمكن التعبير عنها بعدة وسائل، في فيلم (مرتفعات وذيرنغ) حينما تعرض الشاب للضرب من قبل مجموعة، حاولت صديقته ان تداوي جراحه، وحينما وجدت جراحات في ظهره بدأت بتذوق تلك الجراحات .

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

ان هذه العلامات التي ذكرها الباحث وان لم تأخذ نصيبها في الاهتمام من قبل الدارسين في مجال السيميولوجيا وكذلك في مجال الفيلم السينمائي ولكنه يجد انها تشكل علامات مهمة وداعمة لتعبيرية المشهد السينمائي اذا ما وظفت بالشكل المطلوب .

**المبحث الثالث: الإنتاج الدلالي في المشهد السينمائي**

تتميز الصورة السينمائية بكون موجوداتها تشترط فيها القصدية ، ولا يوجد شيء في داخلها الا وله معنى محدد ، أي لا يتم توزيع العناصر داخل الصورة السينمائية الا بشكل مدروس ، ففي الرواية مثلاً حينما يصف الكاتب فتاة جالسة على قارعة الطريق ، قد يوحي هذا الجلوس بشيء ما ، ولكن ما هي امكانية تخيل هذه الفتاة وما تحمله من معاني ودلالات ، قد يبقى انتاج هذه المعاني بما يطرحه الكاتب من وصف لهذه الفتاة وبما يحيط بها ، وكذلك امكانية القارئ على التخيل ، اما في السينما فأن امكانية انتاج المعنى تأخذ طابعاً مغايراً فهي ترينا هذه الفتاة ، وتصبح هذه المشاهدة بكل تفاصيلها منتجة للمعنى ، تدفق الصور المتحركة ، الملابس ، المكان ، الحركة ، الفضاء ،الخ ، فبالقدر الذي تتجسد امامنا الاشياء في الصورة السينمائية ، تبقى امكانية انتاج معنى لأكثر من مستوى وهذا سر ديمومة ونجاح الصورة السينمائية ، باعتبار ان كل ما يظهر على الشاشة ينبغي ان يكون له معنى ، او على الاقل لا يوضع جزافاً ، فالمكان في فيلم (دوغ فيل ) للمخرج تريير ، لا يمكن تصوره بأي حال من الاحوال وان جاهد الكاتب ان يصوره لنا .

ان المعنى مرتبط بالدلالة "ويتم انتاج الدلالة في الفلم السينمائي من خلال مجموعة من المعطيات الاقلية التي يقدمها صانع العمل الى المتلقي"(عبد الجبار،2018،ص265) ولهذا حينما نتحدث عن الدلالة يجب ان نفصلها عن العلامة لان هناك لبس في بعض الدراسات على ان الدلالة والعلامة مصطلح واحد ، ولكن علم العلامة "يهدف الى دراسة العلاقات بين الدال والمدلول ، اما علم الدلالة فلا يهتم الا بالمدلولات ودلالات اللغات ومختلف اشكال التعبير والتواصل " (توسان، 1994 ، ص19)، وعلى هذا الاساس فالكثير من المنظرين الذين درسوا العلامة حاولوا تصنيفها تبعاً لطبيعتها ودلالاتها .

وان حاول الباحث ان يسلط الضوء على بعض العلامات وانواعها وجب التعرف على الكيفية التي يتم بها توظيف هذه العلامات لإنتاج دلالة وبالتالي يتحقق المعنى الذي يتشكل ضمن مستويات متعددة لدى مجموع المتلقين حسب مرجعياتهم الثقافية والاجتماعية والبيئية وغيرها.

ان عملية استثمار قنوات المعلومات التي صنفها كريستيان ميتز والتي تشكل لديه المادة الخام للسينما ، تتحقق بشكل كبير وسائل مهمة للدلالة ، اذا ما وظفت بشكل خلاق ومبدع .

والسؤال الذي يتردد دائماً " كيف يمكن ان نجعل مادة التعبير ذات دلالة ، كيف يمكن ان نجعل الصور الخام والجوانب المختلفة لمجرى الصوت تحمل معنى "( أندرو، 1987 ،ص206)

ان قنوات المعلومات عند كريستيان ميتز هي :

1- الصور المتحركة
2- اثار خطية وتشمل كل المادة المكتوبة التي نقرأها بعيداً عن الشاشة .
3- الكلام المسجل
4- الموسيقى المسجلة

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

5- ضوضاء مسجلة او مؤثرات صوتية " (أندرو، 1987 ،ص204)

وتندرج تحت هذه العناصر الخمسة عناصر أكثر تفريعاً ، ومها بلغت تفرعات هذه العناصر ، تبقى الصورة العنصر المهيمن على كلية الفيلم كونه الوسيط الاساسي الذي يتمظهر فيه المعنى الحقيقي للفيلم ، كما انها وحد سرد اساسية حيث يتحقق بها الفيلم " لان وحدة السرد الاساسية هي العملية التي يبنى بها المشاهد على نحو فعال قصة من المعطيات القصصية التي يقدمها وسط معين " (شولز ، ص108 )، على ان السرد الفلمي يتحقق من خلال الترابط العضوي بين الوحدات او المجموعات الصغيرة ، ولا يشترط في ذلك عمليات انتظام وترابط لقطات بل كما اشار الباحث في المبحث الثاني ان أصغر وحدة بنائية في الفيلم هي العلامة وليست اللقطة ، وان هذه الوحدات الصغيرة لا تكون خالية دلالياً بمفردها ولكنها حينما تنتظم تشكل طاقة دلالية اخرى " لا يمثل كل جزء من اجزاء الخطاب سمة التحديد القطعية في ذاته بل يحصل عليها من خلال علاقته بالأجزاء " (راي، ص47) ومن هنا يظهر دور التصوير (حركة كاميرا – حجم اللقطة – زاوية الكاميرا) في ابراز طبيعة العلاقة بين العلامات داخل اللقطة ، بالإضافة الى طبيعة هذه المكونات التي تنتج دلالات مختلفة ، فحجوم اللقطات لا يكفي بأن تكون واحدة في المشهد ، فلا بد ان تكون ضمن سياق من التنوع ، وهي بالتأكيد لا تجري بصور عفوية ، بل بشكل قصدي ولهذا فأن حجم اللقطة عنصر اساسي في انتاج الدلالة وكما يقول جيل دولوز " ان حجم اللقطة يعطي مقياساً مشتركاً لما ليس له مقياس .. وحجم اللقطة ينتزع الصورة من محيطها " (دولوز، ص24) فاللقطة البعيدة جداً تظهر المكان بتفاصيله ، ولكن قدرتها على تصوير الانسان ضعيفة ، الا في حالة تصوير الحشود كما في الافلام التاريخية او الحربية التي تظهر فيا الجيوش ، ولكن " (جانيتي ، 1981 ، ص27) ان احتوت اللقطة البعيدة جداً على انسان مثلاً تجعل منه شبحاً صغيراً واقع تحت فريسة الاشياء "، اما اللقطة القريبة مثلاً تظهر جانباً من الموجودات ، أي انها تقتطع الشيء من المكان او السياق الذي هو فيه " فهي تجزء الموضوع من احداثياته الزمانية والمكانية ، أي انها ترفعه الى حالة الجوهر على الرغم من انها تحمل مكاناً وزماناً خاصاً بها " (جانيتي ، 1981 ، ص33) وفي هذه الحالة تكون اللقطات القريبة مفيدة في تصوير الخلجات والمشاعر التي ترسم على وجوه الممثلين ، او لعزل شخصية حينما يأتيها خبر عن محيطها الخارجي ، في فيلم ( نهاية علاقة ) حينما تقابل البطلة صديق زوجها في الحفل تتحرك مشاعرها اتجاهه فتتحرك الكاميرا باتجاهها وتظهرها بلقطة كبيرة لتبرز انفعالاتها وكذلك تعزلها عن محيطها ، اما زوايا التصوير فهي تسهم في اعطاء دلالات متغيرة المضمون ، فمثلاً امالة الكاميرا الى احد الجانبين سوف تولد زاوية منحرفة ، وتعطي دلالة بالانحراف وفقدان التوازن ، اما حركة الكاميرا فهي تستطيع تجزئة الواقع المصور عن طريق الاستخدام المبدع وتكون على الدوام احجام متغيرة " ان حركة الكاميرا لا تكف عن التحول والانتقال ، انها تجزء الديمومة وتجزء اجزاءها بحسب الموضوعات التي تكون المجموع وهي تجمع الموضوعات والمجاميع في ديمومة واحدة ماثلة في الكل الكوني " (دولوز ، ص33) ولحركة الكاميرا عدة وظائف واشتغالات واحدة من هذه الوظائف انها تقترب بحركة افقية باتجاه الاشخاص وكأنها " تدخل داخل النفس لتظهر توترها وحالتها الانفعالية " (مارتن ، ص34 ).

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

ان آلية اشتغال الكاميرا قد تفرز مجموعة من الدلالات والتي تتفاعل فيما بينها لتحقق فكرة معينة ، وهي القيمة الاساسية للفيلم ككل ، فحركات الكاميرا وحجوم اللقطات وزوايا التصوير بالاندماج مع باقي العناصر كالصوت وحركة الممثل والاضاءة وغيرها تشكل منظومة دلالية كاملة للتعبير، وعلى رأي جيل دولوز في دراسته للتكوين وعلاقته بالتصوير حيث يقول " تتجسد عناصر التكوين من خلال طبيعة اجزاءها ، فهي اما ان تكون هندسية او ديناميكية ، اما اذا نظر اليها تبعاً لوجهة نظر الكاميرا او زاوية ضبط الاطار ، فهي منظومة بصرية " (دولوز ، ص31 ) والتكوين يلعب دورا بارزاً لما له من عناصر تستثمر دلالياً ، فالخطوط والكتل والفضاء واللون وغيرها عناصر دالة لا تقل شأنا عن باقي العناصر في دعم دلالية الصورة ، فالمعروف ان " الخطوط العمودية تشتغل دلالياً في صياغة رمز الثبات والحيوية والنشاط والوقار والقوة ، اما الخطوط المنحنية فهي ترمز الى الرقة والانوثة " (ماشيلي ، 1983 ، ص36) وهذه الخطوط نراها متجسدة في أغلب مشاهد الحب ، اما الفضاء فقد حدده ارسطو بأنه " حاصل جمع كل الاماكن وهو ميدان حيوي يتميز باتجاهاته وخصائصه النوعية " (شولز، ص10) والفضاء حسب هذا التعريف يمتاز بمساحة كبيرة من الشمولية ، بينما يعرفه فرج عبو في كتابه (علم عناصر الفن ) بأنه " الحيز الذي يشغله الفراغ " (عبو ، 1982 ، ص338) والفضاء تظهر فيه توزيع الأشكال الموجودة والتي يستثمرها المخرج لتحقيق غاياته والتي تظهر فيها المسافات بين هذه الاشياء ، وهنا يؤكد الباحث ان الممثل لا يكون اهم هذه الموجودات وهو الذي يكون عنصر الجذب للمتلقي وانما حسب اهمية الاشياء الموجودة داخل الصورة ، ففي فيلم الجمال الامريكي للمخرج سام ميندس يرينا في المشهد الذي يتحدث فيه البطل الى صديقة ابنته الذي تحركت مشاعره اتجاهها باقة وردة حمراء في عمق الكادر ، وتتكرر هذه الباقة في مشاهد متعددة ، فيصبح تركيز المشاهد باتجاه هذه الباقة اكثر من تركيزه على الممثلين ، ولكن تبقى مسألة المسافات الموجودة بين الاشياء مهمة وتعطي دلالة كبيرة لطبيعة العلاقات وخصوصاً طبيعة العلاقات بين الشخصيات لأنها ترتبط بالواقع بشكل كبير ، فالعلاقة بين الخادم وسيده تحتم نوع من المسافة تظهر في الفيلم كما هي في الواقع وهي تختلف عن مسافات اخرى ، كما ان لطبيعة المكان اثر كبير في ذلك ، فالرجل مع زوجته وبين ابناءه تتطلب منه طبيعة المكان ان يبقى ضمن مسافة تختلف عما لو دخلا الغرفة بمفردهما ، ولهذا صنفت بعض المسافات وحسب طبيعة العلاقة بين الشخصيات على ان هذه العلاقات متغيرة كما ذكر الباحث وحسب المكان ، في فيلم الحب في زمن الكوليرا حينما تعرف فلورينتو اريثا على فرمينا داثا ووافقت ان تستلم منه رسالة اصبحت المسافة بينها قريبة حتى ظهرا في لقطة متوسطة ، ولكن حينما تدهورت علاقتهما وقررت فرمينا الابتعاد عنه ظهرا في السوق وبينهما مسافة كبيرة كشفت عن عدم رغبتها به وقرارها بالابتعاد عنه .

اما العلامة السمعية وما تشكله من بنية داعمة للصورة ، اذ يشكل الحوار مفصل اساسي وجوهري في بنية الفيلم ككل لما يمتلك من الكثير من الوظائف ، ان اهم ما يميز الحوار هو ما اورده " لويس كارول حينما ميز بين القول والمعنى في ( مغامرات اليس في أرض العجائب ) حين يقول الارنب مارج : عليك اذن ان تقولي ما تعنيه " (بالمر ، 1985 ،ص23) فإذا كانت لكلماتنا معنى فكيف نقول ما لا نعنيه ، وهنا يبرز دور المخرج في توظيف اداء الممثل من خلال ايماءاته او التحكم بالنبرة الصوتية التي توصل دلالة مخالفة لدلالة

الكلمة ، بالإضافة الى دلالة الحوار ومدى اهميته بالقياس الى المسافات الفاصلة بين الشخصيات ، فكل مسافة تتطلب نوع من الالقاء واستخدام نبرة معينة .

اما الصمت فهو علامة سمعية تعطي قوة إيحائية عميقة التأثير وهي علامة دالة على الانبهار او الخوف او القلق او الانتظار واحياناً تستخدم في مشاهد الحب للدلالة عن الخجل وهي علامة تكشف في هكذا مواقف عن بواطن الشخصية " وكثيراً ما يشير الصمت علامياً الى احساس بشيء معلق على وشك الانفجار ودلالته مثل دلالة الاطار الجامد فهو يرمز الى الموت لأننا نقرن الصوت بالحياة "( جانيتي ، 1981 ، ص270-271) ، كذلك ترتبط الموسيقى مع بقية العناصر الدالة لتشكيل البنية الكلية للفيلم وقد تكون متوافقة مع الصور او متناقضة معها ، فهي بالنتيجة تعطي دلالات كاشفة عما يجري داخل اللقطة ، ولهذا يحدد روجيه اودان أربعة أنماط من التأثير لطبيعة العلاقة بين الصورة والموسيقى :"

1-التأثير القناعي : أي ان الصورة تقنع الموسيقى بمعنى تحجبها وهذه هي الحالة العامة .

2-التأثير بالمفارقة او التأثير الخلافي : وهذا ما يحصل عندما تقول الموسيقى شيئاً مختلفا عما ترويه القصة.

3-التأثير التزامني : عندما يتوافق ايقاع الموسيقى توافقاً دقيقاً مع ايقاع الصورة ، (وهذا ما نراه في اغلب مشاهد الحب حيث تنطلق الموسيقى الهادئة قبل او لحظة تحرك مشاعر الشخصية تجاه شخصية اخرى).

4-التأثير الائتلافي : وهي ايقاعات مختلفة تحدث انطباعات ذات قوة سمعية بصرية متساوية ، تؤثر كل منهما تأثيراً متبادلاً " (اودان، 2006 ، ص320 ).

كل ما تحدثنا عنه من عناصر وعلامات ، فأنه يصبح له دلالات متغير وليست ثابتة نتيجة لما سيشكل ويخلق عن طريق المونتاج ، فالمونتاج سينشئ علاقات جديدة بين هذه العناصر مما يكون دلالات متغير باستمرار وهذا سر اهمية المونتاج ، فهو يوحد اللقطات والتي تكون لديه وحدة بنائية اساسية والتي يصفها " ازنشتاين بالوحدة الوراثية او الخلية المنقسمة الى خلايا اخرى " (دولوز ، ص52 ) وبالتالي يشكل واقعاً فيلمياً يختلف عن الواقع الحقيقي ، فالمخرج حر في تكوين العلاقات كيفما يشاء شرط الاقناع ، وهنا يؤكد الباحث حقيقية مهمة هو ان المونتاج لا يخضع لقوانين صارمة كما نجدها في الكتب السينمائية التي تقيد المخرج وتجعله امام مجموعة من الاحتمالات كاحتمالات الرياضيات ، ولهذا نجد ان الكثير من الافلام المعاصرة قد كسرت هذه القواعد مما ولد لدينا اشكال فيلميه مغايرة ذات طبيعة ملائمة وكاشفة عن مضامين تنسجم وطبيعة العصر الذي نعيش فيه .

**تحليل العينة**

**فيلم ( تايتنك ) اخراج : جيمس كاميرون، بطولة : ليوناردو دي كابريو ، كيت وينسلت**

**1-يتم توظيف جماليات التصوير والعناصر السمعبصرية الأخرى في مشاهد الحب لإبراز علامات فاعلة تعمل على إثارة العواطف والغرائز.**

ان واحدة من السمات الاساسية لمشاهد الحب انها تستحوذ على معظم قنوات الاستقبال لدى المتلقي ، فهي تخاطب قلبه وعقله وكل مدركاته الحسية ، ففي المشهد الذي تم تفصيله واسماه الباحث مشهد ( مقدمة السفينة ) للتمييز ، حيث بدأ المشهد بلقطة من الاعلى والسفينة تشق البحر ويظهر جاك واقفا حزينا في مقدمتها ، قد تكون هذه اللقطة التي ابتدأ بها المشهد ذات دلالات كبيرة وعظيمة وهي توجز الكثير

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

من مشاهد الفيلم ، ان هذه المفارقة العلامية او فلنقل المقارنة العلامية بين السفينة وهي تشق البحر وبين جاك قد انتجت دلالات ، السفينة العائمة التي تبحر الى المجهول والمصير الغامض وبين جاك الذاهب الى اللاشي ولا يعرف ما الذي ينتظره ومنه حب روز الغامضة كالبحر، هذه المقارنة التي حدثت داخل اللقطة هو ابداع يحسب للمخرج في عملية ايصال المعنى على مستويات عدة دون اللجوء الى استخدام الاستعارة وهو تصادم لقطتين ، كأن يرينا جاك ويقطع الى لقطة اخرى يرينا فيها السفينة وهي تبحر ، ومن ثم تتحرك الكاميرا بنعومة وانسيابية صوبه لتظهر شيء ما بعمق الكادر ، فتظهر روز فتناديه باسمه بصوت خافت فيلتفت بقوة ويظهر سروره بلقطة قريبة ، بعدها تتجه نحوه بكل استحياء ، وهنا تكون مشيتها علامة على الخجل والتردد فتكون مبرراً للقطة التي تليها وهي لقطة قريبة لتعبر عن اسفها ، وهنا جاك يطلب منها ان تسكت ، فلا داعي للكلام بعد هذه اللحظة التاريخية بالنسبة اليه ، وهنا يعمد المخرج الى الصورة لتعبر عن احاسيسهما وانفعالهما فالحوار قد يعجز عن ذلك ، فتصبح الصورة هي المهيمنة وتدعمها الموسيقى التي سرعان ما بدأت لتعلن عن تاريخ جديد لعلاقتهما الحميمية ، وقد استخدم الصوت البشري (الاغنية) بدلاً عن الموسيقى لتكون مرافقة للصورة في هذا المشهد وهنا يتساءل الباحث مالفرق هنا بين استخدام الموسيقى واستخدام الاغنية ، من المهم هنا التأكيد ان الصوت البشري اكثر تأثيرا وتعبيراً وبقاءاً في ذاكرة المتلقي من الموسيقى بمفردها ولذلك نجد ان الأغنية قد أثرت وعبرت وبقت في الذاكرة .

ولا يقتصر استخدام اللقطة القريبة في اظهار الوجه بل تعداه الى اظهار تلامس اليدين ووضع يديه على خصرها ، كما ان استخدام هذه اللقطات القريبة بكثرة تحتاج الى مونتاج مبدع حتى لا يخلق خلل في ترتيب اللقطات ولهذا نجد ان المخرج استخدم لقطات متنوعة من ناحية الزاوية ( منخفضة وزاوية نظر الطائر) واستخدم الكرين ، كما انه استخدم حركات مختلفة ومتنوعة ، ولهذا كان المونتاج موحيا بأجواء المشهد ، داعما له نضيف اليه الاغنية التي خلقت جوا من الحب واثارة المشاعر ، وبالتفاتة ذكية من المخرج أرانا بزاوية منخفضة جاك وروز حيث كان في عمق الكادر السماء زرقاء فتصعد الكاميرا الى الاعلى فتتغير الخلفية ويظهر في العمق لون حمرة الغروب ، وهو لون احمر قريب الى اللون البرتقالي وهو اختيار مدروس لم يأتي بشكل اعتباطي فاللون البرتقالي ، " لون التوهج والاحتدام والاشتعال ، انه لون سطوع يوحي بالدفء كما يوحي بالإثارة " (الصقر، 2010 ، ص103) كما ان اللون الاحمر والبرتقالي هي الوان العطور القوية وخاصة عطور الازهار والورود ، كما يقول بايرن ، " ان الوقت يمضي بسرعة تحت اشعة خضراء ويمضي ببطء تحت اشعة حمراء " (الصقر، 2010 ، ص120).

**2- هناك علامات لا يمكن تجسيدها من خلال الفيلم ولكن يتم التعبير عنها من خلال العناصر الصورية او الصوتية ، وهي علامات مهمة في مشاهد الحب كالعلامات اللمسية.**

في مشهد (مقدمة السفينة) نجد ان جاك قد طلب من روز ان تسكت وطالبها بأن تعطيه يدها ، ومجرد ان لامست يده يدها ، بدأت الاغنية ، معلنة عن بدأ علاقة جديدة ، وبعدها اصعدها على مقدمة السفينة وهي مغمضة العينين ومعتمدة بشكل كلي على فعل الملامسة ، فأصبح مصدر معلوماتها الوحيد هو العلامة اللمسية فحينما يشد يدها تقف وحينما يحركها تتحرك ، وهذه العلامة اصبحت جزء من ثقافتنا نحن البشر ، وحينما يصعدا الى مقدمة السفينة ويقف وهو يتماس معها ، نلاحظ مقدار العلاقة الوثيقة التي

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

ربطتهما ، فحينما تفتح يداها كالطير يضـع جاك يداه على يديها فيكونا كجسـم واحد وهو دلالة على التحامهما ، فتتشابك اصابع ايديهما وتظهر بلقطة قريبة كيف تلامس اصابعها اصابعه وتنتهي بوضع يديه على خصرها ومن ثم يقبل بعضهما البعض وينتهي المشهد على هذا الحال .

**3-يشكل المكان علامة مهمة لإبراز طبيعة العلاقة بين الشخصيات في مشاهد الحب .**

تفرض طبيعة المكان في مشـاهد الحب نوعاً معيناً من العلاقة ففي مشـهد مقدمة السـفينة لم نكن ننتظر من جاك وروز اكثر من ان يقبلها وينتهي المشهد كون ان طبيعة المكان لا تنسجم وان يقدم المخرج فعلاً اكثر من ذلك ، لان المكا مكاناً عاما مفتوحاً ، ولهذا حينما اراد المخرج ان يعمق العلاقة بينهما وان يجعل من روز مطلعة عل الحياة البسـيطة التي يعيشـها جاك وامثال جاك نقلهما الى المكان الذي رقصا فيه وكان فيه جمع من اصدقاءه او هم من طبقته ، لهذا شاهدنا اجواء المرح والسعادة التي عاشتها روز تلك اللحظة بعيدا عن التقاليد والقوانين الصارمة التي تعيشها ، وهذا المشهد في هذا المكان كان دافعاً قوياً لنضج علاقتهما وبالتالي وصـولهم الى مشـهد الرسـم ، كما ان المخرج اراد ان يخلق نوع من الاثارة ، وان يهربا الى اسـفل السـفينة والدخول الى السيارة ، ولهذا فأن روز سحبت جاك بعدما كان في مقدمة السيارة واصبحا بمفردهما في هذا المكان والمسـافة اصـبحت بينهما مسـافة حميمية ، عندها اعطى المكان تأثيراً واضـحاً لطبيعة العلاقة حتى انتهى بممارسـة الجنس . كما ان طبيعة المكان الضـيق يحتم على المخرج ان يسـتخدم اللقطات القريبة ، وهذا ما اراده المخرج للأسباب التي ذكرها الباحث سابقاً ، كما ان الصوت الخافت ، وكما اشير اليه العلامة السـمعية الخاصـة بالحوار ، فقد سـمعنا ان مشـهد السـيارة وبعد ان جلسـا الاثنين في مكانهما لاحظنا ان النبرة لدى روز قد تغيرت واصـبحت علامة على الانفعال العاطفي والرغبة وهي اثارة الاحاسـيس والمشـاعر والرغبات لدى المتلقي بمجرد ان دخلا هذا المكان وقد لا يكون من اللائق اسـتخدام هذا الصـوت في مشـاهد تحدث فيما بينهما على ظهر السـفينة ولهذا فان طبيعة المكان تفرض الكثير من الامور التي تساعد على ابراز جانب كبير من العلاقة بين الشخصيات

**النتائج :**

1- يعتمد البناء العلامي في مشـاهد الحب على اللقطات القريبة والمتوسـطة لما لها من دور في ابراز انفعالات الشخصيات وحركاتهم وايماءاتهم .
2- حركة الممثل علامة مهمة في تجسيد ما تحمله الشخصية من عواطف وانفعالات .
3- العلامة السمعية علامة شديدة الارتباط بالعلامة الصورية في مشاهد الحب .
4- يشكل المكان علامة مهيمنة وشديدة الارتباط بما يقدمه صانع العمل في التعبير عن مشاهد الحب .
5- يعد اللون واحد من علامات التأثير والشحن العاطفي بما يحقق من اجواء موحية بذلك.

**الاستنتاجات :**

1- اهمية اعتماد بناء مشاهد الحب على اللقطات القريبة
2- يعتمد البناء العلامي في مشاهد الحب على حركة الممثل وتعبيراته .
3- اعتماد مشاهد الحب على العلامة السمعية لأنها تشحن الاجواء بالعاطفة وتثير الغريزة
4- اهمية اعتماد اللون كعنصر مهم من عناصر اضفاء الاجواء العاطفية.

المصادر:

1- ابراهيم، عبد الله واخرون ، معرفة الآخر ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، 1996.
2- أندرو، ج. دادلي، نظريات الفيلم الكبرى ،ت : جرجس فؤاد الرشيدي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1987.
3- اودان،روجيه،السينما وانتاج المعنى،ت :فائز بشور،المؤسسة العامة للسينما، دمشق ، 2006.
4- ايكو ،امبرتو ،السيميائية وفلسفة اللغة ، ت: احمد الصمعي ، المنظمة العربية للترجمة ، بيروت ، 2005.
5- بالمر ، أف.آر. ، علم الدلالة ، ترجمة : مجيد الماشطة ، مطبعة العمال المركزية ، بغداد
6- بوقرة نعمان ، المصطلحات الاساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب ، عالم الكتب الحديث ، عمان ، 2009.
7- توسان، برنار، ما هي السيميولوجيا ،ترجمة : محمد نظيف ،افريقيا الشرق ، المغرب ، 2000.
8- ثاني، قدور عبد الله، سيميائية الصورة مغامرات سيميائية في اشهر الارساليات البصرية في العالم ، دار الوراق للنشر والتوزيع ، الاردن ، ط1 ، 2008 .
9- جانيتي، لوي دي، فهم السينما ، ترجمة : جعفر علي ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، 1981
10- الدايل، عبد الله ، البناء في اللغة العربية ، دار الرشد ، الرياض ، 2002.
11- دي سوسير، فردينان،علم اللغة العام،ت: يوئيل يوسف،دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد .
12- الرازي، محمد بن ابي بكر بن عبد القادر ، مختار الصحاح ، دار القلم ، بيروت.
13- راي، وليم ،المعنى الادبي ، ترجمة : يوئيل يوسف عزيز ، دار المأمون ، بغداد ، 1986.
14- سلاسي ،حميد، ماهي الصورة ، موقع سعيد بنكراد، مجلة علامات ،العدد 5، 1996.
15- السيد، علاء عبد العزيز، الفيلم بين اللغة والنص ،المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2008.
16- شولز، روبرت ، السيمياء والتأويل ، ترجمة : سعيد الغامدي ، المنظمة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، 1994 .
17- عبد الجبار، نورس صفاء، بلاغة الصوت في انتاج الصورة الذهنية في الفيلم الروائي، مجلة الاكاديمي، جامعة بغداد ،كلية الفنون الجميلة،العدد90,2018.
18- عبد الحميد، شاكر، عصر الصورة السلبيات والايجابيات، سلسلة عالم المعرفة، الكويت ، العدد 311، 2005 .
19- عبو ،فرج، علم عناصر الفن ، دار دلفين للطباعة والنشر ، ميلانو ،ايطاليا ، 1982
20- قاسم، سيزا حامد ،مدخل الى السيميوطيقيا، القاهرة ، دار الياس العصرية ، 1986.
21- مارتن ،مارسيل، اللغة السينمائية ، ترجمة : سعد مكاوي ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والانباء والنشر ، القاهرة .

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

22- الماكري، محمد ، الشـــكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، دار البيضـــاء، 1991.

23- هوكز،ترنس، البنيوية وعلم الاشارات، ترجمة: مجيد الماشطة ،بدون دار نشر ، بغداد ، 1980

## The Symbolic Construction of Scenes of Love in the Feature Film

**Mohamed Abdel Hamid Didan***

**Al-academy Journal …….…… Issue 92 - year 2019**

**Date of receipt: 7/2/2019……..Date of acceptance: 4/3/2019……..Date of publication: 27/5/2019**

**Abstract**

Scenes of love constitute a large space within the orbit of the movies, so that there is almost no film (no matter what kind) void of these scenes, as they are associated with many dimensions and they constitute a major attraction for viewers, and thus the direction solutions and their connection to the director's vision constitute a large part in the process of employing signs to highlight what should be highlighted or to refer to it symbolically on the grounds that the director does not have full freedom in the transfer of scenes of love at all levels as they are in reality. The research included three sections within the theoretical framework:

The first section: the concept of image and its rhetorical importance. This section discussed the importance of the image as a cultural entity and the frequent circulation in the modern era because of what it possesses of a large amount of intended information.

The second section: the symbolic work of the cinematic image, which talks about the concept of the mark, and how it works in the cinematic image.

The third section: the production of significance in the structure of the scene. This section talks about how to use the mark through channels of communication to produce significance.

**Key words: Scenes of Love, Film.**

* University of Karbala - Faculty of Tourism Sciences ،Mb7700322@gmail.com

# مشكلات مو اقع التواصل الاجتماعي في تربية الذوق الجمالي عند المراهقين

زهراء صبحي خزعل*

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2019/4/7 ، تاريخ قبول النشر2019/4/30 ، تاريخ النشر2019/5/27

**ملخص البحث**

مع النمو المتزايد في عدد مستخدمي الإنترنت، أصبحت أنشطة الفنون العامة والخاصة ذات شعبية متزايدة. لقد بدأ المراهقون يؤسسون الذوق الجمالي والقيم الثقافية الجديدة، هذه الفئة هي الأكثر تأثراً في ما يتم نشره من صور وافكار خاصة في فضاء التواصل الاجتماعي والفيس بوك تحديدا.. وهي المشكلة الاهم في تكوينهم الثقافي ، هذا البحث يهدف إلى الكشف عن مشاكل مواقع التواصل الاجتماعي في تربية الذوق الجمالي لدى المراهقين. وقد استخدمت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي للحصول على معلومات دقيقة تصف الوضع الحالي أو تصور الواقع الاجتماعي للمراهقين. وخلص البحث إلى أن الخطاب العام في التواصل الاجتماعي يقوم على تبدل كبير في الذائقة الفنية واتجاهاتها .

**الكلمات المفتاحية: مو اقع التواصل الاجتماعي، الذوق الجمالي**

**المقدمة:**

نعيش اليوم في عالم معقد من المعلوماتية ووسائل الاتصال كان نتيجة حتمية افرزتها مفهومات العولمة وكسر الحدود الفاصلة على مستوى الحياة باجمعها والتعليم والتعلم بشكل خاص.. وصارت شبكة المعلومات الدولية المعروفة (بالانترنت) المركز المحرك للتواصل على المستوى العالمي.. ثم افرزت بعض عناصرها الفرعية لما سمي (التواصل الاجتماعي) تفرض ثقافة نمت وترعرعت تحت انطباعات المشاركين وحرية الطرح الفكري والاجتماعي.

وعليه لابد من الوقوف على بعض المشكلات التي رافقت هذا المد الاعلامي ،الذي يؤسس سلباً او ايجاباً في تنمية الذائقة الجمالية عند فئات متعددة من المجتمع لكن فئة المراهقين هي الاكثر تأثرا في ما يطرح لاسباب الاستجابة والتلقي والتقبل والاستعداد الذي تتميز به هذه الفئة مما شكل منعطفاً كبيراً في نوع الذائقة الجمالية ومفاهيمها ويمكن تحديد هذه الاشكالية في الاجابة عن الاسئلة التالية:

1- ما العلاقة بين وسائل التواصل الاجتماعي والذائقة الجمالية؟
2- هل ساهمت وسائل التواصل الاجتماعي في رفع مستوى الذائقة الجمالية؟
3- هل للتواصل الاجتماعي فاعلية في تحديد انواع التذوق الجمالي لدى المراهقين؟

* مديرية تربية بغداد ، zahraasubhi@gmail.com

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

و تاتي اهمية البحث في متابعة المستجدات المفهومية والتقنية التي تسهم في الذائقة الجمالية والتعرف على مدياتها.. هذا من الجانب الثقافي ، وتساعد في وضع بعض الاطر المنهجية لتتبع الظاهرة وايجاد حلول لمعالجتها .. وكذلك تعم الفائدة لاثراء المكتبة المتخصصة في كليات الفنون الجميلة للاستفادة منها كمرجع في تاثير وسائل الاتصال الاجتماعي على المراهقين كما يحمل البحث اهمية خاصة لوسائل الاتصال واثرها في تسليط الضوء على رفع كفاءة المراهقين من الناحية الجمالية وتوفير بعض الوسائل التقنية في التعامل مع المد التقني وتعريف المراهقين بالمستوى الجمالي الاكثر تقدماً.

ويهدف البحث الحالي الى الكشف عن مشكلات مواقع التواصل الاجتماعي في تربية الذائقة الجمالية عند المراهقين.

كما يقتصر البحث الحالي على صور الفيس بوك في ما يطرح في العراق عند المراهقين (2018-2019) .

**تحديد المصطلحات:**

1- مواقع التواصل الاجتماعي:"منظومة من الشبكات الالكترونية التي تسمح للمشترك فيها بانشاء موقع خاص به ومن ثم ربطه عن طريق نظام اجتماعي الكتروني مع اعضاء اخرين لديهم نفس الاهتمامات والهوايات " (عامر،2011،ص187)

اما **التعريف الاجرائي**( الوسائل والوسائط المؤثرة في تكوين الذائقة الجمالية عند المراهقين في تقويمها وانحرافها)

2- الذوق الجمالي: "هو الاحساس بجمالية العمل الفني وتفحصه لايجاد مكامن الجمال" (مال الله،12،2002)

"هو خيارات شخصية في التعامل مع البيئة" (Solow,1993.p:310)

**التعريف الاجرائي** (هو الاستجابة والتقبل الذي يبنى وفق تدريب ذهني وثقافي وبصري )

**الاطار النظري والدراسات السابقة**

**المبحث الاول:مو اقع التواصل الاجتماعي**

**مفهوم مو اقع التواصل الاجتماعي**

اصبحت مواقع التواصل الاجتماعي من الوسائل المؤثرة في تشكيل ثقافة المجتمعات وتعد وسيلة لتعزيز الفرد وتشجيعه على تكوين علاقات والتعرف على كل ماهو جديد وتبادل للثقافات في المجالات المتعددة ومنها الثقافة الفنية وقد تكون وسيلة فاعلة بتشكيل القيم المستجدة التي ينبغي ان يمتلكها اي فرد وعليه تعد مواقع التواصل نفسها واحة يجتمع فيها الافراد لتبادل المعلومات والثقافات رغم اختلاف الوسائط في المكان والزمان (رحومة،2007،ص75)

ولهذا من الصعوبة بمكان حصرها وسوف تقترح الباحثة (الفيس بوك ) انموذجا للتواصل بين المجتمع لفتح افاق جديدة للتبادل الثقافي ،لامكاناتها في تفعيل الطاقات المتوافرة لدى الفرد وتوجهها في البناء والابداع ضمن اطار تطوير قيم السلوك وزيادة ثقافة وقدرات الفرد على التقمص الوجداني وتقبله للتغيير (خليفة،2016،ص114)

ولهذا تؤدي مواقع التواصل الاجتماعي دورا هاما في بث الثقافات وتساعد على سد الحاجات الشخصية كالسيطرة والهروب من الواقع ووسيلة للتفاعل الاجتماعي وتمضيت الوقت واكتساب المعلومات.

**الاثر التواصلي:**

هناك تبادل للخبرات الايجابية والسلبية التي تنعكس على الفعل الفني والاجتماعي وان واحدة من اهم قوانينها هو التناسب الطردي مع ثقافة المجتمعات المختلفة ومنها:

- **القيم الاجتماعية /**

توجد قيم اجتماعية خاصة لكل بيئة يعيش فيها الفرد لكن في ضوء ما يتعرض له خلال التجوال في المواقع الالكترونية من تاثيرات ضاغطة سوف تسهم في اعادة تشكيله نفسياً وتعرف مفهوميا في علم النفس بتاثير الجماعة المرجعية التي تؤدي الى محو اثار البيئة الواقعية والتاثر بالبيئة الجديدة الافتراضية (اللبان،2008،ص41)

- **العلاقات الاسرية/**

اصبح انخفاض في التفاعل بين افراد الاسرة وذلك بسبب الجلوس امام العاب الكمبيوتر والهاتف الجوال لفترات طويلة بالاضافة الى مواقع التواصل الاجتماعي وما تبثه من افكار تنعكس بالتالي على سلوك الفرد الذي ادى الى حدوث فجوة كبيرة في الاسرة وعدم دراية كل فرد بما يحدث في الواقع المعاش وهو ما وصل اليه بالفعل حال الاسر التي انغمست وبشدة في استخدام هذه الوسائل. (حجازي،2010،ص187-188)

- **القيم الثقافية /**

تعد مواقع التواصل الاجتماعي طفرة تكنولوجية نتج عنها امكانية التجوال ومشاهدة اماكن عديدة والتعرف على الثقافات من خلال تصفح المواقع الالكترونية التي كان من الصعب مشاهدتها اذ استطاعت تقديم ما يحتاجه الفرد من امكانيات وادوات لاكتساب الخبرات والمعلومات والاجابة على بعض التساؤلات التي يطرحها والحصول عليها من جميع انحاء العالم وهذا يؤدي الى معرفة ثقافات الشعوب وتكوين افكار عنها وبالتالي التاثر والتاثير بها.

**تحول الذائقة الجمالية**

كان للصورة الفنية هزات ثقافية عميقة نتيجة للتحولات التي شهدتها تطورات وسائل التواصل الاجتماعي وقد كان على المستوى التاريخي علاقة بين الصورة والتقنية وهي علاقة تطورات مع التواصل والمثاقفة . حيث تعد مواقع التواصل الاجتماعي المجال الاول لترفيه المراهقين الذين يتاثرون من خلالها وهذا مايخلق تحولات جذرية في البنية العقلية والجمالية لوجود ثقافات مغايرة خلقت اشكالا جديدة للتذوق الصوري يرى ميشيل بوتور "ان الحاسوب هو اداة الشاعر" (جيمنيز،2012،ص94)

اذ يشعر المتذوق بالصورة الفنية او العمل الفني من خلال قيمة الفن في العناصر المميزة التي تشكله بناء الخطوط والسطوح والكتل فيظل الفن في حاجة الى اثبات اهميته من حيث بعده الثقافي والفلسفي والجمال ليس الا وسيلة من الوسائل التي يستخدمها الفن من اجل ان يقوم بوظائفه تلك التي تخرج عن نطاق الجمال فالفن والصورة يؤديان ادوار متبادلة على مستوى التعريف الدلالي والشكلي .. وتأثيرهما في التلقي . وان واحداً

من اهم مصادر التأثير على مستوى التواصل كان (الفيس بوك) ( face book ) الذي اطلق عام (2004) وكان الهدف الاساس منه هو ربط طلاب الجامعات الامريكية . وبدأ اول مرة ' (مارك زوكربيرج) وبعد عامين اصبح مواقع التواصل للحرم الجامعي الوحيد والمفتوح للجمهور (Champman,2009-p22) .

لقد قدم هذا الموقع مجموعة من الصور والتعليقات على المستوى العالمي وانتشر بين الشباب والمراهقين ، ثم اصبح وسيلة لتبادل الخبرات والمعلومات .. وهي تنقل في جانبها الاساس على فاعلية الصورة.. الصورة بهذا المعنى تبني الذائقة وتعطي المعلومة ولها دلالاتها في الفضاء الثقافي .. وانها تؤثر في وعي الانسان منذ نشأت البشرية الاولى الى اليوم.

**المبحث الثاني ( الصورة الفنية)**

**مفهوم الصورة الفنية**

ان الصورة هي اول الفنون البصرية التي خلقت لغة جديدة استحوذت بها على طاقة البصر فغيرت حياة العالم وشهدت الصورة عدة تحولات فنية في العصر الحديث وكان لها تاثيرات كبيرة في خلق مفاهيم جديدة على كافة الانشطة الثقافية والمعارف الانسانية لقد شكل النمو الانساني للثقافة الجماهيرية من خلال تقنيات التوزيع والانتاج الجديدة للصور(الفيلم ،التصوير الفوتوغرافي،الاعلانات) الذي شكل ثورة حقيقية في الطريقة التي يزاول فيها الناس حياتهم ومعتقداتهم ورغباتهم. (غارت،2016،ص136)

ان الصورة اليوم هي لغة العصر التي تشكل احد اهم مكونات الثقافة المعاصرة ، فثقافة الصورة تستند على التطور التقني والتكنولوجي وتعد احد اهم وسائل التعبير عن الافكار والمفاهيم فالعصر الذي نعيشه هو عصر الصورة التي هي لغة اتصال اذ مااحسن استخدامها وتوظيفها ومصدرها يكمن في كونها بمثابة نص مفتوح على اللغات تسمح بقراءات متعددة .

ان اختيار الصورة الاكثر فاعلية تساعد على تيسير وفهم الاعمال الفنية وتذوقها كونها تحمل في طياتها هدف ورسالة فالفنان يضيف للصورة وعيه بذاته وثقافته والثقافات الاخرى والتطور التاريخي للفنون ومايدور في مجتمعه وبالتالي يحدد مايريد من المتلقي نتيجة تلقيه للصورة التي تحمل خصائص مرئية مرتبطة بالجانب العقلي التي تشمل الوصف الحي،الاستعارة الادبية، الراي والتصور ، الرمز الادبي ،الطابع الذي يتركه الشخص او مؤسسة كما تفسرها او تقدمها وسائل التواصل الاجتماعي (دوبري،2002،ص17-18)

**انواع الصور الفنية**

ان هناك تنوعات وتباينات في استخدام هذا المصطلح بعضها يرتبط بالصورة الادراكية الخارجية او الصورة العقلية الداخلية او الصور التي تجمع الداخل والخارج وقد اختارت الباحثة الصور التي تفيد البحث الحالي وهي كما ياتي:

**1- الصورة الرقمية/ The digital image**

تختلف الصورة الرقمية عن الفوتوغرافية بانها صورة مولدة من خلال الكمبيوتر او على الاقل معززة به وتتميز بوصفها صورا يسهل الوصول اليها والتعامل معها ومعالجتها وتخزينها على مواقع التواصل الاجتماعي التي بالتالي توزعها وتنشر الافكار فالصورة الرقمية الافتراضية قد حصلت على قيمتها من

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

خلال سهولة الوصول اليها وان جميع هذه الصور بمعانيها المختلفة موجودة في مجتمعنا اليوم لذا يسمى عصرنا عصر الصورة.

**2- الصورة الفوتوغرافية/ Photography image**

هي الصور التي تلتقط بواسطة الات التصوير المعروفة وقد تكون صور للاشخاص او مناظر طبيعية او اشياء عادية يستخدمها الانسان في حياته وقد يتم التلاعب ببعض مكونات الصور الفوتوغرافية لاغراض خاصة بهدف التزييف زمن ثم الايحاء بالصدق.

**3- الصور المتحركة/ Moving image**

هي صورة التلفزيون والسينما فالفكرة الخاصة برؤية فلم على الشاشة تبدو مقاربة لرؤيته في قاعة العرض السينمائي فان طبيعة الخبرة الخاصة بصور الفديو تختلف عن الفلم بطرائق عدة لقد تغير الحال فما اشار اليه دافنشي في خلود الرسم قد اهتز واقترب الى الموسيقى يمكن لالاف الصور ان تظهر وتختفي

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

في دقائق لقد تحول الطلاء الذي اشار اليه الى ضوء وها نحن امام صور متحركة. (جسام،2004،ص59)

**4- صور التلفزيون/ Tv.image**

انها صور متحركة لكنها تحتاج الى وقفه خاصة بسبب التاثيرات والتطورات الكبيرة التي طرات على مجال التلفزيون التي اصبح اكثر تعدد في الاهداف والاغراض وان البرامج الان تقدم على اساس الخصائص الديموجرافية (العمر-المستوى التعليمي....) وكذلك الخصائص السيكولوجية (القيم-الاتجاهات-الاراء-الاهتمامات) وقد اصبح دور العرض المهر الذي تقوم به الفنون عموما والتلفزيون بطبيعة الحال هامشيا والمركزي هو الاشتغال والعمل المتواصل من قبل الفردالذي اطلق عليه المتلقي اليوم.

(ابو رحمة،2013-ص129-130)

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

**5- صور الو اقع الافتراضي/ Virtualreality image**

هي الصور التي تمزج بين طرائق التصوير والصوت والانظمة الحسية الخاصة بالكمبيوتر من اجل ان تضع المستخدم في دائرة التغذية الراجعة Feed back المباشرة مع هذه التكنولوجيا ذاتها ومع العالم الذي تقوم بمحاكاته ومماثلته (عبد الحميد،2010،ص163-171) من خصائصها انها تطلق المشاهد وتحررة من وصفه الخاص في الحيز المكاني المحدد الى اماكن وانشطة لايستطيع القيام بها في الواقع الحقيقي وكثير ما نشاهدها في مواقع التواصل الاجتماعي.

**6- الصورة التشكيلية /**

التي تشمل الاعمال الفنية الرسم النحت وغيرها التي هي في جوهرها صورة حيث تطورت المتاحف في اساليب التعامل مع هذا التطور الحاصل في العصر التكنولوجي والتواصل الاجتماعي فاصبحت هناك اقراص مدمجة افتراضية لقاعات العرض من خلالها يستطيع المشاهد ان يتحرك عبر الصور المعروضة في المتحف بواسطة الكمبيوتر الخاص به كما لو كان يتجول في المتحف نفسه كما يمكن للشخص ان يصمم متحفه الخاص من لوحات يختارها ويضعها على موقعه الخاص في مواقع التواصل الاجتماعي.

**الذائقة الجمالية وحوار الثقافات**

من الممكن تقديم القيم الشكلية والخيالية الجميلة في اساليب مختلفة بانماطها الثقافية مع مقارنه اساليب فنية اخرى يمكن اكتشاف حقيقة ان كل تقليد فني يرجع في اساسه الى الظروف البيئية والاجتماعية والثقافية التي نشأ فيها ان الاشكال الجديدة من الفن قد نشات في ظل تقاليد راسخة . (عطية،2005،ص163-165)

فقد ركز الفنانون التاثيريون في لوحاتهم على تسجيل التغييرات اللونية وتبايناتها مثلما فعل المصور الفرنسي مونيه الذين كانوا يطورون الطابع التصويري الذي يناقض الطابع الخطوطي ولم يلجؤوا للتحريفات في اهتماماتهم اللونية مثلما حدث في القرن السابع عشر عندما اكد الجريكو الفنان الاسباني على المبالغة في معالجاته اللونية والملمسية بما يتفق مع غاياته التعبيرية ومن اجل التوصل الى ايحاءات عاطفية قوية

وبفضل وسائل التواصل الاجتماعي اصبح التبادل الثقافي بين الشعوب امر في غاية السهولة وبما ان الفن متعدد الثقافات سيصبح التراث الفني في متناول الجميع حيث اشتملت الصورة الفنية على ثقافات مختلفة ومنسجمة وهذا دليل على ازدهار الفن وتطور الذائقة الجمالية حيث من الممكن ان يستفيد مجتمع من ثقافة الاخر انطلاقا من مبدا ليست هناك حضارة عالمية وانما الحضارة تعني التعايش بين ثقافات متنوعة.

**الدراســـات الســـابقة**

**المرجعيات الإعلاماتية في الرسم المعاصر دراسة في تحولات النسق –أطروحة دكتوراه -ندى عايد يوسف(بغداد-2013م)**

تناولت الاطروحة دور الاعلام والتواصل الاجتماعي في تكوين اتجاهات الرسم وانبنت علي تحديد المفاهيم والستراتيجيات المرتبطة بالاعلاماتية، وتضمنت خمسة فصول وتعرض الفصل الأول إلى البحث في إشكالية النسق ورصد التحولات الفنية، أما الفصل الثاني فقد تكون من ثلاثة مباحث عني الأول بنظرية الاتصال والبحث في الوسائط المتعددة الفاعلة في تحويل الفن إلى وسيط تواصلي وتضمن الفصل الثالث على ثلاثة مباحث اهتم بالاعلاماتية واستدعاء الجسد وبالإفادة من فصول الإطار النظري مع استثمار ما تم التوصل إليه من مؤشرات اقتضى الفصل الرابع تحليل مجموعة من العينات المختارة لدراستها كأنساق تهتم بتعدد الأساليب الفنية والتقانات المعتمدة. وقام الفصل الخامس على نتائج البحث والتوصيات والمقترحات وتوصلت الباحثة إلى مجموعة من النتائج أتاحت الثورة الرقمية وانتشار الحاسوب على إحداث تأثيرات وتغيرات في فن الرسم.ورغم التحولات فالمضمون يمكن التعبير عنه بالشاشة والانترنت. لكن الاختلاف يكون بين ثقافات العصور والمفاهيم الفكرية قد ركزت الإعلاماتية على استثمار التقنيات والوسائط الحديثة لضمان التواصل الإعلاماتية وعلى المتلقي الإعلاماتي أن يجد مستويات أخرى للإدراك وتكوين مفاهيم جديدة تستوعب التحولات في الفن. وتستوعب الوسائط والوسائل الإعلاماتية كمرجع مهم لصياغة انساق جديدة تحقق الجمال والإبداع الفني. وان لا يتمسك بمعايير ثابتة اكتسبها من الماضي بل يعتمد الحديث المستمر واعتماد ثقافات ومعايير متعددة.

**أثر العولمة على تمظهر الشكل الإنساني في رسوم المشرق العربي المعاصر( رسالة ماجستير) نذير مسلم لفته - بغداد 2012م**

تحتوي هذه الدراسة على الجوانب الفكرية والثقافية والفنية والتقنية (للعولمة) بصورتها الثقافية ممثلة بتلك التحولات التي أحدثتها بخطابها البصري المعاصر، وظهور أثره على الصورة. مما ترتب على ذلك قيام الباحث بجمع المواد العلمية بما يخدم موضوع البحث بأربعة فصول.. الفصل الاول اشتمل على مشكلة البحث واهميته واهدافه وحدوده وتحديد اهم المصطلحات الواردة فيه .الفصل الثاني واشتمل على ثلاثة مباحث تضمنت الاطار النظري للدراسة الحالية-المبحث الاول ( الصورة الإنسانية ) وتحولات مظهرها بين ( الحضور والغياب) المبحث الثاني فقد تناول مظاهر (التحول الثقافي لأنساق الشكل الإنساني) ، وقد اختص الفصل الثالث بمنهجية البحث واجراءاته، واستعرض الباحث هنا مجتمع البحث وعيناته..ثم الاسلوب المعتمد فيه، والاداة التي تم بواسطتها جمع المعلومات وتحليلها.. وذلك باجراء تحليل مفصل لنماذج عينات

البحث المختارة.اما الفصل الرابع.. فقد تضمن نتائج البحث واستنتاجات الباحث التي تم التوصل اليها من خلال عمليات التحليل. كما تضمن توصيات الباحث ومقترحاته.

**التعقيب الدراسات السابقة:**

من خلال التطرق للدراسات السابقة ودراستها نجد أن هناك تفاوت وعدم انسجام في النتائج الخاصة بكل دراسة حول مدى تأثير مواقع التواصل الاجتماعي على المجتمع، فقد أغفلت العديد من الدراسات أثر مواقع التواصل الاجتماعي الإيجابي على مستخدمي تلك المواقع ومدى الترابط الذي يحدث نتيجة لاستخدامها، فقط ركزت أغلبية الدراسات على الآثار السلبية لاستخدام مواقع التواصل الاجتماعي وخاصة على المراهقين وهي نقطة يجب أخذها في الاعتبار لما لمواقع التواصل الاجتماعي من تأثير شديد على جميع فئات المجتمع وليس فقط المراهقين وغيرهم إلا أنه يجب الأخذ في الاعتبار أن المجتمع بأثره وعلى اختلاف مستوياته وطبقاته وفئاته أصبحوا في حالة استخدام دائم لتلك المواقع وأصبحت جزء لا يتجزأ من حياتهم اليومية وهو ما يجب التركيز عليه والعمل على دراسته جيدا ووضع حلول مفيدة للحد من هذه الظاهرة.

**منهج البحث واجراءاته :**

**منهج البحث:**

استخدمت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي للحصول على معلومات وافية ودقيقة تصف الحالة الراهنة او تصور الواقع الاجتماعي للمراهقين وتحدد الصورة التي يجب ان تكون عليها هذه الظواهر ومعرفة العوامل والمتغيرات التي تؤدي الى رفع مستوى التذوق الجمالي عند المراهق في استخدامات التواصل الاجتماعي.

**اجراءات البحث:**

الاجراءات التي تم العمل بها لتحقيق هدف البحث :

1- قامت الباحثة بتناول الاطار النظري الملائم لتغطية الجوانب المتعلقة بالتنوع الصوري.
2- اجراء التحليل المضموني والدلالي والجمالي للصورة.
3- مناقشة النتائج والتوصيات الخاصة بالبحث.

**مجتمع البحث:**

نظرا لسعة مجتمع البحث في الفيس بوك لايمكن حصره او احصاءه لذلك اقترحت الباحثة اجرائيا وضع المجتمع في اتجاهين:

- الصورة السلبية في الذائقة.
- الصورة الايجابية في تنمية الذوق.

ويحدد المجتمع في الجانب الذي يلامس الحقل الجمالي وقد اخذت بعضاً من هذا المجتمع بعد الاطلاع على مئات الصور التي تقارب الموضوع.

**عينة البحث:**

ستكون عينة البحث قصدية قائمة على:

- الصورة الانسانية

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

- الصورة الجمالية
- الصورة الاعلانية
- الصورة العاطفية

وقد تم اخذ عينة لكل اتجاه وتحليل محتواها.

**الادوات المستخدمة:**

1- حجم المعلومات والاستبانة عن اثر وسائل الانترنت وفحص المنشورات في الفيس بوك بالشكل الذي يعطي ابعاد متغيرات البحث.

2- متابعة معادل التاثير للصورة من خلال جمع الصور ومتابعتها زمانياً ومكانياً على الانترنت.

**انموذج عينة رقم(1)**

**الصورة الاعلانية:**

1- طريقة العرض/

يقدم الفيس بوك بعض الصور القصدية والتي تصنع وفق نظام خاص وتبعث برسالة الى مجموعة المراهقين في ايصال خطاب تبادل المعلومات والدعوة الى الانجرار في سياق الالكترون.. هذه الصورة في تكوينها وتنوع الاجناس داخلها ثم الاثارة والبراعة في الاخراج ، تؤثر في تكوين ذائقة خاصة تعتمد على مصدر احادي واحد وهو الخطاب الاعلاني والدعوة الى مغادرة الذوق الفردي في تكوين المراهق وبناء ذوقه الخاص.

2- التقنية/

تقدم الصورة الفوتوغرافية مركزاً داخل الحقل الكلي قائم على مقاربة الرأس والالتقاء في محور مركزي مما يجعل المراهق يسعى الى محاكاة الصورة وبناء ذوق جماعي وكلي تكون وسائل الاتصال العلامة المهيمنة لهذه الالحركة .. المبنية على المنظور الفوقي، مع التركيز على اعطاء المشهد نوعا من البهجة..

ان هذه التقنيات المعاصرة تسهم في انتشار جماليات الصورة وتقبلها واجراء بعض الارغامات التي تقوم عليها مادة الصورة ومقاربة لدلالاتها .

3- الدلالة /

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

ان محمولات الصورة قائمة على خطاب دلالي الى مايسمى التداول وهو يقارب فئة المراهقين للوصول الى اهداف عميقة من خلال المشهد التصويري.

لذلك فان تربية الذوق الفني عن طريق الاثارة والغرائبية المقرونة بالمشهد الاجتماعي تحدد اولويات دلالاتها ومحتواها ، وبالتالي اطارها الجمالي والذوق القصدي والعام.

**انموذج عينة رقم (2)**

**الصورة الجمالية:**

1- طريقة العرض/

تتكون الصورة من يد انسانية مع اجراء بعض الانحرافات الفنية ضمن مايسمى بالفن المفاهيمي.. وهي تقدم على اساس بناء بعض الافكار، وهذه الصورة قد اقام الفنان باظهار الغرائبة في الكشف عن مايسمى المسكوت عنه في الروح الانسانية ، وبالتالي فان طريقة العرض والتكوين تجعل المشاهد وخاصة فئة المراهقين تبحث في السؤال عن المعنى، تم اعطاء بعض التشوهات الاجرائية وبناء صرح جمالي من نوع خاص خارج الذائقة الواقعية .

2- التقنية/

تقوم تقنية الصورة على اجراءات رقمية في طريقة المعالجة ضمن برنامج الفوتوشوب في محاولات تركيبية قائمة على مايسمى بالدمج الصوري في صورتين ، وقد استخدمت بعض التاثيرات لاثارة الغرائبية في التكوين الفني من خلال التباين بين ايقونة اليد والانحرافات الفنية وهو استدعاء خاص بما يسمى بالغرابة في التكوين.

3- الدلالة/

قدمت الصورة ضمن عرض خاص بطلاب المدارس في اكتشاف الغرابة ، ضمن معرض للفن المفاهيمي حيث يكتب الطلبة ارائهم في دلالتها.. ان دلالة الصورة تقع في حقلين، هو اثارة تفكير المتلقي في القول ان في اليد اسرار تقابل شكل الفاكهة، والامر الاخر هو انتاج ذائقة تقبل لما هو ضمن الذوق المعاصر في نموه ومقاربة ادواته.

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

**انوذج عينة رقم (3)**

**الصورة الانسانية:**

1- طريقة العرض/

شخص من ذوي الاحتياجات الخاصة ويبدو من الهيئة العامة يمارس الرسم، وقد اختار المصور وضعية الجلوس والرسم بالقدم اليمنى مع وضع الالوان في الجانب، يلاحظ ان طريقة العرض قائمة على محور انساني في النظرة الجمالية للهيئة ومن ثم التقابل بين الالوان في الملابس والمنظر العام.

2- التقنية/

تتوفر هذه الصورة على تقنية مايسمى بالتصوير المكاني .. واستخدام بعض الخصائص الرقمية المصاحبة .. ان هذا النوع من التقنية قائم على مقاربة مفهومية للتباين بين المكان والانسان وحاجاته ووظائفة وهي بالتاكيد حافز للمتلقي والمراهق خاصة في بناء جسور من الالفة والعاطفة مع الصورة ومن ثم تسهم التقنية في الاثارة اللونية والوضع العام للتكوين.

3- الدلالة/

ان خطاب الصورة الانسانية ياخذ مساحة واسعة في التواصل الاجتماعي وهو بناء نوع من المقاربة الانسانية وكذا التعاطف من خلال الشكل وطريقة العرض.

لقد كتب على الصورة (انا موجود) وهي دلالة عميقة على حضور الفن علاجاً لبعض الافكار التوحدية عند المراهقين .. وكذلك المقاربة مع مفهوم الفن الذي يؤدي الى شحنة من التعبير الانساني داخل النفس البشرية.

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

**انوذج عينة رقم(4)**

**الصورة العاطفية**

1- طريقة العرض/

تتكون الصورة من وجه فتاة مراهقة وقد رسمت بطريقة الصقل ومقاربة محاكية للواقع (بورتريت) ويظهر الوجه وشعر الفتاة يغطي المساحة الكلية للصورة وبعين واحدة مع ضياع ملامح وتفاصيل الوجه لصالح التكوين العام والاهتمام بالشعر والملبس.

ان هذا الاسلوب هو السائد في طريقة النشر الالكتروني ويسمى الرسوم التوضيحية المصاحبة والهادفة الى اعطاء فكرة عن موضوع او حدث.

2- التقنية/

تتكون تقنية الصورة من الرسم بالوان البوستر مع اضافات بالاقلام الملونة، وتقوم على تباين لوني بين التسطيح في ارضية العمل والشكل (او مايسمى جشتالت) اصطلاحاً، وان هذه التقنية هي ملامسة لعواطف الفتيات في اظهار قيمة جمالية للشكل مع الاهتمام بالمظهر المعاصر.

3- الدلالة/

تظهر في التواصل الاجتماعي بعض الخطابات التي لها دلالات قيمية وعاطفية ،ان صورة الفتاة من هذا النوع تنتشر في الفيس بوك وتؤثر في ذائقة المراهقين من حيث الدلالة والتعبير ،فهي توصل الاشكال عن طريق الرسم والقابلية للتقليد من قبل الهواة وبالتالي فان المظهر هو المحور الذي سوف يقلده المراهق ويحقق بعض الحوافز العاطفية في انشاء نمط من الصور التي تحدد هوية الذائقة المستقبلية بالتكرار والممارسة.

**نتائج واستنتاجات :**

لقد توصل البحث الى النتائج الاتية:

1- ان الخطاب الكلي في التواصل الاجتماعي قائم على التنوع في مفاصله لتغطية الحاجات العامة للمراهقين من حيث بناء الذوق الجمالي والمفهومي.

2- تعددت وسائل الاتصال من خلال الصورة في استخدامات الفن الرقمي وتسليع الافكار وصولا الى اهداف مخطط لها اما سلبا او ايجابا في طريقة العرض.

3- تنوعت الصورة المؤثرة في الفيس بوك والمؤثرة في فئة المراهقين ..

من ناحية الخطاب الى:

أ- الصورة الانسانية (عينة 1)

ب- الصورة العاطفية (عينة2)

ت- الصورة الجمالية (عينة3)

ث- الصورة الاعلانية (عينة4)

وهي التي تجمع شتات الصور وتنوعها والمؤثرة في تبدل الذوق الجمالي.

4- كان للعقل الدلالي حضورة في ايصال الرسالة الخاصة بالصورة وبناء الذوق العام عند المراهقين .

سلباً: العينة (4،1)

ايجاباً: العينة (2،3)

**التوصيات :**

- تعزيز دور الأسـرة والمدرسـة في تأصـيل القيم الجمالية عند المراهقين ومحاولة إدخال الأنشـطة المختلفة على المناهج الدراسية لشغل فكرهم عن وسائل التواصل الاجتماعي .
- إشغال وقت الفراغ الخاص بالمراهقين بتنمية مواهبهم وممارستهم للرياضة ومعرفة ما يتميزون به ويبرعون فيه ومحاولة تقوية هذه النقاط لديهم.
- التوعية إلاعلامية بمدى خطورة اسـتخدام وسـائل الاتصـال الحديثة بشـكل متواصـل وآثاره السلبية منها والايجابية.
- تعزيز القيم الإيجابية التي تحملها وسـائل الاتصـال الحديثة والانتفاع بما تقدمه من أشـياء إيجابية مثل الثقافة الفنية ونقل المعلومات المفيدة والبرامج الجيدة وتنمية الذائقة الجمالية .

**المصـــادر:**

1. ابو رحمة،اماني،نهايات مابعد الحداثة.ارهاصات عهد جديد،دار ومكتبة عدنان للطباعة والنشر،ط1،العراق،2013.
2. جسام،بلاسم محمد،الفن والعولمة،مجلة الاكاديمي،العدد 41،العراق،بغداد،2004.
3. جيمنيز/مارك،الجمالية المعاصرة الاتجاهات والرهانات،ترجمة:د.كمالبومنير،منشورات ضفاف،بيروت،ط1، 2012.
4. حجازي،مصطفى،علم النفس والعولمة(رؤى مستقبلية في التربية والتنمية)،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،طبعة مزيدة،2010.
5. خليفة،ايهاب،مواقع التواصل الاجتماعي.ادوات التغيير العصرية عبر الانترنت،المجموعة العربية للتدريب والنشر،ط1، 2016.
6. دوبري،الريجيس،حياة الصورة وموتها،الدار البيضاء،2002.
7. رحومة،علي محمد،الانترنت والمنظومة التكنو-اجتماعية،مركز دراسات الوحدة العربية،بيروت،2007.
8. عامر، فتحي حسين،وسائل الاتصال الحديثة من الجريدة الى الفيس بوك،القاهرة،الدار العربية للنشر والتوزيع،2011.
9. عبد الحميد،عبد العزيز طلبة،التعليم الالكتروني ومستحدثات تكنولوجيا التعليم،المكتبة العصرية للنشر،ط1، 2010.
10. عطية،محسن،اكتشاف الجمال في الفن والطبيعة،عالم الكتب،الكويت،2005.
11. غارت،كريس وكريس رودريغز،مقدمات الحداثوية،ترجمة:سليم سوزه، منشورات المتوسط،ميلانو ايطاليا،ط1،2016 .
12. اللبان،شريف درويش،تكنولوجيا الاتصال.المخاطر والتحديات والتاثيرات الاجتماعية،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،2008.
13. مال الله ، حبيب،التذوق الفني،جريدة العراق،العدد،2002.
14. Champman,cameron.the history and Evolution of sociolmedia.2009- open web designer depot staff.
15. Solow.p.p,light and vision:psychology (lifescience) Timelife book,hong kong,1993.

ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229 مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019

# Problems of Social Networking Sites in Nurturing the Aesthetic Taste of Teenagers

Zahraa Subhi Khaz'al*

Al-academy Journal ……..…… Issue 92 - year 2019
Date of receipt: 7/4/2019…....Date of acceptance: 30/4/2019….....Date of publication: 27/5/2019

## Abstract

With the growing number of Internet users, public and private arts activities have become increasingly popular. Adolescents have begun to establish aesthetic taste and new cultural values. This category is the most affected one by the published images and ideas especially in the social networking space and specifically the Facebook. It is the most important problem in their cultural composition. This research aims to detect the problems of social networking sites in nurturing the aesthetic taste of adolescents. The researcher used the analytical descriptive approach to obtain accurate information describing the current situation or depicting the social reality of adolescents. The research concluded that the public discourse in social media is based on a great exchange in artistic taste and its trends.

**key words :Media networking sites , the aesthetic taste**

* Directorate of Education Baghdad, zahraasubhi@gmail.com

# المفردة اللغوية ودورها في بناء الفكر التصميمي

هدى محمود عمر[1] سداد هشام حميد[2]

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2018/6/20 ، تاريخ قبول النشر2018/6/26 ، تاريخ النشر2019/5/27

**ملخص البحث:**

لايخفى على العالم اجمع اهمية اللغة العربية ومفرداتها العميقة في الترجمة الحية لفعل العلوم والتصميم الداخلي، فقد تناولت الدراسات السابقة دور المفردة اللغوية والخط العربي في الفضاءات الداخلية من حيث الزخرفة والتصميم ،الا ان هذا البحث يسلط الضوء على اهمية المفردة اللغوية في بناء الفكر التصميمي وكيف اضحت محركا اساس في عملية البناء العلمي والعملي وليست مجرد صياغات جمالية اخذت مكانها الفضاءات الداخلية، اذ برزت في الاونة الاخيرة مفردات لغوية اخذت صداها ضمن تخصص التصميم الداخلي وشكلت دافع اساسي لسبر اغوار هذه المفردة ودورها في بناء الفكر التصميمي.

وتناول الاطار النظري المفردات اللغوية التي ظهرت في الآونة الاخيرة في حقل التصميم الداخلي وكيف اضحت لها معان مميزة ضمن اطارها الفعلي في فعل التخصص ومنها(الآخر،الاحياء،النمط) بوصفها نماذج لمفردات في الدراسات العلمية اثبتت حضور ترابط اللغة والتصميم الداخلي معا في تقديم اضافة علمية جديدة لمفردة لغوية واصطلاحا فلسفيا وصولا الى دورها في التصميم الداخلي بوصفه علم متخصص له اهميته التي اكتسبها من خلال علاقته المباشرة بحياة الانسان . واتبع البحث المنهج الوصفي التحليلي ضمن سياقات الفصل الثاني . وبعد ان تم تقديم معان واشتغالات المفردات تمخض البحث عن مجموعة نتائج ابرزها: المفردة اللغوية تخرج من نطاقها في عالم المعنويات الى عالم الماديات عندما تتحول الى لغة بناء تصميم .

**الكلمات المفتاحية: مفردة لغوية، تصميم.**

**المقدمة:**

لايخفى على العالم اجمع اهمية اللغة العربية ومفرداتها العميقة في الترجمة الحية لفعل العلوم والآداب والفنون ، وما لها من خصوصية لفظية وبحور من المعاني التي اثَرَّت واثرت بصيغ مختلفة جميع العلوم الحديثة والمعاصرة في التصميم عامة والتصميم الداخلي خاصة . وقد تناولت الكثير من الدراسات السابقة دور المفردة اللغوية في التوصيف وتجسيد الخط العربي في الفضاءات الداخلية من حيث التشكيل الزخرفي والتصميمي . ومن خلال البحث والتقصي لم نجد من الدراسات السابقة مايسلط الضوء على أهمية المفردة اللغوية في بناء الفكر التصميمي للدراسات النظرية وكيف اضحت اللغة محركا اساس في عملية البناء العلمي والعملي وليست محظ احرف تجمعت بصياغات جميلة لها خصوصيتها الادائية في الفضاءات الداخلية . وما

[1] كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، hoda.omar@cofarts.uobaghdad.edu.iq

[2] كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد.

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الحركات المعمارية التي اثرت في التصميم الداخلي، كالتفكيكية والعضوية والتعبيرية، الا وكان مصدرها اللغة في دلالاتها واسسها وبناءها ومن هنا انطلقت بذرة بحثنا بالتساؤل عن(ماهية دور المفردة اللغوية واهميتها في بناء الفكر التصميمي؟) اذا ما تناولنا اية دراسة في التصميم الداخلي على حد سواء نجدها مبتدئة بمفردة لغوية اصبحت حجر الاساس لبناء الفكرة اللاحقة لها، وبذلك جاء هدف البحث"الكشف عن دور بعض المفردات اللغوية لدراسات التصميم الداخلي ودورها في التحول من الفكرة النظرية البحتة الى واقع الفضاء الداخلي العملي" اذ برزت الحاجة في الاونة الاخيرة لمفردات لغوية اخذت صداها ضمن تخصص التصميم الداخلي كونها الدافع الاساس لسبر اغوار هذه المفردة ودورها في بناء الفكر التصميمي ونافذة للولوج الى عوالم التصميم من عين اللغة العربية .

ويهدف البحث الى الكشف عن معنى المفردات اللغوية ( الآخر ، الاحياء ، النمط ) في دراسات التصميم الداخلي ودورها الفاعل في التحول من الفكرة النظرية البحتة الى واقع الفضاء الداخلي العملي الملموس.

**تحديد المصطلحات:**

**الآخر لغويا :**

الجمع : آخرون وأخر واواخر ، المؤنث : اخرى ، الجمع : اخريات واخر ، احد شيئين يكونان من جنس واحد .

الآخر : أحد الشيئين المتجانسين (يكونان من جنس واحد) ، كقوله تعالى ﴿ **وَلا تَجعلوُا مَعَ ٱللهِ إلهاً آخَرَ** ﴾ (قاموس المحيط) [1]، ومدلوله في اللغة خاص بجنس ما تقدمه، قال (المتنبي) :

وَدَعْ كُلَ صوتٍ غيرَ صوتي فإنني

أنا الصادحُ المُحكي والآخرُ الصدى [2]

الآخَر بالفتح : أحد الشيئين وهو إسم على وزن أفْعَلَ ، إلا أن فيه معنى الصفة ، لأن أفعل من كذا لا يكون إلا في الصفة ، وأصله (أأخر) من التأخر ، أي المجيء بعد ... ، فلما إجتمعت همزتان في حرف واحد إستثقلتا فأبدلت الثانية ألفاً لسكونها وإنفتاح الأولى قبلها ، وهي لا تفيد الضدية وإنما تقال لأحد الشيئين ، قال (إمرؤ القيس) :

إذا قلتُ : هذا صاحبٌ قد رضيتهُ

وقَرَتْ بهِ العينانِ بُدِلتُ آخَرا [3]

والآخَر بمعنى ثان ، وكل شيء يجوز أن يكون له ثالث وما فوق ذلك يقال له آخر وجمعه آخرون ، ويقال للأنثى أخرى وجمعها أخريات ، وما لم يكن له ثالث فما فوق ذلك قيل الأول والآخر [4] .

والآخَر في الأصل هو الأشد تأخراً في الذكر ، ثم أجري مجرى (غير)، ففي (لسان العرب): فأن الآخَر بمعنى(غير) كقولك رجل آخَر ومنهج آخَر ، يقابل به الواحد كما في مفردات (الأصفهاني) [5]

**الآخر اصطلاحا :**

يكتسي مفهوم الآخر أبعاداً متنوعة يمكن حصرها في المماثلة أو الإختلاف إذا حددنا الأنا فلسفياً بإعتبارها ذاتاً مفكرة أو أخلاقية، فنجد مثلاً أن الفيلسوف الألماني Kant يماثل بين الأنا والآخر بإعتبار أن الوجود الإنساني وجوداً يتسم بالحرية والإرادة ، قد يكون الآخر أنا أخرى ليست أناي الفردية كما يرى الفيلسوف الفرنسي Sartre ، أو قد يكون مقابلاً لل(هو) كما هو الحال عند الفيلسوف اليوناني Aristotle بشكل خاص [6]

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

**الآخر في التصميم الداخلي:**

تجسد مفهوم الاخر في دراسات التصميم عموماً والتصميم الداخلي خاصة من خلال الثنائيات المتقابلة التي عدت احدها الانا والثانية الاخر على اختلاف مفهومها فقد عدت لبنة اساسية في آليات التفكير لبناء العملية التصميمية .

لذا يعد الآخر أحد المفاهيم الرئيسية التي ركز عليها التصميم الداخلي بوصفه بنية ، أو نظام مكون من أزواج ، أو تكوين ثنائي يمثل الوحدة الأساسية لهذه البُنى أو الأنظمة ، أو من تعبيرين يكون الآخر أحدهما موضوعين ضمن مستوى معين من العلاقة بينهما ، ويدل ذلك على إن التعبيرين متلازمان ولا يمكن فصل أحدهما عن الآخر ، فوجود أحدهما يفترض تقديم وجود الآخر ، وتبعاً لذلك يمكن القول بتزامنية وترابط التعبيرين بعضهما مع بعض [7].

وقد تباينت صيغ العلاقة مع الآخر عبر التطور التأريخي للتصميم الداخلي وخاصةً (الحداثة ، ما بعد الحداثة ، التفكيكية) ، حيث تبنت أنماطاً مختلفة منه لتشكيل بنيتها في حدود المتقابلات الثنائية ، الشكل/الوظيفة ، الشكل/الأرضية ، البناء/الزخرفة ، التمثيل/التجريد ، الداخل /الخارج ، ... إلخ . يقول Derrida : " في داخل كل بُنية أو نظام يكون أحد جزئي التكوين الثنائي أكثر أهميةً من الآخر ، أي إن أحد التعبيرين يشار إليه بالإيجابي أو الرئيسي ، والآخر بالسلبي أو الثانوي ، وإن أي منهما لا يمكن أن يوجد دون الرجوع إلى الآخر [8] .

**في حين عد ( الآخر) في التصميم الداخلي من ناحية اخرى الانفتاح على ثقافة الآخر وتقبله شكلا وموضوعا من خلال الافادة من التطورات التكنولوجية الحديثة فكرا وتطبيقا مع الحفاظ على ( الانا ) او ( الذات) التي ترجمت في التصاميم الداخلية الى الهوية والحفاظ عليها وعلى ثقافة الشعوب وعاداتها وتقاليدها التي تعد من الشروط الضاغطة والهامة في اي بناء فكري تصميمي متو افق مع بيئته وعصره ، كما موضح في الشكل رقم (1) .**

**شكل رقم ( 1 )**
**فناء لبيت تراثي**

**ومن خلال ذلك وجد ان مفردة ( الآخر) بمحتواها ومعناها اللغوي تحولت الى افكار متعددة في لغة التصميم الداخلي منها ما عنت بالمتقابلات الثنائية كحافز فكري في بناء التصميم ( الشكل/ الوظيفة ) ، ( الداخل / الخارج ) .....وغيرها من الثنائيات التي تسهم في بناء الفضاء الداخلي ، وفي سياق منفصل عد (الآخر) الغرب وكيفية علاقة الآنا او الذات العربية مع**

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

**معطيات الغرب ثقافيا وتكنولوجيا ومنهجية الافادة من ( الآخر) دون الابتعاد او الاغتراب عن الهوية العربية والسمة الاساسية في بنية التصميم الداخلي المعاصر، كما موضح في الشكل رقم (2) لفندق برج العرب الذي حافظ على الذات العربية مستفيدا من تقنيات الآخر في فضاءاته الداخلية المتطورة.**

**شكل رقم ( 2 )**

**تقنيات الآخر لبرج العرب**

**الاحياء :**

سيتناول هذا المحور المفردة اللغوية الثانية وهي (الاحياء) من خلال تعريفه (لغويا واصطلاحيا وتصميميا) ومن ثم تطبيقات الإحياء في التصميم الداخلي .

**الاحياء لغوياً :** يعود المصطلح اللغوي لإعادة الإحياء لأصل المفردة اللغوي (أحيا) وتعني (منحه الحياة)، وهو أيضاً (إعادة الى الحياة) [9]. وكلمة" إحياء "revival" "كلمة لاتينية، ويمكن تفسيرها، العيش مرة أخرى، او ان تلتقي ثانية في الحياة التي انتهت تقريبا، او إعادة إشعال لهب الشرارة الحيوية الذي انطفأ تقريبا ، أحيا الشيء أي بث فيه الحياة، وجعله ظاهرا وفعالاً. [10]. بينما يعرفها ( البعلبكي ) العودة الى الوعي او الحياة [11]. وارتبط تعريف الاحياء ايضا بالولادة الجديدة ، التغيير للافضل ، تنشيط وتجدد ،استعادة ،انبعاث ونهضة [12]

**الاحياء اصطلاحا :**

اتخذ الاحياء اصطلاحا معنى (أحياه) أي جعله حيّاً، و(الحَيّ) نقيض الميت والنسبة اليه حَيَوِيّ. ويُستعمل هذا المصطلح عموماً بحسب بعض المراجع للإشارة الى إحياء فلسفة علم الحياة أو إحياء لمذهب المادة، وهو مذهب يَعتَقد ان المادة روحاً، والحياة هنا علامة للنمو والبقاء [13] . ومن وجهة نظر اخرى نجد ان الاحياء ارتبط بالترميم في الحياة ، احياء لتقاليد قديمة ،اعادة الاستخدام ، إنتاج جديد لاشياء قديمة او زائلة ، العودة الى النشاط والبروز، التنشيط والتجديد والانتعاش ، تجدد انتشار شيء ، كممارسة أو أزياء استعادة القوة او الاثر. [14]

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

**الاحياء في التصميم الداخلي :**

لقد كان لمفهوم الاحياء في التصميم الداخلي وجهة نظر ارتبطت بالاستعمال للطرز القديمة في الحركات التصميمية الجديدة ، [15] وفي هذا اشارة الى احلال اساليب قائمة على الارتقاء والتواصل والتي تعني اعطاء حياة جديدة بمعنى اعادة الفاعلية الحيوية بشكل مقصود لجانب معين من الفضاء الداخلي متروك او مهمل او زائل جزئيا او كليا ،يعود لزمن سابق ،ويشمل ذلك اي عملية احضار مقصودة مهما كانت بسيطة ومحافظة على الموضوع بما يحمله من مفردات الماضي ، ويحدث ذلك الترك او الاهمال او الزوال بفعل عوامل التغيير. [16]

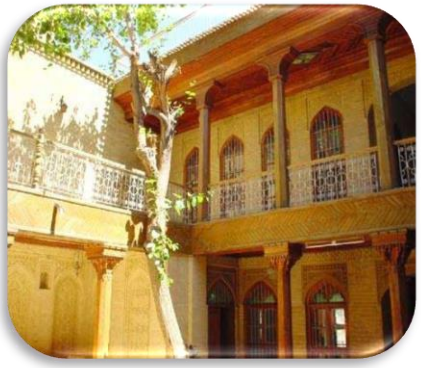
وياتي الإحياء الانتفاع من الفضاءات الداخلية القديمة وإعادة صياغة للوظائف بلغة حديثه تتفق وطبيعة تكوينها ومتطلبات العصر ويمكن إضافة مرافق جديدة تتناسب مع الفضاءات القديمة من حيث الحجم والشكل والتركيب بحيث لا تشوه المبنى من الداخل والخارج. [17]

وبذلك الاحياء يعد كل فعل تصميمي معاصر منتج يتجه الى بنية نتاج يعود الى عصر سابق ويحاول استعادة جوانب مهملة او زائلة سواء كانت تملك حضورا فيزياويا ام لا والفعل يكون مقصود . [18]

**مما سبق نجد ان هنالك جانبين اساسيين للاحياء : الاول اعادة الحياة الى الفضاءات الداخلية محافظة على التراث والتقاليد السائدة في تلك الفضاءات الداخلية والتي عانت من الاهمال وعدم الصيانة منذ مدة من الزمن وجعلها فضاءات تراثية خاصة للزوار كما في البيوت البغدادية التراثية كما في بيت( السويدي) بمنطقة شارع حيفا ، كما موضح في الشكل رقم (3).**

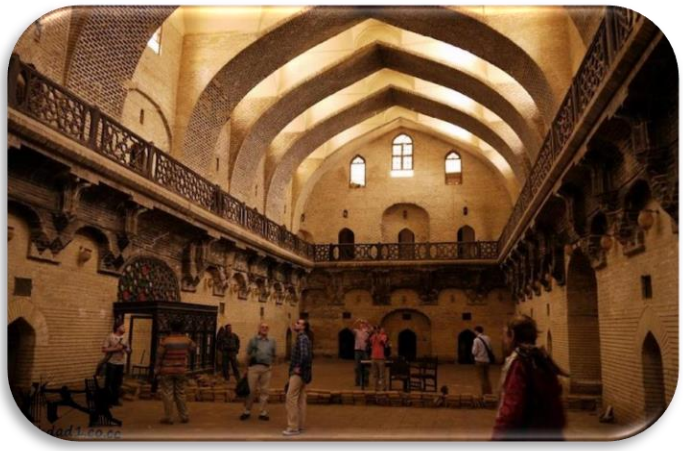
**شكل رقم ( 3 )**

**البيوت البغدادية التراثية**



**اما الجانب الثاني : يعنى باحياء الوظائف للفضاءات الداخلية واعادة الحياة لها مع الحفاظ على طرازها التراثي او التأريخي التي تتميز به عن بقية المباني الاخرى والتي اكتسبت خصوصيتها منه ، كما في اعادة احياء (خان مرجان ) في مدينة بغداد واعيدت الحياة اليه من خلال احياء وظائف الفضاءات الداخلية فيه ، كما موضح في الشكل رقم (4) .**

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229



شكل رقم ( 4 ) ( خان مرجان )
وتكمن أهمية الاحياء في الفضاءات الداخلية

بمستويات مختلفة منها :

- التأصيل و المحافظة على قيم قديمة تاريخية وحضارية .
- الاهمية الثقافية والاجتماعية .
- الاستثمار والتنمية الاقتصادية .
- تحقيق الانتماء التاريخي والحضاري والحفاظ على الهوية.[19]

مما تقدم نجد ان مفردة الاحياء في اللغة اشارت الى اعادة الحياة للشئ ومنحه فرصة مرة ثانية والذي تمت ترجمته في التصميم الداخلي الى الآتي :

معنى الحماية والمحافظة على الموروث والإبقاء عليه ، دون تعديل أو تغيير يمس جوهره .

اما المعنى الأخر هو إحياء ذلك الموروث باعتباره خلفية لتكويننا الحضاري وإعادة توظيفه أو إعادة انتاجه من جديد .

وبذلك نجد ان صدى المفردة اللغوية العميق تحول الى حياة جديدة منحت الى فضاءات داخلية لها عمقها الحضاري والثقافي في البلدان على اختلاف ثقافاتها وعاداتها وتقاليدها .

اما المفردة الثالثة التي يتناولها بحثنا الحالي فهي ( النمط ) :

النمط لغويا :

النمط : طريقة واسلوب وشكل او مذهب .

النمط : الجماعة من الناس امرهم واحد

النمط : الصنف او النوع او الطراز من الشئ (20 )

هم على نمط واحد : متشابهون

نمط الحياة / نمط المعيشة : طريقة العيش وخصائصها التي يعتمدها الانسان في بيته ومجتمعه وعمله.

يسير العمل على نمط واحد : رتيب، لايتغير( معجم المعاني الجامع ) (21)

**النمط اصطلاحا :**

اختلفت تعاريف النمط عبر التاريخ نظراً للغموض المرتبط بالمفهوم ، ولأن المفهوم يرتبط بجوانب فكرية ومادية معاً فقد أشارت التعاريف إلي أن مفهوم النمط في معناه الحرفي عند الإغريق يعني الانطباع impression ، أو الشكل الرمزي figure ، في القرن الخامس عشر (1478) عرف بأنه رمز emblem , symbol مأخوذ من الشكل الرمزي اللاتيني النمطي typus ، صورة ، هيئة ، نوع ، وقد كان التعريف الإغريقي أساساً لتعريفه فيما بعد في القرن السادس عشر والذي يعني بأنه : رمز تتم الإشارة بواسطته للأشياء أو تشخص من خلاله. [22] بينما عرفه قاموس Boyer عام 1727 بأنه ( شكل رمزي figure ، ظل shadow ، وتمثيل representaion ." و نص قاموس الأكاديمية الفرنسية عام 1773 بأن :" أفكار الله تمثل الأنماط لكل الأشياء المبدعة ، فمعنى الأصل يرتبط بالمبدأ أو القانون الموجب" .[23]

ويمكن اعتبار النمطية typology هي علم الأنماط و المنهج البحثي الذي يتناول النمط كموضوع دراسة تحليلية .هو ايضا العلم الذي يهتم بدراسة الأنماط ويعرفه المنظر Gurler بأنه نظام فكري يعمل بتجزئة حقل محدد من الماهيات أي مجموعة كاملة من الأنماط المحددة.[24]

**النمط في التصميم الداخلي :**

ذهب de Quincy إلى أن النمط يميز صنفاً من الفضاءات الداخلية مرتبطاً بمزيج معين من الممارسات الاجتماعية ، ويعتبر بذلك نتاج جوهري معين ذو زمان محدد مرتبط باستمرارية التركيبات الاجتماعية .[25] وأيد وجهة نظر Laugier في ارتباط النمط بأصول التصميم وخاصة الأصل الطبيعي المتمثل بالمسكن البدائي الريفي ، ربط الأنماط الأصلية ، archetypes بالأشياء التي ينتقيها المبدع من الطبيعة ، لتحث وتثير التخيلات عنده ويتم العملية الإبداعية ، تتعلق بمرجعيات الشكل الاساس وعلى سبيل المثال ( الأشجار تعتمد كنمط أصلي للأعمدة في التصميم الداخلي ) .[26] بينما أختلف المنظر Durand مع كل هؤلاء المنظرين حين اعتمد وجهة نظر جديدة ، وناقض النظرية السابقة حول النمط التصميمي ، ولقد كانت نظرية Durand بداية العمارة المستقلة بذاتها autonomous architecture ، والمعتمدة على ذاتها كمراجع لتصميمها ، وهذه النظرية تعتمد وجهة نظر الفلسفة الوضعية .[27].

وقد ربطت نظرية Durand النمط بالوظيفة وبان طبيعة النمط ترتبط بالتركيب الداخلي متجاهلة الخصائص الشكلية للمبنى من الخارج .[28]. أما في عصر التصاميم الحديثة فقد تم تعريف مفهوم النمط ضمن اتجاهين رئيسيين هما :

الوظيفية functionalism والتقييس stardardization ، حيث كانت فكرة النمط في خدمة الثورة الصناعية الثانية ، واعتمدت الفلسفة البراغماتية الوضعية أساساً لها ، دافعة مفهوم النمط في التصميم الداخلي نحو اعتماد التقنية كمصادر لأشكاله من خلال انتاج الاشكال النمطية الموحدة التي تساعد على سرعة الانجاز كما في الواح الجدران الجاهزة او الاثاث النمطي الجاهز الذي انتشر على نطاق واسع من خلال عملية الانتاج الكمي (mas production) ونحو ارتباطه بوظيفة الأبنية من جهة ومقاييسها الموحدة من الجهة الثانية .

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

والنمط هو منظومة أعراف مترابطة في هيئة معينة تصبح مألوفة لدى المتلقي من خلال آليات التداول والتعلم ويمكنه التعرف عليها و يكفي أن يعطي دليلاً كافياً لتوليد النمط من الأعراف المخزونة في ذهن المتلقي [29] ، كما في (الشكل رقم ( 5 ) الذي يوضح نمطية الاقواس في الباحة الوسطية للمدرسة المستنصرية ) الذي يوضح ويؤكد الاتجاه الفكري لنمط العمارة العباسية .

شكل رقم ( 5 )

المدرسة المستنصرية

وهو ذلك المفهوم الذي يعتمد على التكرار ، التماثل ، التخيل ، ويصبح بدوره نمطاً جديداً له تأثيره التاريخي والذي يمنح الماضي بموجبه حضوراً تشكل من التفسير أو طريقة مبدعة وصولاً إلى الثابت من خلال تصور المرموز إليه.

وبذلك فقد برز مفهوم النمط في التصميم الداخلي على أساس الارتباطات الآتية :-

- الوظيفية :- من حيث ارتباط النمط بوظيفة الأبنية (النمط العباسي ، النمط اليوناني ....).
- الماكنة :- كون النمط مصدراً اصلياً لقوانين المنفعة الاقتصادية ، وكونه المصدر الأصلي للأنماط ( الانتاج الكمي ).
- العملية التصميمية :- من حيث الإسهام في تقييس الشكل في العملية التصميمية اعتماده على قياسات الجسم البشري في تصميم الفضاءات الداخلية وتوزيع الاثاث والحركة .
- تصنيف الفضاءات :- باعتماده كأداة لتصنيف الفضاءات الحديثة على أساس الفعاليات الوظيفية
- الثبات والتغير :- كون النمط متحركاً بصفاته المميزة بينما يبقى ثابتاً في أصله وجوهره ، كما في شكل (العقود ) المختلفة الانماط المدببة والمقرنصة والدائرية ....على مر العصور كونها داعمة انشائيا في جوهرها مع احتفاظ كل نمط منها بخصوصيته الحضارية التي تختلف عن الاخر .

تاسيسا لما سبق فقد خرجت مفردة النمط من مفهومها الطرازي الاسلوبي الى عدة مفاهيم في التصميم الداخلي وظيفيا وشكليا وانتاجيا مما ارسى قواعد جديدة لبذرة المفردة اللغوية التي اثمرت بدورها نتاجات تصميمية لاحصر لها عبر الطرز والعصور المختلفة .

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

**نتائج البحث :**

- تعد اللغة العربية المولد الفكري الاساس لكل دراسة علمية في الحقل التصميمي بصورة عامة والتصميم الداخلي بصورة خاصة .
- المفردة اللغوية تتحول الى فعل حي عند ارتباطها بعملية التصميم وآليات عمله الخاصة في الفضاء الداخلي .
- ان المفردة اللغوية تخرج من نطاقها في عالم المعنويات الى عالم الماديات عندما تتحول الى لغة ابداعية في البناء المعماري والتصميم الداخلي .
- تتولد افكار متعددة من خلال المفردة الواحدة لاي حقل علمي ليست بالضرورة ان تحمل معنى متجانس بل قد تكون لها رؤيا متعددة من زوايا اخرى تفتح الافق لدراسات لاحقة.
- الآخر في اللغة الذات المقابلة لذاتنا ولذات المصمم والتي كانت الدافع للمحافظة على الخصوصية من خلال التصاميم الداخلية التراثية التي تحمل الهوية العربية الخاصة كما تعبر عنه لغتنا العربية الموحدة.
- تمثل اللغة العربية احياء متجدد لكل القيم العربية الاصيلة وهكذا تفعل الفضاءات الداخلية والعمارة العربية الاصيلة من خلال دورها المتجسد والمتجدد مما تبعث الحياة في التقاليد والتعرف الحضاري العربي التي تمثل مثار جدل العالم .
- للغه العربية نمطها وطرازها الخاص على الرغم من تنوع خطوطها وكذلك التصميم الداخلي لكل عصر نمطه الخاص به الذي يميزه عن غيره ويعطيه ملامحه وهويته الخاصة.
- تعتبر اللغة العربية ( المنبع ) لكل فكر ودراسة متجددة والتصميم الداخلي ( المصب) الذي تتجسد فيه الصور الفعلية للمفردات بهيئة فضاءات داخلية لها وظائفها واشكالها وانماطها المعبرة عن حقبها المختلفة.

**المصادر**


1- مجد الدين ابو طاهر الفيروز آبادي . **القاموس المحيط** . ط8 . مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع . بيروت . لبنان . 2005 .

2- العلايلي ، عبدألله ، **الصحاح في اللغة والعلوم** ، المجلد الأول ، دار الحضارة العربية ، بيروت ، الطبعة الأولى ، 1974 ، ص 12 .

3- http : // www.wordwebonline.com/en/OTHERNESS

4- http : // www. ajeeb .net.

5- الاصفهاني . ابو الفرج . **الموسوعة الحرة** . ويكيبيديا .بيروت .

6- http : // www.enashir.com/blogs/tarik/8854/ Jun, 25, 2006

7- م . روزنتال ، و ب . يودين ، **الموسوعة الفلسفية** ، ترجمة سمير كرم ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، الطبعة الرابعة ، 1981

8- http:// www.newsabah.com/paper.php,2006

9- اليسوعي ،لونس معلوف . **المنجد الابجدي في اللغة والادب والعلوم** . المطبعة الكاثوليكية . بيروت . 1966 . ص 536 .

10- موقدي، عمر جميل احمد. **إحياء وتطوير مركز ديراستيا التاريخي كحالة دراسية لقرى الكراسي في فلسطين** ؛ رسالة ماجستير، الهندسة المعمارية بكلية الدراسات العليا في جامعة النجاح الوطنية في نابلس، فلسطين ،2008. ص 18

11- البعلبكي ، منير . **قاموس المورد** . دار العلم للملايين . بيروت . 1985 . ص78

12- www.thefreedictionary.com

13- *** . **المنجد في اللغة والادب والعلوم** . منشورات دار المشرق . بيروت . 1973 . ص165.

14- http://www.definitions.net

15- مهدي، نوار سامي . **الإحياء في العمارة:دراسة في الممارسات النظرية والتطبيقية** . وزارة الثقافة والاعلام ،دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق،1997 . ص 8

16- مهدي، نوار سامي . **الإحياء في العمارة:دراسة في الممارسات النظرية والتطبيقية** . وزارة الثقافة والاعلام ،دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق،1997. ص9

17- موقدي، عمر جميل احمد . **إحياء وتطوير مركز ديراستيا التاريخي كحالة دراسية لقرى الكراسي في فلسطين** . رسالة ماجستير، الهندسة المعمارية بكلية الدراسات العليا في جامعة النجاح الوطنية في نابلس، فلسطين ،2008. ص18 .

18- مهدي، نوار سامي . **الإحياء في العمارة:دراسة في الممارسات النظرية والتطبيقية** . وزارة الثقافة والاعلام ،دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق،1997. ص 10 .

19- إبراهيم ، عبد الباقي . **توظيف المباني والمناطق الأثرية** . بحث ضمن الندوة العالمية لحماية حلب القديمة،مركز الدراسات التخطيطية والمعماري، 1983.ص55

-20 " Figure and Shadow **, The Necessity of type** " , Type and (I m ) possibilities of Convention , CALA , USA , 1991 .

-21 مروان العطية . **معجم المعاني الجامع** . مركز آيوان للنشر والتوزيع .مصر .

-22 *** . **قاموس أكسفورد الإنجليزي** . مطبعة جامعة اوكسفورد . ويكيبديا

-23 Vidler, Anthny, **, the third Topology**, the mit press london,1998.p95

-24 *** . **قاموس أكسفورد الإنجليزي** . مطبعة جامعة اوكسفورد . ويكيبديا

-25 بودماغ ، سعاد زغلاش حموده . **النمطية بين شارع العمارة ومنهجية الابداع** ، بحث في المستقبل العربي ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، لبنان ، 2001 .ص129 .

-26 Vidler, Anthny, **the third Topology**, the mit press london,1998.p97.

-27 Gosling, David (1984-b**), Definition of Urban space** , AD profile Vol. 54 1/2-1984.p300

-28 Gosling, David (1984-b**), Definition of Urban space**, AD profile Vol. 54 1/2-1984.

-29 خياط ، محمود احمد بكر . **الاعراف المعمارية** . اطروحة دكتوراه غير منشورة . قسم الهندسة المعمارية . الجامعة التكنولوجية .بغداد . 2001. ص78

ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229 مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019

# The Linguistic Vocabulary and its Role in Constructing the Design Thought

**Huda Mahmood Omar**[1]
**Sudad Hisham Hameed**[2]

**Al-academy Journal …….…… Issue 92 - year 2019**
**Date of receipt: 20/6/2018…....Date of acceptance: 26/6/2018….....Date of publication: 27/5/2019**

## Abstract

The importance of the Arabic language and its deep vocabulary in the live translation of the work of science and interior design can't be hidden from the whole world. The previous studies have dealt with the role of the linguistic vocabulary and Arabic calligraphy in interior spaces in terms of decoration and design. However, this research sheds light on the importance of linguistic vocabulary in the construction of design thought and how it has become the a basic motivation in the process of scientific and practical construction and not just aesthetic formations that took their place in the interior spaces, as linguistic vocabulary emerged recently and echoed within the specialization of interior design and formed a key motive to explore the roles of this vocabulary and its role in building design thought .

The theoretical framework dealt with the linguistic vocabulary that has recently emerged in the field of interior design and how it has had distinctive meanings within its practical framework in the work of specialization such as (the other, the biology, the style) as models of vocabulary in scientific studies that proved the presence of a linkage between the language and interior design in providing a new scientific addition for a linguistic vocabulary and a philosophical term to reach its role in interior design as a specialized science that has gained its importance through its direct relationship to human life. The research adopted the descriptive analytical approach within the context of the second chapter. After the introduction of meanings and workings of the vocabulary, the search resulted in a set of results, the most prominent of which is that: the linguistic vocabulary gets outside its scope in the world of morale to the material world when it transforms into a language of design construction.

**Keywords: Linguistic Vocabulary, Design.**

hoda.omar@cofarts.uobaghdad.edu.iq،College of fine arts/ University of Baghdad [1]
College of fine arts/ University of Baghdad [2]

# فاعلية توظيف الخط العربي و انعكاساته في تصميـــــم المنتجـــــات الصناعيـــة

صلاح نوري محمود*

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2019/4/11 ، تاريخ قبول النشر 2019/5/15 ، تاريخ النشر 2019/5/27

**ملخص البحث:**

يشكل فن الخط العربي مكانة خاصة بوصفه احد اهم الفنون الشرقية التي عززتها القيمة الإسلامية وقد تنوعت الخطوط العربية في تصنيفها الى خطوط لينة كالخط الديواني والثلث والرقعة وغيرها، والخطوط الهندسية كالخطوط الكوفية وانوعها المختلفة، كما استطاع الفنان العصري اليوم من تطويع الخط العربي بمختلف انواعه في بناء اللوحة او التشكيلات الخطية، ولاسيما بعد تطور التقنيات الفنية الرقمية وبرامجيات الحاسوب، من هنا جاء دور المصمم الصناعي بوصفه الاكثر تماسا بالحياة العملية والفنية والإنتاجية، وهذا ما يستدعي الحرص الكبير في تطويع التشكيلات الخطية للحروف العربية في تصميم المنتج الصناعي المعاصر. من خلال ما تقدم فان البحث الحالي يسلط الضوء على تلك المحاولات والتجارب التي قام بها المصمم الصناعي في تعامله مع التشكيلات الخطية العربية، اذ يتكون البحث من الاطار المنهجي للبحث حيث حدد الباحث مشكلة البحث في طرح التساؤل الاتي: هل للتصميم الخطي العربي وظيفة تنعكس على المنتج الصناعي المعاصر؟ وقد تم تحديد هدف البحث في التعرف على فاعلية توظيف تشكيلات الخط العربي وانعكاساتها في تصميم المنتجات الصناعية، اما حدود البحث في المنتجات الصناعية التي تتضمن التشكيلات الخطية العربية والمنتجة ما بين الاعوام 2017- 2018. اما الاطار النظري، اذ قسم الفصل الى مبحثين، اشتمل المبحث الاول دراسة جماليات تشكيل الخط العربي في تصميم المنتج الصناعي، اما المبحث الثاني فقد اشتمل على دراسة اشكاليات الخط العربي في توظيف المنتج الصناعي. كما تم ادراج اهم مؤشرات الاطار النظري. اما اجراءات البحث وتحليل النماذج التي كان عددها (3) نماذج منتقاة قصديا، ومن ثم ادراج اهم النتائج ومنها:

الحضور التراثي والتاريخي في استلهام المفردات التراثية ولاسيما التشكيلات الحروفية للخطوط العربية اللينة التي لا يمكن التحكم بها وتطويعها بسهولة لأنها محكومة بقواعد صارمة بوصفها تمثل خصوصية اسلامية وعربية كجزء من التراث العربي الاسلامي.

**الكلمات المفتاحية: خط عربي، منتجات صناعية.**

**المقدمة:**

يشكل الخط العربي بوصفه أهم الفنون العربية من حيث التشكيل والتكوين وجمالية العلاقة ما بين الحرف من جهة والمكونات المكملة له كالزخرفة بأنواعها المختلفة، والتكوينات الشكلية المختلفة من جهة

* كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، salah.mahmoud@cofarts.uobaghdad.edu.iq

أخرى، فضلاً عن الألوان والملمس وغيرها من العناصر المهمة في تشكيل الخطاب البصري. بدأ المصمم الصناعي باستعارة بعض الخطوط العربية لاسيما اللينة والكوفية منها في تصميم المنتج الصناعي ، كما ان للخط العربي ميزات شكلية وهوية وتقانة يمكن استخدامها في توظيفات عده من مجالات التصميم ولاسيما تصميم المنتجات الصناعية. من خلال ما تقدم فقد حدد الباحث مشكلة البحث الحالي في طرح التساؤل الآتي:

هل للتصميم الخطي العربي وظيفة تنعكس على المنتج الصناعي المعاصر؟

حيث يمثل البحث الحالي أهمية في ميدان الاختصاص العام والدقيق بوصفه يسهم في التعرف على فاعلية التشكيلات التكوينات الخطية العربية منها في تصميم المنتج الصناعي ومدى أهمية توظيف تلك الخطوط العربية تحديداً بوصفها الإرث والهوية الإسلامية بشكل عام والعربية بشكل خاص في التأكيد على القيم الشرقية الأصيلة في تصميم المنتجات الصناعية اليوم.

و يمكن تحديد هدف البحث وكما يأتي:

التعرف على فاعلية توظيف تشكيلات الخط العربي وانعكاساتها في تصميم المنتجات الصناعية.

تحديد المصطلحات:

**1-الفاعلية (Activity):**

الفاعلية هي وصف لكل ما هو فاعل، والعلل الفاعلة او الفعالة هي التي تحدث أثراً بالفعل (المعجم الفلسفي،1983،ص137). وهي النشاط او الممارسة او استخدام الطاقة، وتقول فاعلية الفكر اي نشاطه. والفاعلية تشمل البحث في الظواهر النفسية المتعلقة بالنزعات، والغرائز والعادات، وهي كل عملية عقلية او بيولوجية متوقفة على استخدام طاقة الكائن الحي (جميل صليبا،1983،ص136). كما تعد الفاعلية بأنها سمة الكائن الفعال بكل معاني كلمة (فعل) مرادفة للعمل (خليل،خليل احمد،1995،ص138). والفاعلية هي القدرة على توضيح فعل الفاعل اي فعل المصمم الصناعي في تعامله مع التشكيل الخطي ولاسيما الخط العربي لقدرته الكبيرة على التعامل مع المنتج الصناعي المعاصر وأداء الفعالية الوظيفية والجمالية.

**2- التشكيل (Composition):**

التشكيل الخطي هو عملية تنظيم وتآلف وبناء تلك العناصر البصرية (الحروف وتشكيلات الخط العربي) بهدف خلق وحدة ذات تعبير فني، على وفق منهج جمالي معين(الحسيني،اياد حسين عبدالله،2002،ص11) ويرى الباحث ان التعالق والوئام ما بين التشكيل والشكل هو جزء من مقومات نجاح الوظيفة والأداء والاستعمال من خلال التعالق الخطي وتناسبه مع تصميم المنتج الصناعي اليوم الذي يميل الى ايجاد نوع من المعاصرة في التصميم والتي ترتبط بالغرابة ولاسيما في تشكيل الخطوط العربية في المنتج الصناعي كنوع من الخروج عن قواعد الخط ورسمه وتداوله.

3- **الانعكاس (Reflection):**

لغوياً: العكس كالضرب، قلب الكلام ونحوه، ورد آخر إلى أوله، وانعكس الشيء: اعتكس(الفيروزبادي،1993،ص720).

اصطلاحياً: هو تعبير يصادف مرجعه في تعبير، وتقوم على علاقة موضوع بنفسه، على التعبير الانعكاسي، ولا توجد انعكاسية كلية، بين العلامة وما تشير إليه (سعيد علوش،1982،ص152). والانعكاس كمفهوم يرتبط ببحثنا هذا يأتي بمعنى الارتباط الفكري والجمالي والفني ما بين التأثر بالبيئة من جهة ومرجعيات المصمم الفكرية وهويته وخصوصيته من جهة أخرى، وما ينعكس عن تلك المعطيات في تصاميم المنتجات الصناعية.

الإطار النظري

**المبحث الأول:**

**جماليات تشكيل الخط العربي في تصميم المنتج الصناعي**

لاشك ان الخط العربي بتشكيلاته ونظامه ونمط كتابته الاثر الكبير في انشاء حالة جمالية تتواءم مع تعزيز قابلية ومهارة المصمم الصناعي في تصميم هيئة جديدة للمنتج الصناعي، فالتشكيل الخطي بمهاراته وتعقيدات تكوينه او حتى بساطة تشكيله كلها امور تستدعي الانتباه والجذب البصري والاستمتاع بمهارة تكوين هذه الخطوط لاسيما اذا كانت جزءاً مهماً وأساسياً لبناء عمل فني جديد ومبتكر يؤدي الوظيفة ويلبي متطلبات الحياة اليومية كنوع من التجديد والرغبة في ابتكار عمل فني راقٍ، فضلاً عن تنوع تلك الخطوط ما بين اللينة منها كالديواني والفارسي والجلي ديواني والثلث، والقياسية او الخطوط الهندسية منها كالخط الكوفي وأنواعه. وقد دخلت معظم الخطوط الكوفية على سبيل المثال لا الحصر في تزيين العمارة ولاسيما العمارة الدينية كجزء مهم من عملية تحقيق التكامل الجمالي للتشكيل الخطي وعلاقته بالفنون ولاسيما العمارة. وقد كان للخط العربي اثره الكبير في هذه الفنون اذ وجد كجزء مهم من التنوع الخطي في القرآن الكريم و تزيين الخطوط مع المكملات الزخرفية النباتية منها والهندسية.

دخل الخط العربي كفن تزويقي في العديد من الفنون الجميلة منها والتطبيقية التي من شأنها ان تقدم الذوق والجمال مع الوظيفة الى المتلقي من خلال العديد من هذه الفنون التي تكون على صلة كبيرة بحياة المتلقي اليومية وكجزء من البيئة التي تحيط بالمتلقي كفرد، او مجموعة المتلقين كمجتمع.

اذ يسعي المصمم على اختلاف فروعه ومدى تعالقه بتكاملية الجمع ما بين الخط العربي وتشكيلاته من جهة والفنون والعمارة والتصميم الداخلي والصناعي من جهة اخرى هو من مهمات المصمم من اجل بناء بيئة تصميمية متكاملة تتمتع بالجمالية من اجل جذب المتلقي واحالته الى الاستمتاع من خلال هذه التكاملية الجمالية والإحساس بقيم المكان في الوقت ذاته للبيئة. فالبيئة زمان ومكان يتصارعان مع بعضهما من حيث المعتقدات والعوامل الاجتماعية والمرجعيات التاريخية وتحولات الحضارة، وهنا يؤكد الباحث أن هذا يفترض فينا أن نقدر للمكان الفني موقعاً مشاركاً يتم فيه لقاء المكان بالزمان، من خلال التعالق ما بين الخط العربي وتشكيلاته الذي يكون نتاجاً للبيئة وينعكس ذلك ليس على تصاميم المنتجات الصناعية فحسب انما يشمل ايضا تصميم الفضاءات الداخلية والعمارة، كما ان استكشاف التصميم الصناعي الاستعارة بتلك المواصفات الشكلية للتشكيلات الخطية العربية جاءت لتكون استحضاراً للمكان، والتركيز على حضور ثقافة المكان كاستحضار للتحولات الزمانية، فضلاً عن الناحية الجمالية.

اذ ان التشكيلات الخطية تؤثر على المنتج بيئياً وجمالياً وفناً، ولابد للمصمم بشكل عام والمصمم الصناعي بشكل خاص ان ينتبه خلال دراسته للبيئة وزمكانها وعلاقتها بالفنون ولاسيما التشكيلات الخطية والتعامل معها ان يراعي خلال تشكيله لتصميم أي منتج يخدم الانسان الى ما يأتي:

ا- العلاقة مع الأنظمة الإنسانية.

ب- العلاقة مع الأنظمة الطبيعية (طاهر،اسماء نيازي،2002،ص94).

فالعلاقة بينه كانسان مبدع وابن بيئة فيها ملامح المكان (الشرقي/ الغربي) محاكاة (تراث/ تماس حضاري/ تغريب) فيها بالبساطة وحضور التراث (تشكيلات الخط العربي) هي علاقة قوية من حيث مفهوم الانتماء للمكان كنظام إنساني، إذ جعلت هذه الأنساق أو الأنظمة من التحكم بمدركات المصمم مما يحقق استجابة ناتجة عن انفعال درامي ونفسي (سيكولوجي) الذي يحتوي أحاسيسه وأفكاره، ومن ثم يكون نتاجه الفني مرتبطاً بما لا يقبل الشك بهذا النظام الإنساني.

من خلال ما تقدم فقد تعامل المصمم مع التشكيل الخطي العربي تعاملاً حذراً في محاولة اقناع المتلقي بضرورة الخروج عن القواعد الصارمة والانفتاح في تداولية الخطوط بشكل جديد مع الحفاظ على مكونات البيئة (تراث/ زمكان). ويشير المعماري العراقي الراحل الدكتور محمد مكية حول اهمية الخط العربي ودخوله الى الفنون قائلا: " عندما أسسنا جمعية الفنون ابتدأنا بالحروفية ، الخط والأرابسك هذه لغة هندسية حرة ...ليست هندسية ميكانيكية و رومانية .. بل تعامل مع المسطحات مع الحروف مع الخط مع تجريد الخط ، لقد جردت أنا الخط الكوفي ونافست تكوينات موندريان ، وقد جسد مكية تلك الحقيقة في تعامله مع الخط العربي وتشكيلاته في تزيين جامع الخلفاء ببغداد، كما كانت مغامرته في وضع تشكيلات للخط الجلي ديواني ضمن سور الجامع وبذلك حقق نوعاً من التكامل الجمالي من خلال تعالق (التاريخ/ التراث/ التصميم المعاصر)، ولاسيما إن ما يميز الحرف العربي عن سواه من الحقول الإبداعية وفي الفنون التشكيلية خاصة هو بنيته نفسها التي كانت حصيلة الفكر الإنساني العربي، اذ تمتلك خصوصية البيئة في الامتداد والانفتاح على الفضاءات، التي تعكس طبيعة البيئة الصحراوية منشأ تلك الحروف وتطورها الجمالي منذ لحظة ظهورها لحد الآن (الزيدي ،2008،ص49). وان هندسة الخط العربي تعني تقدير ابعاد الحروف، ورسم شكلها على وفق نسبة معينة، تستمد جمالها من طبيعة الأشياء، فالخط المجرد وما يتخذه من اوضاع وأشكال، هي اساسية في تكوين الحروف العربية وبنائها متصلة او منفصلة، واشتراك العديد من الحروف بالصفات نفسها، من العوامل التي تخلق وحدة وانتظاماً في التكوين او التشكيل الخطي، ولا يكتمل البناء الصحيح بدون ايجاد حالات من التوافق في علاقات الحروف، وفي اعطائها حقها من صفات أشكالها، وفي التأكيد على حدقاتها وفتحاتها، ومراعاة نسبها، وتنظيمها في نسق واحد، ارتفاعها وانخفاضها، وتسطيحها واستقامتها (الحسيني، ،ص39،ص46).

ان خضوع قواعد الخط العربي الى تطويع وخروج عن القياس والقاعدة ولاسيما في تصميم المنتج الصناعي ودخول تشكيلات الخط العربي اليه بشكل يتحكم بطبيعة الهيئة العامة لذلك المنتج جعل التعامل مع الخط العربي نوعاً من المغامرة والخروج عن تقاليد وقواعد الخط العربي الصارمة. وقد اشار العديد من منظري ودارسي الخط العربي ومنهم (ابن مقلة) الذي وضع قانوناً يضبط اصول الخط العربي مؤكداً بأنه لا يغيب

عن البال اخضاع الخط للقوانين الهندسية البحته (كما هو في الخط الكوفي) لان ذلك الخضوع سوف يفقده ويجرده من الجمال، ويجعله جافاً ليس فيه اثر من الحياة(ابراهيم جمعة،1969،ص99). ان معرفة المصمم لقواعد التشكيل الخطي العربي في تصميم المنتج الصناعي اليوم بما يحقق نوعاً من التواصل والتأثير في المتلقي، ارتبطت ما بين عملية التواصل من جهة وتصميم المنتج الصناعي باستخدام التشكيلات الحروفية وكنوع من الثقافة الشعبية والتراث من جهة أخرى تحديداً بالعناصر التاريخية التي تنحو منحى التراث والرسوخ في الذاكرة الحضارية والتراثية والعقائدية أحياناً، فضلاً عن العادات والتقاليد. فالثقافة الشعبية هي ذلك الموروث الثقافي الذي ترثه الأجيال اللاحقة عن الأجيال السابقة على شكل مادي أو روحي أو رمزي، وهي ثقافة حية متداولة يومياً خاضعة لقوانين كما أنها عفوية وشفوية وعادية، ونوع من أنواع التواصل التام والعام والشامل للشعوب المختلفة من خلال تصميم المنتج الصناعي الذي يعتمد الأنساق البصرية المرتبطة بالثقافة الشعبية، ويكون مرتبطاً بالفضاء ورمزيته لاسيما في مكوناته، وطبيعة المكان الذي يوضع فيه هذا المنتج وقدرته على التأثير في المكان نفسه والتعبير عن الزمان المعاصر وما يؤديه هذا المنتج من احساس بالسعادة والتعبير عن الانتماء الى الحضارة والمكان من قبل المتلقي، حتى وان كان المصمم الصناعي يعد محاولته هذه كنوع من التلاقح ما بين القديم (الخط وتشكيلاته ذات القواعد الصارمة) من جهة وطبيعة المكان ومتطلبات الزمان في التعامل مع هذا المنتج الجديد من جهة اخرى.

وهنا يسال سائل هل عبر المصمم الصناعي المعاصر تعبيراً واضحاً وجديداً من خلال استخدامه تشكيلات الخط العربي في تصميم منتجه الصناعي عن روح العصر على وفق التطور الهائل اليوم وغياب الاسلوب والسير نحو العولمة وأفكارها الجديدة التي جعلت المنتجات اليوم تشترك بالهيئة والوظيفة وطبيعة الاستعمال؟ انها الاشكالية التي لابد ان ينتبه اليها المصمم الصناعي تحديداً ولاسيما في تمتعه بمرجعيات فكرية وثقافية تختلف عن الاخرين في مدى الرؤية وبناء الافكار ومنها طبيعة التشكيلات الخطية العربية التي يسعى الغرب الى تقليدها والتأثر بها و الاحساس بجمالية منتجاتها. الاشكال (1)، (2)، (3)، (4).

الشكل (1) منضدة

الشكل (2) منظومة انارة

الشكل (3) زجاجة عطر

الشكل (4) كرسي

**المبحث الثاني:**

**اشكاليات الخط العربي في توظيف المنتج الصناعي**

تعد الوظيفة الاساس او الغاية التي يرمي المصمم ولاسيما المصمم الصناعي الوصول اليها وتحقيقها بشكل يلبي حاجة المتلقي باستمتاعه وتذوقه للتصميم واقتناءه. فالوظيفة لديه وظيفتان رمزية ومادية. إذ يهدف المصمم إلى تحقيق حالة اتصالية مع المتلقي لغرض التعريف، بإحداث مثيرات مرئية تحمل دلالات تعبيرية ورمزية اتصالية، لتجسيد الفكرة التصميمية وتحقيق عملية الاتصال معه على نحو مباشر، أي ان يحدث التأثير في مدركات المتلقي وشد انتباهه نحو السلع، بما يجسده من قيم دلالية ذات أبعاد جمالية جاذبة مؤثرة في أحاسيسه بهدف الاقتناء(الجبوري،عبد الكريم راضي،2001،ص115). ان الوعي بوظيفة الفكرة يعد جزءا من إدراكنا. فالقيمة الجمالية تزداد عندما يكون المظهر الكامل للشكل، لونه ، قيمته ، اتجاهه، سببا في منفعته (ستولنتيز ،1981،ص60-61، وينظر: Eric Newton,1967,p187). من هنا جاءت جدلية العلاقة ما بين (الوظيفة/ المنفعة/ الجمالية). ويرى الباحث بان الوظيفة تعد من اهم المراحل التي تتجسد فيها العلاقة التبادلية ما بين الجمال والفكرة التصميمية، وهنا تتمثل قوة الوظيفة وتعبيرها من خلال تجسيد التشكيلات الخطية العربية وحركة الحروف وطواعيتها وموائمتها مع المنتج الصناعي لتؤدي الى اكتساب التمثيل الحقيقي للتعالق الخطي العربي مع طبيعة اداء المنتج الصناعي، أما المنفعة فتمثل شرطاً مهماً في الوظيفة كما يراها أصحاب المذهب البراغماتي ، لان هوية الوظيفة من وجهة نظرهم هي المنفعة بالذات ، ثم أنها تمثل هدفاً لا يمكن إنكاره في مفهوم بنيتها ، لان غاية الوظيفة هو تحديد نوع المنفعة التي تؤديها في نظام عملها وتخصصها.

إذ أن المنفعة تعد ضرورة ملزمة في تحديد نوعية التصميم ولاسيما المنتج الصناعي. لأن الجانب التطبيقي لا يمكن إنكاره في كل أنواع التصاميم لارتباطه بالفضاءات عكس الفنون الأخرى (التشكيلية ، الموسيقية ، الشعر) باعتبار أن التصميم الصناعي متميزاً بارتباطه بالمنفعة العملية والمنفعة المادية، وعلية فأن فكرة المنفعة في التصميم هي فكرة الوظيفة ذاتها بل هي جزء عيني منها ، إذ أن الوظيفة بصورتها الكلية تمثل

خبرات تجريبية ومنافع ادائية عملية ومعالجات مادية. من خلال تلك المعطيات المهمة ما بين الجمال والوظيفة يتولد الشكل الجديد للتصميم وتبدأ عملية التفكير والفكر وصناعة الفكرة وهي الغاية المهمة والرئيسة كهدف استرتيجي للمصمم. اما الجمالية فهي الجزء الكبير من تفكير المصمم ولاسيما المصمم الصناعي لانتاج تصميم معبر يتسم بالجدة والفعل والحركة. فالجمال يقترب إلى المطلق في مسعى الفنان التشكيلي الجمالي بالدرجة الأولى وهو يختلف عن إدراك الجمال عند المصمم الصناعي الذي يرتبط بالمنفعة كوظيفة أساسية. أما المعالجة الأسلوبية في العمل الإبداعي الفني فيمكن أن تتحدد على وفق معايير جمالية، تشمل العلاقة العضوية بين الشكل والمضمون(زينات بيطار،1999،ص25). أما أسس الجمال البحتة فهي قوانين الإيقاع، والنظام، والتغير، والتساوي، والتوازي، والتوازن، والتلازم، والتكرار(مهدي،2008،ص21،وينظر:Maitland Graves,1951,p341). ويرى الباحث ان اسس الجمال البحته هي مختلفة بشكل واسع في تقيين الجمال في تصاميم المنتجات الصناعية بوصفها تخدم المجتمع وفيها وظيفة ادائية تسهم الناحية الجمالية في ترويجها وتسويقها وتداولها. فالتكرار والإيقاع من مميزات تصميم المنتج الصناعي الجميل من حيث الحركة والتدفق والحيوية وإثارة لغة جمالية خاصة للتصميم وعناصرة البنائية والفنية. إذ يجب أن يحقق الشكل المبتكر الغرض منه، فكثير من الأشياء المصنوعة تستعمل لخدمة أو أداء وظيفة خاصة وهي النواة التي تبدأ منها عملية التصميم، وباختلاف الوظيفة تختلف الخامة ويختلف الشكل. لذا يجب على المصمم أن يدرس متطلبات وظيفة الشيء المراد تصميمه ليضمن التصميم الناجح وليختار الخامة المناسبة ويشكلها باقتصاد ووعي، بحيث تفي بالغرض منها (ابراهيم،2000،ص36). فالوظيفة هي محتوى وهوية ونظام لأي تصميم يعد للإنتاج والتي يفصل المنتج على أساسها بقوانين ومبادئ ونظريات علمية وفنية(عمر،هدى محمود،2004،ص25) وهنا تكمن اشكالية تعامل المصمم الصناعي مع المفردات الفنية والتشكيلية الاخرى التي يريد ان يستعملها في تصميم المنتج الصناعي ولاسيما التشكيلات الخطية. وبذلك لابد أن يؤدي التصميم الوظيفة المطلوبة بصورة عامة، فلا تكون الوظيفة خالقة وصائغة للشكل، ولا يكون الشكل ماسخاً للوظيفة، وإنما يكون التصميم تركيباً في الاتجاهين يؤمن الوظيفة عامة بأشكال فنية(شيرزاد،1985،ص280). وهنا تكمن براعة المصمم الصناعي في تأسيس منتج صناعي يحصل على اجماع ولو كان نسبياً من المتلقين واقتناء هذا المنتج وتعبيره عن قوة الاداء الوظيفي وجمالية التصميم التي تؤدي الى محاكاة المتلقي ومن ثم الترويج والتسويق الناجح.

مما تقدم فقد اسهمت التقنية بشكل كبير في تسهيل مهمات المصمم الصناعي، كما اعطت للمصمم المزيد من المهارات في تطويع وابتكار وايجاد تكوينات خطية يمكن تركيبها والوصول الى تحقيق افكاره وابداعاته الفنية ولاسيما في دور الجمالية واثرها الوظيفي والادائي في تصميم المنتج الصناعي، إذ تختلف تلك التقنيات من حيث التنفيذ والإخراج المرتبطة بالتقنيات الإخراجية المعتمدة على المهارات الذاتية للمصمم يدوياً وميكانيكياً، أو باستعمال وسائل التقنيات المعاصرة التي تتميز بالتقدم الكبير من حيث الإخراج والإنتاج، وإسباغ الجمالية على التصميم، وتحقيق الجذب البصري ومن ثم ترويجه. من تلك التقنيات التي يمارسها المصمم في إخراج التصميم وهي تقنية الاختزال الشكلي والمظهري للتصميم ككل، وتقنية التكثيف الشكلي والمظهري للتصميم، فضلاً عن مراعاة المصمم للعلاقة الجدلية ما بين الجمال

والوظيفية، فمعنى الجمال كقيمة تقنية في التصميم يعتمد أساساً على آخر المستجدات التقنية، وتشمل سلسلة جديدة من الخامات والمواد والأدوات وأساليب العمل والإنتاج، وان عدم اعتماد آخر التقنيات في التصميم يعني عدم الاتساق مع الاشتراطات التي فرضتها التقنية الجديدة على جوانب الحياة المختلفة وإيقاعاتها المتسارعة(عبد الله،اياد حسين،2008،ص214) تكمن هذه الاشكالية هي من اولويات تفكير المصمم الصناعي في تعامله مع الخامة من جهة والمنتج ككل من الناحية الأخرى فالتشكيلات الحروفية ولاسيما الحروف العربية اللينة منها والتي تعد الاكثر صعوبة في تطويع المنتج وابتكار علاقة وظيفية وجمالية ما بين التشكيلات الحروفية والمنتج الصناعي وأدائه الوظيفي. ولابد من الاشارة الى ان المصمم الصناعي قد تعامل مع المنتج الصناعي بنوع من الحذر مع الاخذ بالحسبان الى متطلبات الواقع الحالي وتحولات الزمكان والتي تكون محصلتها منتجاً صناعياً يتميز بالتعبير والوظيفة والجمال في الاداء والهيئة ولاسيما بوجود التشكيلات الخطية العربية.

مؤشرات الاطار النظري:

من خلال ما تقدم يمكننا ادراج اهم المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري وكما ياتي:

1- للخط العربي اثره الكبير في هذه الفنون اذ وجد كجزء مهم من التنوع الخطي في القرآن الكريم و تزيين الخطوط مع المكملات الزخرفية النباتية منها والهندسية.

2- للتشكيلات الخطية تأثير على المنتج بيئياً وجمالياً وفناً، ولابد للمصمم بشكل عام والمصمم الصناعي بشكل خاص ان ينتبه خلال دراسته للبيئة وزمكانها وعلاقتها بالفنون ولاسيما التشكيلات الخطية.

3- يتعامل المصمم مع التشكيل الخطي العربي تعاملاً حذراً في محاولة اقناع المتلقي بضرورة الخروج عن القواعد الصارمة والانفتاح في تداولية الخطوط بشكل جديد مع الحفاظ على مكونات البيئة (تراث/ زمكان).

4- خضوع قواعد الخط العربي الى تطويع وخروج عن القياس والقاعدة ولاسيما في تصميم المنتج الصناعي ودخول تشكيلات الخط العربي اليه بشكل يتحكم بطبيعة الهيئة العامة لذلك المنتج جعل التعامل مع الخط العربي نوعاً من المغامرة والخروج عن تقاليد وقواعد الخط العربي الصارمة.

5- تعد الوظيفة من اهم المراحل التي تتجسد فيها العلاقة التبادلية ما بين الجمال والفكرة التصميمية، وهنا تتمثل قوة الوظيفة وتعبيرها من خلال تجسيد التشكيلات الخطية العربية وحركة الحروف وطواعيتها وموائمتها مع المنتج الصناعي.

6-تمثل الوظيفة بصورتها الكلية تمثل خبرات تجريبية ومنافع ادائية عملية ومعالجات مادية، لاسيما في وظيفة التكوينات الخطية في المنتج الصناعي.

7-تعتمد القيمة الجمالية كفعل تقني في التصميم يعتمد أساساً على آخر المستجدات التقنية، وتشمل سلسلة جديدة من الخامات والمواد والأدوات وأساليب العمل والإنتاج .

8- تعامل المصمم الصناعي في تصميمه مع المنتج الصناعي بنوع من الحذر مع الاخذ بالحسبان الى متطلبات الواقع الحالي ويتميز بالتعبير والوظيفة وفي الاداء والهيئة ولاسيما بوجود التشكيلات الخطية العربية.

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

**اجراءات البحث**

اولاً: عينة البحث: جرى تحليل ثلاثة نماذج منتقاة قصدياً،وبحسب الحدود المحددة في البحث.

ثانياً: مجتمع البحث: يشمل مجتمع البحث منتجات صناعية مختلفة الاغراض فيها تشكيلات خطية، بلغ مجتمع البحث (30) وقد اعتمد الباحث نسبة 10% من المجتمع أي انتقاء واعتماد (3) نماذج للتحليل وعلى وفق ما يأتي:

- تتسم النماذج بالجرأة في التصميم.
- تتسم بعلاقات جمالية من حيث التصميم والوظيفية.

ثالثاً: أداة البحث: اعتمد الباحث في تحليل نماذج البحث على ما تم التطرق اليه ضمن ادبيات الاطار النظري.

رابعاً: التحليل الفني: سيتم تحليل ثلاثة نماذج منتقاة قصدياً.

**الانموذج(1)**

وحدة إنارة منضدية

الابعاد:

الانتاج:

الموقع الالكتروني: Arabic Calligraphy interior design

التحليل الفني: استطاع المصمم الصناعي ان يمنح المتلقي اسلوبا جديداً في تصميم المنتج الصناعي لاسيما من خلال التعالق ما بين التشكيل الخطي العربي من جهة وطبيعة المنتج الصناعي من جهة اخرى. وقد عدت هذه المحاولة خروجاً عن المألوف في تصميم المنتج الصناعي ومحاولة اثارة المتلقي المحلي او العالمي نحو استيعاب تلك المحاولات التي تثير نوعاً من الغرابة وهي من سمات تيارات معاصرة ، التي تسعى الى ترسيخ فكرة وجود الغرابة كنوع من التحرر الشكلي ولاسيما في تصميم المنتج الصناعي المعاصر، وتجدر الاشارة الى وجود نوع من المحاكاة ما بين طبيعة الاداء والوظيفة للمنتج الصناعي (منظومة الانارة المنضدية) والمتلقي كنوع من الجذب البصري الذي يتعدى النمط نحو الخروج عن المألوف مما يحقق تآلفاً وظيفياً وجمالياً.

وضع المصمم الصناعي نوعاً من التوازن البصري ما بين التشكيلات الحروفية العربية اللينة وطبيعة الاداء الوظيفي للمنتج الصناعي وظيفته التي صنع من اجلها وهي الإنارة، كما حققت الكتل الحروفية المتشابكة

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

اسفل المنتج الصناعي نوعاً من الاستقرار والرصانة والسمو بعد ان تمتد مكملات الحروف نحو الاعلى وتحمل مصدر الضوء، بلونها المنتعش والمشع والناتج بين التعايش ما بين لون الخامة (المعدن الذي شكلت منه الحروف العربية اللينة) وطبيعة قماش او مضلة مصدر الضوء، وان الضوء الناتج من المصدر يثير حضور بصري مؤثر ومنتشر من خلال الانعكاس مع المعدن الذي شكلت منه الحروفيات العربية، مما اعطى تأثيراً يتسم بالجذب من خلال جمالية التشكيلات الخطية فيه.

كما تؤدي الفراغات ما بين التشكيلات الحروفية في المنتج الصناعي هذا الى التأكيد على خفة الوزن وسهولة نقل المنتج من مكان الى آخر وبذلك تكون الجدوى الاقتصادية لصناعة هذا المنتج ملائمة للسوق وتداولية التسويق والترويج له.

يمثل المنتج الصناعي الحالي نوعاً من التواصل الحضاري والترويج للثقافة المحلية العربية والإسلامية التي تثير رغبة لدى الغرب في اقتناء هذه المنتجات وبالتالي نجاح المصمم الصناعي في تقديم الجديد والغريب في السوق العالمية.

**الانموذج(2)**

منضدة ضخمة

الابعاد:

الانتاج:

الموقع الالكتروني: Arabic Calligraphy interior design

التحليل الفني: اتسمت هذه المنضدة الكبيرة والضخمة بإيحاء يدل على الفخامة والأناقة لما اضفته التشكيلات الحروفية من رصانة وجمالية تتسق مع الغرابة في شكل المنضدة العام وعملية التداخل ما بين الجزء الداخلي لها والسور الدائري الذي يحيط بها والذي تألف من التشكيلات الخطية والحروفية العربية. لقد حاول المصمم الدمج ما بين الوظيفة الخاصة والمتعارف عليها للمنضدة الرئيسة او الطاولة الكبيرة من جهة وبين جمالية توظيف التشكيلات الحروفية بتكويناتها الرائعة من جهة اخرى. انها محاولة لدمج وظيفتين في وظيفة واحدة للمنتج الصناعي، وهذا ما يتلاءم مع التكيف ثنائي الوظيفة اليوم ومحاولة دمج عنصرين او اكثر في منتج واحد.

شكل النسق الدائري للمنضدة نوعاً من الاستمرار في الحركة وعدم توقف العين عن ملاحقة التشكيلات الحروفية التي تندمج وتتشاكل مع بعضها البعض في حركة اتسمت بالحيوية والاستمرارية مما يؤدي الى الشعور والإحساس بالحيوية والحركة المستمرة.

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

كما عبرت التشكيلات الحروفية عن الفخامة التي اضفت على المنتج الصناعي دوراً يكاد يكون نوعي الاستخدام في الصالات الفخمة والخاصة لاسيما ان التشكيلات الحروفية ببريقها المدني اضفت نوعاً من السمو والفخامة مما يعطي للمكان دوره المختلف عن باقي الامكنة ذات الوظائف المتعددة.

**الانموذج(3)**

خزانة متعددة الاغراض

الابعاد:

الانتاج:

الموقع الالكتروني: https:// M.Facebo

التحليل الفني: يمثل المنتج الصناعي في هذا الانموذج خزانة متعددة الاغراض قد تكون بمثابة معرض يوضع في صالات المعيشة اليومية في البيوت او في صالات الاستقبال في المكاتب الخاصة وبعض الصالات ذات الاختصاصات التراثية كوجود بعض التحفيات واللقى التاريخية ولاسيما الاسلامية منها، فضلاً عن وضع كتب التراث والمخطوطات وعرضها من خلال هذا المنتج الصناعي الذي يعطي دلالة تاريخية للمفردات الحضارية الاسلامية ولاسيما العناصر المعمارية فيها كوجود تكوين في اعلى الخزانة يمثل القوس الاسلامي المحدب او قد يوحي بشكل محراب للصلاة وهي من السمات الاسلامية المتميزة والتي تعارف عليها المسلمون في مختلف انحاء العالم التي لها دور اساس في تحريك وجدان المتلقي نحو التراث والماضي.

اتسم تصميم المنتج الصناعي (الخزانة) بالنمطية في اسلوب التصميم، بينما اسهمت التشكيلات الحروفية في اضافة المعاصرة في التصميم مما يجعله منتجاً جديداً نوعياً من حيث الشكل والمضمون. وقد اتسقت التشكيلات الحروفية اتساقاً متكاملاً مع تصميم المنتج ووظيفته ولاسيما وجود العلاقة الجمالية ما بين التشكيلات الحروفية على جانبي الخزانة والمحراب او القوس الاسلامي المحدب اعلى الخزانة وهي جزء من فلسفة العمارة الاسلامية وعناصرها المعمارية التي تؤكد حضور الزمكان من خلال حركة التاريخ وتداوله بشكل معاصر ضمن تصميم المنتج الصناعي الحالي (الخزانة). كما تشكل هذه الخزانة وحدة يمكن ان تتكرر

ضمن الفضاء او المكان المحدد لوظيفتها كالعرض ولاسيما لعرض المفردات التاريخية والتراثية فضلاً عن حفظ المخطوطات والكتب القديمة والتاريخية.

**أولاً: النتائج:**

خرجت عملية التحليل الفني للنماذج الثلاثة بعدة نتائج وكما يأتي:

1- شكلت عملية الدمج ما بين التشكيلات الحروفية وطبيعة ووظيفة المنتج الصناعي نوعاً من الاصرة الجمالية التي تسهم في تداول المنتج وانتشاره.

2- الحضور التراثي والتاريخي في استلهام المفردات التراثية ولاسيما التشكيلات الحروفية للخطوط العربية اللينة التي لا يمكن التحكم بها وتطويعها بسهولة لأنها محكومة بقواعد صارمة بوصفها تمثل خصوصية اسلامية وعربية كجزء من التراث العربي الاسلامي.

3- امكانية تطويع التشكيلات الحروفية على الرغم من قواعدها الصارمة في تصميم المنتج الصناعي وإضفاء الجمالية والغرابة لدى المتلقي وبالتالي التفاعل مع المنتج ومن ثم اقتناءهن وهي من ملامح تصميم ما بعد الحداثة.

4- محدودية استخدام المنتج الصناعي الذي تكون للتشكيلات الحروفية ولاسيما الخطوط العربية دورها الجمالي الرئيس في صناعتها وذلك لان المتلقي لابد ان يتمتع بدرجة رفيعة من الذائقية مما يؤدي الى اقتناء هذا المنتج، على العكس من قوة تداوله وانتشاره في الشعوب غير الاسلامية التي تعد الحرف العربي تراثاً يتسم بالجمالية فضلاً عن غرابة العلاقة ما بين التصميم والحروفية.

5- امكانية استخدام التشكيلات الحروفية العربية في مختلف تصاميم المنتجات الصناعية اليومية من خلال تطويع التشكيل الحرفي لشكل المنتج وإخراجه النهائي.

6- اتسمت النماذج الثلاثة بحضور بارز للحركة وديموتها واتسامها بالاستمرارية والتدفق الحركي مما يولد احساس بديمومة الحياة والسعادة لدى المتلقي.

7- برزت الوحدة وتنوعها بشكل تكاملي وتفاعلي ولاسيما في العلاقة ما بين المنتج الصناعي كمفهوم وظيفي وأدائي حياتي من جهة وما شكلته التشكيلات الحروفية العربية من مكملات اضفت نوعاً من الجمال عليه من جهة اخرى.

8- اتسم المنتج الصناعي ضمن النماذج الثلاثة بالتناسب والتوازن ما بين اجزاء التصميم بشكل عام ولاسيما من خلال العلاقة ما بين شكل المنتج ووظيفته والتشكيلات الحروفية المكملة له.

**ثانياً: الاستنتاجات:**

1- لقد طوع المصمم الصناعي الحروف العربية وتوظيفها في تصميم المنتج الصناعي المعاصر كمفردة واحدة او على شكل تشكيلات حروفية.

2- مثلت التشكيلات الحروفية في المنتج الصناعي رسالة اتصالية واضحة المعالم للتعبير عن الزمكان والخصوصية والهوية والعقيدة.

3- يؤدي الاهتمام بشكل المنتج الصناعي ومضمونه واليات عمله الوظيفي من خلال استخدام المكملات الجمالية ولاسيما التشكيلات الحروفية العربية هدفاً ضرورياً من اجل تصميم منتج يتسم بالحداثة والتأثير في المجتمع.

4- تمثل الحروفية العربية علامة فارقة تعزز هوية المكان ولاسيما المكان الشرقي (الاسلامي) من خلال دمجها كعنصر بصري مؤثر في تصميم المنتج وبيان تأثيره الوظيفي والجمالي والمعنوي.

5- يؤدي الاهتمام بالعلاقة ما بين تصـميم المنتج الصـناعي وإضـافة مفردات جديدة له من شـأنها ان تطور الهيئة العامة له من اولويات المصمم الصناعي ولاسيما التجريب من اجل ايجاد البدائل المتطورة والمتلائمة والتي تعبر عن المعاصرة ولاسيما وسط الانفتاح العالمي وتأثيرات العولمة والتسويق الالكتروني.

**ثالثاً: التوصيات:**

يوصي الباحث بما يأتي:

1- على المصـمم الصـناعي الاهتمام بالأداء الوظيفي وعدم الميل الى التعقيد في الاداء لان ذلك من شـأنه اضـعاف التصميم او فشله.

2- على المصـمم تعميق العلاقة ما بين التراث والرموز والعناصـر الحضـارية المحلية والتاريخية التي تحمل هوية وخصوصية في تصميم المنتج الصناعي المعاصر كتعبير صريح وواضح عن الزمكان.

3- على المصـمم الصـناعي المعاصـر التأكيد على الاسـتمرار دراسـة المتغيرات المعاصـرة وتأثيراتها الايجابية والسـلبية في تصميم المنتجات الصناعية.

**خامساً: المصادر والمراجع:**

1- ابراهيم جمعة: دراسة في تطور الكتابات الكوفية، دار الفكر العربي، القاهرة، 1969م.
2- أبو هنطش إبراهيم مبادئ التصميم ، عمان: دار البركة للنشر ،عمان، ط2، 2000م.
3- الجبوري، عبد الكريم راضي: العلاقات العامة فن وابداع، دار التيسير، دار البحار، بيروت، لبنان، 2001م.
4- جميل صليبا: المعجم الفلسفي، ج2، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1983م.
5- الحسيني، اياد حسين عبد الله: التكوين الفني للخط العربي وفق اسس التصميم،دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2002م.
6- خليل، خليل احمد: معجم المصطلحات الفلسفية، دار الفكر اللبناني، بيروت،1995م.
7- الراوي، نزار: مبادئ التصميم الجرافيكي، دار أوثر هاوس، الولايات المتحدة الأمريكية، 2011م .
8- الزيدي ، جواد : بنية الإيقاع في التكوينات الخطية ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد 2008م.
9- زينات بيطار: غواية الصورة النقد والفن، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1999م.
10- سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1982م
11- ستولنتيز، جيروم: النقد الفني، دراسة جمالية وفلسفية، ت: فؤاد زكريا،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1981م .
12- شيرين إحسان شيرزاد: مبادئ في الفن والعمارة، الدار العربية للطباعة، بغداد، 1985م .
13- طاهر، أسماء نيازي: الخلود في العمارة، (رسالة دكتوراه غير منشورة) ،كلية الهندسة / جامعة بغداد ، قسم الهندسة المعمارية ، بغداد 2002 م.
14 - عبد الله، إياد حسين: فن التصميم، ج1، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، 2008م.
15- مهدي عقيل: السؤال الجمالي، جمعية الفنانين التشكيليين العراقيين، بغداد، 2008م.
16- عمر، هدى محمود: التصميم الصناعي فن وعلم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، 2004م.
17- عياد أبو بكر هاشم وعقيل مهدي يوسف: تاريخ الفنون وتذوقها، مصلحة الوسائل والمستلزمات التعليمية، ليبيا، طرابلس، 2003م.
18- الفيروزبادي: القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط3، 1993م.19- المعجم الفلسفي، مجمع اللغة العربية، الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية، القاهرة، 1983م.

اولاً: المصادر الاجنبية:

1- Eric Newton, The meaning of Beauty, Penguin Books, Cox & Wyman Ltd, London. Third Edition, 1967.

2- Maitland Graves, The Art of Color and Design, Mc Graw- Hill Books co., New York, second Edition, 1951.

# The Arabic Calligraphy Effectiveness and Implications in Industrial Products Design

**Salah Nouri Mahmoud***

**Al-academy Journal …….…… Issue 92 - year 2019**

**Date of receipt: 11/4/2019…....Date of acceptance: 15/5/2019…....Date of publication: 27/5/2019**

## Abstract

Arabic calligraphy has a special status as one of the most important oriental arts, which has been enhanced by the Islamic value. The Arabic fonts have been diverse in their classification into soft lines such as Diwani, thuluth and patch lines and others, and geometrical lines such as Kufic lines and their various types. The contemporary artist was also able to adapt the Arabic calligraphy of all kinds in the construction of the painting or line formations، especially after the development of the artistic digital techniques and computer software. Here comes the role of the industrial designer as being more in touch with the practical, technical and productive life, which requires great care in adapting the line formations of the Arabic letters in the contemporary industrial production design. Throughout what has been mentioned, the present research highlights those attempts and experiments made by the industrial designer in his dealings with the Arabic line formations. The research consists of the methodological framework where the researcher identified the problem of research in asking the following question: Does the Arabic line design have a function reflected in the contemporary industrial product? The objective of the research was to identify the effectiveness of employing Arabic calligraphy formulations and their implications in the design of industrial products. The limits of research were the industrial products, which include the Arabic line formations produced between the years 2017 and 2018. The theoretical framework divided the chapter into two sections. The first is to study the aesthetics of the Arabic calligraphy formation in the design of the industrial product, while the second section included the study of the problems of Arabic calligraphy in the employment of the industrial product. The most important theoretical framework indicators have been listed in addition to the research procedures, the analysis of the models, which were (3) intentionally selected models, as well as the most important results, including:

The heritage and historical presence in the inspiration of the heritage vocabulary, especially the letter formations of soft Arabic lines, which cannot be easily controlled and adapted because they are governed by strict rules as they represent Islamic and Arab specificity as part of the Arab-Islamic heritage.

**Keywords: Arabic Calligraphy, Industrial Products.**

salah.mahmoud@cofarts.uobaghdad.edu.iq ،College of fine arts/ University of Baghdad *

# سيميائية الصورة الإشهارية في الملصـــق المطبـــوع

عبد الحسين عبد الواحد عبد الرزاق*

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2019/1/29 ، تاريخ قبول النشر 2019/2/12 ، تاريخ النشر 2019/5/27

**ملخص البحث**

يهدف البحث الحالي الى الكشف عن سيميائية الصورة الإشهارية في الملصق الأمريكي المطبوع من خلال ملاحقة دلالة الصورة وتحولاتها عبر الإتجاهات التصميمية للملصق، وبيان طبيعتها سواء كانت صورة تعيينية، أو تضمينية، وقد تم بيان حدود البحث بالملصق الأمريكي المطبوع خلال خلال عامي (2016 - 2018)، اما الجانب النظري فقد تحدد بمبحثين أولهما : ( سيمياء الصورة الإشهارية ) والثاني (الإتجاهات التصميمية في الملصق المطبوع )اما إجراءات البحث فتمثلت بمنهج البحث المعتمد في تحليل نماذج العينة التي تحددت بأربعة (4) نماذج مأخوذة من مجتمع بحث إجتمل على (24 ) نموذج تمً جمعها، وقد جرى الإختيار طبقاً لإتجاه العلامة ونوعها ومن ثم تحليلها تبعاً لأداة بحث كانت فقراتها عبارة عن مرتكزات أخذت من الإطار النظري . وبعد تحليل النماذج الممثلة لعيَنة البحث توصل الباحث الى مجموعة من النتائج والإستنتاجات ابرزها (إستهدف المصممين موضوعات مكرسة في الذاكرة الجمعية مثل الحمامة وغصن الزيتون والمضلة ونصب الحرية جزء من فعل التداول ونظرية الأتصال التي لايجد المصمم صعوبة في التوصيل)، بما يتلائم مع موضوع بحثه في ضوء التركيز على الصورة الإشهارية من منطق علاماتي تحيل ايه سيميائية تلك الصورة.

**الكلمات المفتاحية: سيميائية، صورة، ملصق.**

**المقدمة:**

تعد الصورة الأشهارية احدة من المكونات المهمة في الملصق المعاصر ،بعد أن تَمً تراجع المضامين النصية مع عصر مابعد الحداثة الفنية وخصوصاً المكونات الكتابية أو التايبوكرافية الأخرى والأكتفاء بالصورة كعلامة مهيمنة رئيسة في بنية الملصق في ضوء فاعلية الصورة وأثرها داخل الخطاب المرئي ، الذي يتساوق مع الأشهار بمفهومه العام مقروناً بالفاعلية التداولية للملصق أو الصورة بمفهومها الشمولي وإختصار مناطق العلامات اللسانية في التعبير الى العلامة البصرية ذات الكثافة والتوصيل دون غيرها من الأشارات والعلامات الأخرى . وهذه التحولات الكبرى في جوهر التداول الصوري أحدث إنزياحاً كبيراً على مستوى تلقي الملصق المطبوع بمختلف أغراضه سواء كانت تعبوية أو إيضاحية أو جمالية تقترن بالتضمين حيث يتم إستهداف الصورة التعبيرية التي تصل الى التجريد في أحيان كبيرة. وهكذا بدأت مرحلة جديدة في تصميم الملصق تعتني بكل

* wahedrazak@yahoo.dk كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

ماتقدم ، وقد أثبتت هذه المحاولات والتجارب الى تقدم الصورة بوصفها نسقاً إشهارياً منها ماهو متعين وآخر تضميني تنشطر عندهما تصورات المصمم ورؤاه في توظيف هذه الصورة من إستخدام الصورة الفوتوغرافية أو الصورة التشخيصية المرسومة أو التجريدية ، لكنها يجب أن تتوافر على إشتراطات إشهارية تلتقي مع المضمون الذي تم تصميم الملصق على أساسه وهنا يمكن التوصل الى السؤال الذي يجيب عنه البحث ب( ماهية الصورة الأشهارية في الملصق ) وإنشطارها على جميع المستويات المدرسية أو التعبيرية .

فيما تضمنت أهمية البحث والحاجة اليه في أهمية الصورة الأشهارية وحضورها الثقافي ضمن الفضاء الفني والتصميمي على وجه الخصوص وإنزياح المضامين التايبوغرافية الملحقة بها ، فضلاً عن أهمية الملصق نفسه ، بوصفه إتجاهاً تصميمياً يمكن أن تحقق جوانب إبداعية ضمن مداره الجمالي ، ومن ثم الأفادة من تلك التوصلات بوصفها مرجعيات جمالية لهذا الموضوع .

أما هدف البحث فقد تحدد (بالكشف عن الصورة الأشهارية في الملصق المعاصر) ضمن حدود موضوعية هي الملصق الأمريكي في تحقيبه الزمني الذي يبدأ من 2005 الى سنة 2018 .

تحديد المصطلحات :-

الصورة الأشهارية :- "وهي صورة خاضعة لقصد مسبق لايمكن فصله عن غاياته التواصلية في الميدان الأشهاري " (بنكراد ، 2009 ، ص148 ) .

التعريف الأجرائي " هي الصورة الموظفة في الملصق المطبوع وتكون ذو طابع تعبيري ، إشاري " .

الملصق المطبوع :- " هو وسيلة إتصالية بصرية عبرها نقل الأفكار والمعلومات بين المرسل والمتلقي ، وصمم ليفهم من نظرة سريعة ويجمع مؤثرات بصرية مباشرة بواسطة وسائل إتصال مختصرة "(امام ، 1984، ص 126) . ويعرف الباحث إجرائياً " هو وسيلة إتصالية تعبر عن فكرة محددة تستخدم الصورة الإشهارية كعلامة مهيمنة في خيارات المعادل البصري " .

**الأطار النظري: -**

المبحث الأول: - الصورة الأشهارية: - احتلت الصورة بشكل عام مكانة كبيرة في الثقافة المعاصرة، بدءاً من بينات مابعد الحداثة والتحولات من الفعل النصوصي الى الصوري من هنا جاءت اهمية الصورة بمختلف تجلياتها أو حضورها داخل الحياة الانسانية، الصزرو الفوتغرافية، أو المرسومة، الموظفة داخل السياق او خارجه سواء كانت ضمن مناخات التعيين او التضمين ، وغير ذلك . ومن هنا كانت الصورة بهذا المعنى صورة اشهارية تنتمي للفضاء الاعلاني بمختلف مستوياتها وصولاً الى المؤدلج منها ، أي ضمن قضائها السياسي بأستخدام الرمزية والصورية او العلامية ضمن هذا التوجه او غيره فبدأ هذا الحضور يزداد شئ فشيئا الا انه تجاوز الحدود الكبرى واصبح جزء من الحياة العامة طبقاً لما جاءت بهِ التكنلوجيا وتوضيف الصورة على قدراً كبير من المعطيات والاحتياطات اليومية . بهذا ارتبط الاشعار بالحياة اليومية للانسان بأن التسأل عن الماهية الحقيقية للاشهار" الاعلان " هو في واقع الامر التسألعن الماهية الوحودية لانسان ذاتهُ ، لامن حيث هو نوعية قادرة " الانتماء الى الفصيلة " ، بل هو بنية نفسية اجتماعية رمزية دائمة التحول، فالانسان واحدا في ذاته، ولكنهُ متعدد من حيث بنائة النفسي والاجتماعي ،( بنكراد ،2019 ، ص 73 ) . وبحدود التفريق بين الصورة والعناصر التايبوغرافية الاخرى، فأن عهداً بدأت بهِ الصورة تاخذ المكان الائق بها على سطح

المنجزات التصميمية. فالصورة على عكس ما تقول بهِ التصورات الساذجة، ليست معادلاً بصرياً للافظ ، اي رديفاً مضافاً يمكن الاستغناء عنهُ ، انها اليه خاصة في تلمس وجود المعطى الموضوعي وطريقة في استيعابهِ وفق محددات ايقونية تمكن الانسان من تحديد موقعه داخل مايحيط بهِ من حيث الالوان والاحجام والاشكال ، او هي شكلاً من اشكال التمثل الذي يمكن الذهن البشري من تصور وتداول ما ياتية من محيطهُ ، ( بنكراد ، 2019، ص 149 ) . ولعل من مهمات الصورة الاشهارية هي عملية التوصيل المضموني الذي يستند الى مقومات التلقي المختلفة بحسب المستويات التي تعتمد المرجع الفكري والجمالي ، ومهما كانت هذه الصورة فانها تحتفظ ببعض خصائصها التي يمكن الاستدلال عليها من خلال التأويل العلامي المنطبق على الكامن وغير المرئي في الصورة حتى وان كانت فوتغرافية (تعيينية)،" لان الصورة هي بمثابة المؤشر لاثر الضوء ، وهي صور مؤشرية اكثر من كونها صوراً ايقونية "(تشاندلز ، 2002 ، ص 149 ) . ويمكن التفريق بين منتجات الصورة نفسها على وفق الاغراض والغايات التي يتم فيها توضيف تلك الصورة او من اجلها ، فضلاً عن التراكمات الجمالية التي جاء بها الملصق نفسه عبر التاريخ الفني ، وتطور التكنلوجيا التي استطاع الفنان من خلالها توظيف الفن الرقمي في الاغراض الجمالية على مستوى الصورة او العناصر التيبوغرافية الاخرى ، وضمن هذا المفهوم فأن التطور الحاصل في البعد التقني رافقهُ تطور اخر فكري ، من خلال الظلال الخارجية للمعطة الفلسفي والنقدي على المنجز الطباعي في المرجع السيميائي يتحكم في انتاج الصورة ضمن الفضاء التصميمي ، وحاول المصمم تلقف هذا المفهوم واحالتهِ الى علامه تستند الى مرجع خارجي في ضوء التناولات السيميائية وانفتاحها على الفعل التأويلي للمنتَج للمعنى سواء كان إتصالياً نفعياً أو جمالياً . وبالأضافة الى المعطى النقدي والفلسفي في فاعلية الصورة، فإن إندماج علمي النفس والأجتماع يؤسس " لصياغة أساس نظري للأشهار ، فالمسلَّمَة التي يستندُ عليها الأشهار الأنعكاسي أو الأندماجي هي أن المستهلكين ينتمون الى عدة أصناف إجتماعية لكل منها ضوابطه ومعاييره " (لعيبي ،2008 ، ص90 ) . وأن هذا الصنف الأجتماعي لايحمل مفهوم الطبقة ، لأن ذلك سيفقد الأشهار شرائح واسعة يمكنه مخاطبتها والأستفادة منها عملياً في حالة التداول والتسويق الأنتاجي . وبهذا فإن الصورة الأشهارية غادرت الأنساق القديمة السابقة التي تعتمد المباشرة والتعيينية ، وأصبح التعيين ينتظم ضمن مسارات الصورة الجمالية (التضمينية ) عندما يتحول من نسق ثابت الى متحول في المعنى. وأصبح بإمكان الصورة الأشهارية الأحالة الى مرجع خارجي مهما كان تصنيفها السيميائي ، إذ " يمكن أن يكون الكون كله وكذا الأشياء التي تؤثثه مجرد علامات تحيل بشكل إعتباطي على مؤولات خارجية هي مايشكل عالم الأفكار " (ايكو ، 2 007 ، ص207 ) . من خلال طبيعة العلاقة القائمة بين المرجع المتعالي ، وبين الشيئ الذي يعيد إنتاجه من جهه ، وبين المفهوم الذي يحيل عليه الشيئ ، وبهذا يكون الوسيط السيميائي ذاته إنتاجاً لايتوقف عند حَد .

ويمكن تقسيم الأتصال الأشهاري بحسب الصورة المستخدمة الى إتجاهات عدة تقترن بالأسلوب المستخدم في توظيف الصورة ومخاطبة المستهلك ، وهي إشهار الأقناع والأعلام الذي يستند على أساس نظري وقد تجاوزه المصممون في الوقت الحاضر ، والأشهار الأنعكاسي أو الأندماجي الذي يندمج فيه علمي النفس والأجتماع من أجل صياغة نظرية ، وان أستراتيجية هذا النوع تقع في إضفاء إشارات وشارات الصنف الأجتماعي المخاطب على المنتوج أو الماركة ، والأشهار الأو آلي " الميكانيكي " وهو على نقيض من إشهار الأقناع

والأعلام ، فنظريته تؤكد السلوك الأقتصادي للمستهلك . ومن ثم الأشهار التلميحي وهو في صلب اللعبة الخطرة للمطبوع ، لأنه ينقّب في العميق واللاّوعي للذات البشرية ، وأن هذا النوع يتأسس على مقارنة بسايكولوجية للذات الفردية ، وبعبارة علم السيمياء حيث نتكلم عن إشهار ذي تأثيرات وتأشيرات غير مباشرة أو متداعية ، بمعنى أنها لاتثير المعنى الأولي لعلامة من العلامات ، بل المعاني المجاورة لها ، أو أن تأشيراته تلَمّح تلميحاً . ( لعيبي ، 2008 ، ص87 -95 ) ، وأن هذه الصورة الأشهارية تخاطب العقل والحواس لأنها تؤثر في مناطق اللاّوعي الدفينة .

**المبحث الثاني :-** الأتجاهات التصميمية في الملصق المطبوع .

يعد الملصق المطبوع من أهم المنجزات التصميمية التي تخضع لأغراض الطباعة منخلال توجهه لجمهور واسع وهو يحمل رسالة تواصلية مع الذات الأخرى ، ولهذا فإن هذه الرسالة الموجهة لابد ان تخضع لأشتراطات معينة تبعاً لتعدد آليات التلقي ومستوياته الواجب التواصل معها، إذ أن الملصق لابد أن يعبر ويختزل المكونات الشكلية واللونية الى أقصى حدود ، بحيث لاتضيع فكرة أمام هذا الكم الهائل من المفردات المكدسة أو الأفراط في اللون بخلاف الأعمال الأخرى المجهة لشريحة عمرية معينة ، وفضلاً عن ذلك فإن الملصق يختلف تصميمياً بإختلاف أغراضه التي جاء من أجلها ، حيث يحتفظ المصمم بسمات كل نوع من هذه الأنواع نظراً لخصوصية الموضوع أو توجه المصمم نفسه . ولهذا لابد " للملصق أن يجسد الأفكار في لغة معاصرة وأن يكون فاعلاً بقدر معين من التأثير لدى المتلقي وإستقطابه حول موقف أو فكرة بعينها " ( محمد ، 1999 ، ص24 )، إذ أن الفكرة تتجلى بإتجاهين إما أن تكون فكرة الملصق الأساسية والتي تقترن بتوجهه وأغراضه الوظيفية كأن يكون ملصق ثقافي أو تعليمي أو سياحي وهكذا الى آخر الأغراض المرتبطة بالملصق ، أو الفكرة الذاتية التي يعبر عنها المصمم من خلال وجهة نظره للموضوع أو أسلوبه الشخصي في تجسيد الفكرة وتمثيلها على نحو بصري مرئي وأن الأغراض والأسلوبية تفرض الطرائق التي يتبعا المصمم في تنفيذ الفكرة ، مع إستخدام المكونات التايبوغرافية المرافقة للصورة الأشهارية من مكونات حروفية أو صورة فوتوغرافية أو علامات إشارية تحذيرية ترمز لدلالة الى موضوع محدد في ضوء مكانية العلامة أو أهميتها أو علاقتها بالمكونات الأخرى ، وقد تفرض بعض الملصقات نظامها البنائي من حيث التجسيد المباشر للفكرة أو تشفيرها بما يوصل الى حقيقة التعبير عن الفكرة من خلال الصدق الموجود في المكونات البصرية للملصق ، والتفكير طويلاً بإعتماد الأسلوبية التي تقترن بإختيار مكوّن نصّي ( كلمات ) يمثل جوهر الفكرة وروحها ، إنطلاقاً من إختزال المعنى وتكثيف الصورة ، بما يمليه إسلوب التأثير في العواطف والأنفعالات والأبتعاد عن الأستخدام العشوائي للنص أو العناوين "وتتميز الملصقات بتنوعها في مجالات العمل الأبداعي التصميمي ويمكن عدّها بحسب التنوع الوظيفي " ( فؤاد ، 2005 ، ص20 ) . وأن هذه الوظائفية المتنوعة تستهدف الملصقات التعليمية، والملصقات السياحية، والملصقات الفنية، والملصقات الثقافية ، والملصقات السياسية ، والملصقات الأرشادية ، والملصقات التجارية ، والملصقات الصحية . وان هذه التنوعات تفرض أغراضها وطرائق الأشتغال عليها وتوافر المكونات في حالة الأفراط أو الأختزال بحسب طبيعة المستهلك المستهدف من قبل العملية التصميمية والتي تؤدي أهدافها النهائية من خلال التواصل معها والنتائج التي تترتب عليها العملية الأجرائية التي ترتبط بفكرة الملصق . ولعل من أهم المكونات في الملصق هي المكونات

التيبوغرافية المترابطة والتي تؤدي الى نتائج جمالية محسوبة تسهم في إيصال المضمون الى دوائر التلقي المتعددة ، من خلال نوع الخط المستخدم ومدى المقروئية إذ يجب أن يكون من الخطوط السهلة للقراءة بعيداً عن التعقيد والتشابك ، لأن غرضها الأول هو التواصل أو الأداء الأتصالي للرسالة المكتوبة ، فضلاً عن الرسوم والصور والأشكال التوضيحية والألوان والخطوط التي تكون مؤدية للغرضين الجمالي والأدائي في الوقت نفسه تظهر من خلال الأنسجام بين تلك المكونات مهما إستخدم المصمم من مدارس فنية لتجسيد الفكرة الرئيسية من الملصق . بيد أن العنوان يقف في مقدمة مكونات الشكل التصميمي الذي يعمل كقناع لمتن مخفي هو الفكرة الذي يريد المصمم إيصالها ، فالعنوان عنصر تيبوغرافي أساسي في بناء الملصق يمكن أن ينفتح الى آفاق قرائية تأويلية متعددة تحدد طبيعة الأستجابة للملصق والتواصل معه بفعل الحاجات التوضيحية التي يبغيها المستهلك ، وقد يكمن نجاح الملصق بنجاح العنوان الرئيس . وفي أحيان أخرى نرى هناك عنوانات فرعية شارحة للعنوان الرئيس ويعد إمتداد له ويهدف الى التوسع في عرض الفكرة المقدمة فيه ويستخدم توجيه القارئ بالتدرج الى صلب الرسالة البصرية ، ومن مميزات العنوان الفعال هو جذب الأنتباه الى الأعلان أو الملصق وأن يكون موجهاً لفئه أو أكثر من المتلقين ، وان يمتاز بالبصاطة وسهولة الفهم ، وأن يساعد على تركيز الأهتمام على أهم الأفكار التي يحملها الملصق . أما الصور والرسوم فتعد من الوحدات الكرافيكية المهمة التي تدخل في بناء الملصق، وهي لغة عالمية يتعامل معها الجميع بسهولة ، وترتبط مع النص الكتابي الذي يصنع الصور الذهنية والتي تعني تقبل الرسالة الأعلامية للملصق وتعتمد فاعليتهاعلى القيام بهذا الأتصال والتأثير في القراء " فالصورة هي مقطع منتقى من واقع معين ، جزء من كل والمصمم يسعى الى تكثيف محتواها المنتقى " (الطائي ، 2006 ص75 ). فالصورة إذاً هي العلاقة المهيمنة في الخطاب التصميمي الأعلاني والقائم على فعل التوصيل من خلال آلية التعبير الفني المتصلة بجمالية اللون وقوى الجذب البصري والتأثير في إحساس المتلقي. وقد كان لظهور الحاسوب والتقنيات الرقمية أهميتها الكبرى في التجسيد الفني ، إذ أن المعالجات الرقمية للصورة تتيح للمصمم وسائل متعددة في المعالجات من أجل دفع الخطاب الأشهاري الى مديات واسعة من الجمالية والتوصيل . وأن تعدد الصورة لايلغي جمالية كل منها ، فلكل منها واجباته الأساسية التي تستهدف الغرض الوظيفي للملصق ، فالرسوم الواقعية التي تسجل الأحداث بدقة متناهية لاتختلف عن الرسوم الرمزية التي تمنح الشكل دلالاته وإيماءاته المحددة ، وكذلك بالنسبة للرسوم التعبيرية والتجريدية التي تعد صوراً إشهارية لها دلالاتها التي تؤدي الى إنتاج المعنى والتواصل مع الملصق نفسه ، وصولاً الى الرسوم التوضيحية التي لاتحتاج صورتها الى مقاصد الفكرة ، لأنها صورة إشهارية مباشرة يمكن تجلي الفكرة من خلالها بدون العودة الى مكملات تيبوغرافية في التصميم الكرافيكي مثل العناوين أو النصوص الشارحة الفرعية .

**اجراءات البحث :-**

**مجتمع البحث :-**

تكوَّن مجتمع البحث من الملصقات الأمريكية والتي تم جمعها من مصادر مختلفة تمثلت في شبكة الأنترنت والمصادر المطبوعة، حيث بلغ عدد تلك الملصقات (24) ملصقاً تتوافر على صورة إشهارية محددة تتفق مع توجه البحث.

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

**عينة البحث :-** تم إختيار نماذج عينة البحث بطريقة العينية القصدية لأستهداف الملصقات المعبرة عن طبيعة الموضوع واختلاف سيميائية الصورة الأشهارية فيها ، فضلاً عن تجسيد موضوعاتها المختلفة أيضاً . وقد بلغت عينة البحث تبعاً للنسبة المستخدمة (4) نماذج.

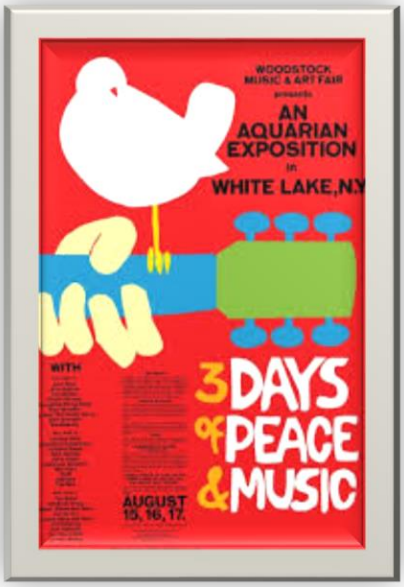
**تحليل العينة :-**

**نموذج رقم (1)** المصمم غير معروف

اعتمد المصمم في هذا الملصق على بنية صورية رمزية تؤدي إشهاراً مضاداً للتوقعات التي تختزنها ذاكرة التلقي الجمعية للحياة السياسية الأمريكية التي تنادي بالحرية الدائمة ومفاهيم مرافقة ، ولكن الصورة المنتمية الى الفعل الثقافي وهو يبدأ من نصب الحرية الشهير في أمريكا مقطوع الرأس ويمسك به الرئيس الأمريكي (ترامب) على الرغم من غياب الملامح ، الا أن بعض العلامات الأشهارية التي التصقت بالرئيس مثل ربطة العنق الحمراء والشعر الأصفر ، فضلاً عن الأيماءات الأخرى في تفاصيل الجسد كلُأن هذه النهاية للحرية ها تشكل علامة جدلية لمضمون السياسة الأمريكية الجديدة . ولذلك فإن السيف الذي يحمله في يد والرأس المقطوع لتمثال الحرية في اليد الأخرى يشير الى محمولات السياسة الجديدة والتي تتجاوز الفردية ، لأنها تحتمي بالعلم الأمريكي الذي ظهر كخلفية للعمل التصميمي وابراز الخطوط العمودية الحمراء التي تتساوق مع ربطة العنق وذات الدلالة المرتبطة بالدم أزاء فعالية القتل والتدمير التي تقودها المنظومة السياسية الأمريكية . وأن هذه السيميائية للصورة الأشهارية اصبحت من العلامات المهيمنة بعد اختفاء النص الكتابي لبلاغة الصورة وتعبيريًتها ، وهي توحي بدلالة تقويض مفهوم الحرية بعد الأنقضاض على جوهر التعامل مع المعطيات وأن هذه النهاية للحرية تعني نهاية أمريكا كدولة راعية لمفهوم الحرية والممارسات الديموقراطية من خلال وقفة الرئيس ، وكأنها وقفة ارهابي أو هي تتساوق مع فكرة الأرهاب الممثل في صورة إشهارية تحتفظ بها الذاكرة الأنسانية الجمعية . ولقد كان المصمم نازعاً الى فاعلية الصورة وأثرها بدون مكملات أخرى أو معادل نصي موضوعي أطلقتها مضمونية الصورة الأشهارية التي شغلت مساحة التصميم الأعلاني.

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

**نموذج رقم ( 2 )**




ثلاثة أيام من السلام والموسيقى ، مصمم امريكي غير معروف

يمثل هذا الملصق مناسبة ثقافية أو فنية لأنه يختص بفعالية مهرجان للسلام والموسيقى من خلال النص الكتابي باللغة الانكليزية المرافق للصورة أو المكونات الصورية ( 3 ايام من السلام والموسيقى ) التي إجترح لها المصمم لوناً أبيض يماثل صورة الحمامة البيضاء التي تقف على ذراع الكيتار كآلة موسيقية تعبر عن الفعالية الموسيقية ، بينما تعبر الحمامة الواقفة على السلام التي تتماثل مع مفهوم (بيكاسو ) الذي صوَّرهُ في مؤتمر السلام (الحمامة وغصن الزيتون ). ولذلك فإن المصمم لجأ الى محاكاة الفكرة الكامنة في الذاكرة الجمعية التي تمثلت في هذا المفهوم (السلام ) ، ومن هنا فإنه حاول استجلات الوان غصن الزيتون وصيَّر فيها الآلة الموسيقية والكف التي تمسك بالذراع ، حيث إستحضر اللون الأخضر والأصفر بينما الحمامة كانت هي ذاتها وإن إختلفت حركتها ، إذ أنها تقف على رجلٌ واحدة اشارة الى أن الطائر عندما ينام برجل واحدة فإنه يشعر بالسلام والأمان التام على الرغم من أصوات الموسيقى المنبعثة من الفعالية . ولأجل خلق علاقة تضادية فإن المصمم لجأ الى العلاقة التضادية الحادة في اللون على مستوى الخلفية الحمراء والكتابات والصور البيضاء ، فضلاً عن الجمالية المتحققة والتي توفر طاقة جذب عالية من خلال التردد العالي للَّون الأحمر . بيد ان العلاقات التصميمية كانت واضحة بما تعكسه علاقة التوازن بين النصف العلوي والسفلي في الملصق الأعلاني ، وحاول إضفاء هيمنة على المكونات الصورية وحلول النصوص الكتابية بوصفها علامات ثانوية تشترك مع المكونات الأخرى ، وهنا تمَّ التأكيد على فعَّالية الصورة الإشهارية الممثلة في الحمامة وآلة الكيتار ، لم تحمله من سيميائية واضحة تجاوزت المكونات التيبوغرافية الأخرى .

**نموذج رقم (3)**

يتكون الملصق الإعلاني من شكل مربع ويقسم الى قسمين ، إلاَّ على عبارة عن شريط مستطيل يحتوي نص كتابي (إستيقظي أمريكا ) ،

بينما مثلث الصورة التي شغلت المساحة المتبقية صورة إمرأة وهي ترتدي ملابس النوم وتغفو على كرسي داخل المنزل وتتوشح بالعلم الأمريكي على رأسها مثل

لفَّافة الرأس يتكوَّر الشعر من خلالها ، فضلاً عن دلالة ألوان ملابسها التي ترمز الى العلم الأمريكي أيضاً ، وما عدا ذلك فإن الملصق لايحتوي أشياء أخرى . بيد أن هذه التعارضية المضمونية التي إجتلبها المصمم الى مساحة الملصق هو ما تحقق بين النص الكتابي وصورة المرأة ، أي الإستيقاظ والنوم . بمعنى أن الحلم يوازي

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الحقيقة ، الحقيقة الكامنة في نوم أمريكا الممثلة في المرأة والتي يريد إيقاظها لتعود الى سابق عهدها وإستمراراً في الفعل السياسي والثقافي ، ولكن الأنظمة الأمريكية الحديثة حاولت تقويض فاعلية أمريكا من خلال نشر العدوان والكراهية على بلدان العالم دون إستثناء ، مما سبب إستهجان مصممي امريكا نفسها من أجل إيصال الصوت الى أصحاب القرار .

أن الصورة الإشهارية الممثلة للمرأة تحمل إشارات واضحة حتى وإن غابت النصوص الكتابية الشارحة للصورة ، لأن الصورة ( المرأة )وهي تغفو على كرسي الرئاسة أو بيوت الشعب ترتدي العلم وتحتضنه ايضاً ، فيما كان النص باللون الأصفر ( الذهبي ) وهي إشارة واضحة تمّ تداولها أو إدخالها ضمن دلالة التداول ، لأنها ترمز الى الرئيس ( ترامب ) الذي حاول تقويض كل الجهود السابقة التي حصدتها امريكا في جهود السلام والمصالحات وتقويض العدائية والحروب ، إلّا أن المرحلة الجديدة تشيئُ بما يمكن أن يخيف وبالتالي بالإمكان إيقاظ النائم في جسد الثقافة الأمريكية وتاريخها لتلافي ماكان يخشاه المصمم ، ولذلك كانت الصورة الإشهارية علامة مهيمنة داخل الفضاء التصميمي وبأنَّةً للمعنى فيه .

**نموذج رقم (4)**

يتكون الملصق بشكل مستطيل بأرضية سوداء فارغة من الأشياء ، عدا خطوط طولية خفيفة ، وقد أفرد المصمم مساحة مربعة أسفل اليمين باللون الأسود نفسه وضع عليها مكوناته الصورية والتيبوغرافية ، حيث أشار الى كلمة ( سلام ) وحاول مد حرف الألف في وسط الكلمة الى الأعلى لتكون على هيئة مضلة بيضاء ، وهنا تداخلت الصورة مع النص الكتابي في الفضاء المخصص للصورة الإشهارية ومعناها التي تحمله الدلالة المكثفة والمختصرة في الوقت نفسه ، إذ تحولت الكلمة اللغوية الى صورة آيقونية أيضاً من خلال اللون الأبيض الذي يدل على السلام . ولكن المضلة البيضاء هي مضلة السلام والمحبة ، وبتكرار كلمة (سلام) بشكل صغير لتتكون خطوط عمودية

متصلة مع بعضها البعض ، إشارة الى تواصل الفعل الصاعد الذي ينزع الى الإستقرار على قاعدة المضلة التي كونتها الكتابة .

وهنا نجد أن سيميائية الصورة الإشهارية إعتمدت على التأويل الرمزي للمضلة البيضاء ،التي ترمز الى دلالة اللون أيضاً بأن الأنسان والعالم يسعيان الى تكريس مفهوم السلام ، ولذلك حاول المصمم الى إشتحضار مفردة رئيسية كعلامة تعبر عن الموضوع بشكل خالي من أية شروحات أو تفاصيل قد تضر المعنى الكامن في المكوّن الصوري ، فضلاً عن إشهارية العلامة ودورها التداولي في الفضاء الإنساني الجمعي .

**النتائج والإستنتاجات :-**

**نتائج البحث :-**

بعد إستكمال تحليل العينة تم التوصل الى عدد من النتائج :-

1 – تمّ تركيز المصممين الأمريكان على مواضيع داخلية تستهدف الرأي العام الأمريكي مثل موضوعات ( السلام ، والحرب ، والأستقرار ) كما في نماذج العينة ( 1 ، 2 ، 3 ، 4 ) .

2 – تجلّت الصورة الإشهارية في نماذج العينة بطريقة متناوبة بين التجسيد المباشر والصورة المشفرة في الجزء الأخر منها ، ففي النموذجين ( 1 ، 2 )تجلّى المباشر ، وأما المشفّر فتمثل في النموذجين (3 ، 4 ) .

3 – غابت النصوص الكتابية والعناصر التيبوغرافية في النموذج رقم ( 1) وحضورها بشكل مختزل في النماذج ( 2 ، 3 ، 4 ) .

4 – أعتمد المصممون على صورة إشهارية متداولة في الثقافة الأمريكية مثل الرئيس ( ترامب ) ونصب الحرية الشهير ، وحمامة السلام ، كما في النماذج رقم ( 1 ، 2 ) .

5 – تبيّن إستهداف موضوع السلام والأمن القومي الأمريكي من خلال إستحضار مفهومات شاعت في السنوات الأخيرة وتمّ التعبير عنها بالمضلّة الحامية لقيَم السلام ، وحمامة السلام ، كما في النموذجين ( 3 ، 4 ) .

**الإستنتاجات :--** بعد عرض نتائج البحث توصل الباحث الى عدد من الإستنتاجات :-

1 – أن تركيز المصممين على مضامين أمريكية داخلية جزء من القلق الأمريكي الذي يعيشه أفراد المجتمع .

2- إستهدف المصممين موضوعات مكرسّة في الذاكرة الجمعية مثل الحمامة وغصن الزيتون والمضلة ونصب الحرية جزء من فعل التداول ونظرية الأتصال التي لايجد المصمم صعوبة في التوصيل .

3- إعتماد المصمم على أيقونة الرئيس (ترامب ) يمثل التحولات النهائية والمقلقة التي فعلت فعلها في الثقافة الأمريكية .

**المصادر:-**

1 – ايكو ، امبرتو : سيميائيات الأنساق البصرية ، ت محمد التهامي ، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع ، اللاذقية 2008 .

2 - ..... ، .....: العلامة . تحليل المفهوم وتاريخه ،

3 - امام ، ابراهيم : دراسة التكيّف البشري ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط3 ، 1984 .

4 – بنكراد ، سعيد : الصورة الإشهارية ، آليات الإقناع والدلالة ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، 2009 .

5 - الطائي ، لينا عماد : العلاقة بين الشكل والمعنى في بعض التصاميم الصادرة عن منظمة اليونسيف ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 2006 .

6 - منير ، جباري علي : دور الشكل في إبراز المضمون في الملصق الفني ، مجلة الأكاديمي ، كلية الفنون الجميلة ، ع 80 ، 2016 .

7 – نبيل ، أحمد فؤاد : واقع تصاميم الملصقات الإرشادية الصحية وإمكانية تطويرها ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 2005 .

8 – نصيف ، جاسم محمد : الإبتكار في التقنيات التصميمية للإعلان المطبوع ، إطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 1999 .

9 – عقيل ، مهدي يوسف : سيمياء العولمة في الفن والإعلام ، دار العلوم للطباعة والنشر ، بغداد ، 2016 .

10 – شاكر لعيبي : بلاغة اللغة الآيقونية ، دار الصباح للنشر والتوزيع ، بغداد ، 2008 .

11 – تشاندلز ، دانيال : معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات ، ت شكر عبدالحميد ، المجلس الأعلى للآثار ، القاهرة ، 2002 .

## Advertising Image Semiotics in the Printed Poster

**Abdulhussein Abdulwahed Abdulrazak***

**Al-academy Journal ……..…… Issue 92 - year 2019**
**Date of receipt: 29/1/2019……..Date of acceptance: 12/2/2019……..Date of publication: 27/5/2019**

**Abstract**

The present research aims at revealing the advertising image semiotics in the American printed poster by following the image's significance and its transformations through the poster design trends and indicating its nature whether it is an explicit or implicit image. The limits of the research were the American printed poster during 2016-2018 period. The theoretical side was determined by two sections, the first: (the advertising image semiotics) and the second (design trends in the printed poster). The research procedures were represented by the research method adopted in the analysis of the sample models identified in four models taken from the research community which contains (24) models. The selection was made according to the trend and type of the mark and then analyzed according to a research tool whose paragraphs were bases taken from the theoretical framework. After analyzing the models that represent the research sample, the researcher reached at a set of results and conclusions and the most prominent of these were that ( the designers aimed at topics devoted in the collective memory such as the pigeon, olive branch, umbrella and freedom statute as part of the act of communication and the communication theory which the designer does not find difficult to convey), in accordance with the subject of his research in light of the focus on the advertising image based on the mark logic and his analysis of the semiotics of that image.

**Key words: Semiotics, Image, Poster.**

* College of fine arts/ University of Baghdad, wahedrazak@yahoo.dk

# إحياء التراث باستخدام وحدات زخرفية مستوحاة من زخارف السدو التقليدية والخط الكوفـــي في تصميـــــم الأزيـــاء

تهاني ناصر العجاجي[1]
وجدان محمد الفليج[2]

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229
تاريخ استلام البحث 2019/2/1 ، تاريخ قبول النشر 2019/3/27 ، تاريخ النشر 2019/5/27

**الملخص:**

يهدف هذا البحث إلى التعريف بالتراث، وإبراز قيمه من خلال استيحائه من مفرداته الزخرفية، ودمجها مع الخط العربي؛ لإحياء التراث بأسلوب معاصر، وتكوين وحدات تصميمية زخرفية مستوحاة من زخارف السدو، والخط العربي، وتوظيفها في تصاميم الأزياء المعاصر. وقد استخدم في هذا البحث المنهج الوصفي التطبيقي، ومجتمع البحث النساء في منطقة الرياض، والأدوات المستخدمة في هذا البحث الاستبانة، والملاحظة. ومن أهم النتائج التي توصل إليها البحث: تصميم وحدات زخرفية من دمج الخط العربي، وزخارف السدو، وتوظيف تلك الوحدات الزخرفية في تصميم أزياء نسائية باستخدام أسلوب الطباعة، والتطريز اليدوي والآلي، وقد أكد البحث أهمية دمج زخارف السدو مع الخط العربي في رفع القيمة الجمالية للزي، والمساهمة في إحياء التراث، وتعزيز الهوية الوطنية من خلال الأزياء. ومن أهم التوصيات في هذا البحث تشجيع المصممين المحليين على استخدام زخارف الخط العربي، وزخارف السدو في تصميم الأزياء، والنسيج. وإقامة الجهات المعنية بالتراث الفعاليات، والمعارض، والعروض المتنوعة للتعريف بالتراث، وخاصة التراث الشعبي، وزيادة الاهتمام بدراسة الخط العربي -وما يحمله من قيم فنية وجمالية- في الجامعات، والبرامج الأكاديمية من خلال إدراج مقرر الخط العربي، ودعم الصناعات الملبسية، والمنسوجات المستوحاة من التراث التقليدي السعودي لتناسب العصر الحديث، مع الاحتفاظ بأصالته، مما يساعد في إحياء التراث، وتعزيز الهوية الوطنية لدى أفراد المجتمع.

**الكلمات المفتاحية:**

التراث، السدو، الأزياء، الخط الكوفي، الزخارف.

[1] قسم تصميم الأزياء والنسيج /كلية التصاميم والفنون/ جامعة الأميرة نورة بنت عبد الرحمن، Tah1394@hotmail.com- tnalajaajy@pnu.edu.sa

[2] قسم تصميم الأزياء والنسيج /كلية التصاميم والفنون/ جامعة الأميرة نورة بنت عبد الرحمن، vicdan.s@hotmail.com

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

**المقدمة:**

تعتبر الزخرفة أحد الفنون القديمة التي مارسها الإنسان منذ قديم الزمان، ومنذ العصر الحجري، حيث كان يعبّر عن طريق رسم الزخارف، والنقوش، واستمرت الزخرفة إلى وقتنا الحالي، وتمثل الزخرفة أثرًا وتاريخًا عظيمًا لكل الأمم، والشعوب. حيث لكل أمة ومجتمع فنون، وزخارف تميزها عن غيرها، وتحاكي عاداتها وقيمها (خنفير، 2000). والزخرفة فن من الفنون التي تبحث في فلسفة التجريد، والنسب والتناسب، والتكوين، والفراغ، والكتلة، واللون، والخط، وتكوين وحدات هندسية، أو نباتية، أو حيوانية، أو آدمية (خده، ٢٠١٥). وتعتبر الزخرفة فنًّا ومرآة، حيث تعكس أسلوب وعادات الأمم، والشعوب.

فالفن الزخرفي استعان به الإنسان ليزين ما حوله من الملابس، والمفروشات، والمباني، والمنازل، والقصور، والمنشآت، فهو يستمد الوحدات الزخرفية من البيئة المحيطة به، ومن قيمه وعاداته، ومن أنواع هذه الوحدات الزخرفية: الأشكال الهندسية، الخط العربي بأنواعه المتعددة، زخارف السدو، الزخرفة النباتية، الزخرفة الحيوانية، الزخرفة بالخطوط (البسام وفدا، ٢٠٠٢). والخط العربي فن وعمل إبداعي يقوم على مقاييس وقيم جمالية، فقد أبهر الخط العربي رواد الشرق من جميع أنحاء العالم؛ لما يتميز به من جمال في أحرفه، حيث يمكننا استخدام الأحرف بشكل أنماط وتكرارات لتكوين وحدات زخرفية في غاية الجمال، وفي تكوين الجمل والكلمات، حيث نجد الاتزان، والتوافق ما بين الأحرف الذي يعكس تأثيرًا في النفس، واستخدم الخط العربي في مجالات عدة؛ كزخرفة المساجد، والأبنية، والأزياء، والأواني (الطحان، ٢٠١٢). ولذلك فإن مجال الخط العربي من المجالات التي تستحق الدراسة والبحث؛ للاستفادة من قيمته الجمالية، والتشكيلية في تصميم طباعة أقمشة السيدات من خلال اتجاهات الموضة العالمية (أبو الإسعاد، 2016). وتعتبر زخارف السدو من أبرز عناصر التراث السعودي؛ حيث إن لها معاني ودلالات كثيرة، حيث إن كل قبيلة تتميز بزخارف ذات معنى تمثلهم، وتستخدم تلك الزخارف في المفروشات بشكل كبير، وأيضًا في الخيام، بالإضافة إلى استخدامها في تزيين الجدران؛ لإعطائها الطابع الشعبي التقليدي، وقد أكد (ربيع ورزق، 2018) أهمية تجميع زخارف السدو، وتأصيلها، والحفاظ عليها، والاستفادة منها في إثراء زخارف المنتجات الحديثة.

لذلك لا بد من إعادة التراث التقليدي، وتطويره بما يتناسب مع العصر الحديث، مع البقاء على سماته الأصيلة، وإن هذا البحث يعالج ذلك من خلال تصميم أزياء عصرية مزخرفة بوحدات زخرفية مبتكرة من زخارف السدو، والخط العربي الكوفي. وتتضح مشكلة البحث من خلال التساؤل التالي: هل هناك إمكانية لدمج زخارف السدو مع الخط العربي لتكوين وحدات تصميمية يمكن الإفادة منها في تزيين الأزياء، وإحياء التراث بأسلوب معاصر؟

ترجع أهمية البحث إلى المساهمة في إيجاد مصادر مستمدة من الهوية العربية، والتراث السعودي في تصميم وحدات زخرفية مبتكرة تناسب العصر الحديث؛ وذلك لإحياء التراث، وتعزيز الهوية الوطنية، والعربية للأجيال الحديثة، مما يساعد الباحثين، والمهتمين في مجال تصميم الأزياء، والنسيج. ويساهم هذا البحث إثراء الموضة الحديثة بالزخارف المستمدة من التراث التقليدي السعودي، والخط العربي في السوق السعودي.

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

وياتي **هداف البحث:** التعريف بالتراث، وإبراز قيمه من خلال استيحائه من مفرداته الزخرفية، ودمجها مع الخط العربي لإحياء التراث بأسلوب معاصر.

تكوين وحدات تصميمية زخرفية مستوحاة من زخارف السدو، والخط العربي، وتوظيفها في تصاميم الأزياء المعاصرة.

**فروض البحث:**

- دمج زخارف السدو السعودي، والخط العربي لتصميم وحدات زخرفية.
- إمكانية تصميم أزياء مزخرفة بزخارف السدو، والخط الكوفي.
- وجود علاقة بين دمج الزخارف المستوحاة من الخط الكوفي وزخارف السدو، وإحياء التراث بصورةمعاصرة.

**حدود البحث:**دراسة تكوين وحدات تصميمية زخرفية مستوحاة من زخارف السدو، والخط العربي، وتطبيقها في تصاميم أقمشة الأزياء بتقنية التطريز والطباعة. زخارف السدو في مناطق المملكة العربية السعودية. الخط الكوفي، وزخارف السدو. في منطقة الرياض. خلال عام 2018م.

**مصطلحات الدراسة:**

**الخط الكوفي:**

هو: "تعبير عن أسلوب كتابي هندسي تغلب عليه اليبوسة والتزوية" (حنش، ٢٠٠٧)، والمقصود إجرائيًا في هذا البحث هو تصميم وحدة زخرفية من حروف الخط الكوفي.

**زخارف السدو:**

يقصد بـ"سدو" هو عملية الغزل، وحياكة الصوف، والشعر، والوبر لدى أهل البادية، وتظهر زخارف السدو بأشكال هندسية؛ كالخطوط، والدوائر، والمربعات، والمثلثات، وغيرها من الأشكال، فتشكل نمطًا من الزخرفة؛ إما عن طريق التكرار، أو التقابل، والتداخل، أو جمع عدد من الأشكال؛ لإخراج نقوش ذات طابع خاص، وهناك معانٍ ودلالات لزخارف السدو؛ حيث كان النساجون ينسجون الرموز لكل قبيلة ينتمون إليها، ويلاحظ اختلاف النقوش في كل قبيلة عن أخرى أيضًا (القحطاني، 2004). والمقصود إجرائيًا في هذا البحث هو تصميم وحدات زخرفية مستوحاة من زخارف السدو التقليدية في مناطق المملكة العربية السعودية.

**تصميم الأزياء:**

هو عبارة عن حلول ابتكارية للمشكلات لتحقيق الغرض منه، بحيث يتلاءم مع تقاليد المجتمع، ويساير الفترة المعاصرة، كما يمكن أن يعرَّف بأنه استخدام عناصر التصميم: (اللون، الشكل، الخط، الملمس، طبقًا لأسس التصميم: (الاتزان، النسبة، الإيقاع، الترديد) يؤدي إلى الرؤية المرضية عن الانسجام، والتوافق (معوض، 14،2018). وذكرت سراج (14-18، 2011) أن تصميم الأزياء يعني رسم المظهر الخارجي له لتحديد أجزائه، وتحديد الخامات المستخدمة له من قماش، وكلف، ومواد زينة، وغيرها، ويعتبر مصمم الأزياء المحرك الأول، بل الأساس في مجال تصميم الأزياء والموضة، حيث تكون لديه القدرة على الإحساس باحتياجات المجتمع من الناحية الملبسية، والتعبير عنها، وترجمتها في تصميمه.

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

**الإطار النظري:**

**الخط الكوفي و أنواعه:**

للكتابة أهمية في الحياة؛ فهي تعتبر وسيلة التواصل بين المجتمعات، وأجمع علماء اللغة العربية على أن أصل الخط أخذ من الخط النبطي المأخوذ من الخط الآرامي، ثم تطور الخط عبر مدرستين أولاهما الكوفية، والثانية الحجازية (الطحان، ٢٠١٢).

وشهد الخط العربي تطورًا كبيرًا، وإسهامات فريدة على مر العصور، ففي العصر الأموي تم وضع النقاط على الأحرف، ومن ثم تم وضع علامات التشكيل في العصر العباسي، ومن الصفات التي ساهمت في ارتقاء الخط العربي الصفات الشكلية التي يختص بها الخط العربي عن بقية الخطوط الأخرى (سفيان، ٢٠٠٩). من هذه الخواص والصفات يمكن للمصمم إدخال الخط العربي في كثير من مجالات الفنون؛ كالرسم، والنحت، والتصميم الداخلي، والأثاث، وأيضًا في مجال الأزياء، بحيث يساعد على إبراز القيمة الجمالية للزي؛ مما يساهم في تعزيز الهوية الوطنية، والعربية. ومن أهم القيم الجمالية للخط العربي التماثل، التكرار، التناظر، التوازن، التكامل، والوحدة، وقد أبدع الخطاطون في تشكيل الخط العربي، وتنوعت الخطوط؛ منها المرن اللين، ومنها الذي تكون زواياه قائمة كالخط الكوفي. ومن أهم مسميات الخط العربي: الخط الديواني، والخط الثلث، وخط النسخ، والرقعة. وهناك ما يكون اسمه نسبة إلى المنطقة التي ظهر فيها؛ كالخط الكوفي، والخط الفارسي، والدمشقي، والأندلسي.

وقد ظهر مصطلح الخط الكوفي في القرن الرابع الهجري-العاشر الميلادي (الطحان، ٢٠١٢)، وقد تم تصنيف الخط الكوفي نظرًا للوظيفة، والاستخدام إلى ثلاثة أنواع: كوفي المصاحف، كوفي التحرير، الكوفي التذكار (حنش، ٢٠٠٧).

وللخط العربي مكانة سامية بين مجالات الفنون الإسلامية، حيث اعتبره المسلمون من أهم عناصر الزخرفة الإسلامية؛ لما فيه من جمالية، ويتميز الخط الكوفي بالخطوط المستقيمة، والزوايا، والزخرفة الفنية، وتصعب قراءته في بعض الأحيان، ويستخدم غالبًا للزخرفة، وأيضًا قابل للاشتقاق؛ حيث يمكن توظيفه مع مختلف أنواع الزخارف. وهناك أسس جمالية للخط الكوفي منها: التناسب بين الأحرف، الزخرفة، التكرار، الوحدة، الانسجام.

وينقسم الخط الكوفي على حسب الخصائص التشكيلية له إلى: خط كوفي بسيط، وهو خالٍ من التزيين، والزخرفة، ويمتاز ببساطته. الخط الكوفي المربع، وهو يمتاز بالدقة الهندسية، والزوايا الحادة، وخلوه من الاستدارة. والخط الكوفي المظفر، ويمتاز هذا النوع بكثرة الزخرفة، والعُقَد، والضفائر. والخط الكوفي المورَّق، ويمتاز هذا الخط بأنه مزخرف بالزخارف النباتية؛ كالأوراق، والأغصان. والخط الكوفي المزهَّر، ويمتاز هذا الخط بالزخارف النباتية الهندسية؛ كالزهور، والأوراق (الحسون، ٢٠١٦).

**زخارف السدو:**

حرفة السدو في المملكة العربية السعودية هي حرفة متوارثة في جميع مناطق المملكة، ولها جذور تاريخية أصيلة، والعناصر الزخرفية لها دلالات شعبية مرتبطة بالبيئة؛ حيث تعكس الثقافة، وفي الوقت الحاضر

يوجد عدد قليل يمارس هذه الحرفة (القحطاني، 2004). وزخارف السدو هي وحدات مسطحة تتسم بالتجريد، والبساطة، ولها مدلولات رمزية، وعادة ما تستخدم فيها الألوان النقية، وتكون غالبيتها ألوان أساسية، وثانوية، والأبيض، والأسود، وتستخدم الزخارف -عادة- لأسباب كثيرة: ترسيخ القيم، والثقافة، للزينة، وسيلة للتواصل، نقل وترسيخ العادات والمبادئ.

وتعتبر زخارف السدو من أهم وأبرز عناصر الزخرفة التقليدية في المملكة العربية السعودية؛ حيث إنها جزء من هوية المجتمع، وثقافته، فالزخرفة من الفنون الرمزية التي استعان بها الإنسان لتزيين ما حوله، ولإبراز الجمال، وتتسم زخارف السدو بالدقة في هندستها، وأشكالها رغم بساطتها، وتتميز أيضًا زخارف السدو بتعدد أشكالها؛ لذا يمكننا تصميم وتنفيذ تصاميم عديدة، ومميزه لكثرة تعدد الأشكال، حيث يمكن دمج بعض الوحدات الزخرفية ببعضها، والتلاعب بالزخارف؛ لإنتاج تصاميم معاصرة (شطا، ٢٠٠٧؛ الفائز، 2016).

**أهمية الخط العربي وزخارف السدو في تصميم الأزياء:**

الخط العربي له دور كبير في تصميم الأزياء، وإبراز الهوية العربية، ورونق الحضارات الإسلامية، ويعطي مدخلًا جديدًا للاستفادة من خلاله في صياغة مبتكرة للأزياء النسائية المعاصرة من الناحية البنائية، والزخرفية، فيمكن الاستفادة من عناصره، وأنواعه، وتوظيفها في إنتاج تصميمات مبتكرة للأزياء النسائية، ومكملاتها (بنجر، 2010).

إن تصميم، وتسويق أزياء معاصرة لأقمشة مطبوعة تحمل الطابع العربي يساهمان في تأكيد الهوية العربية، مما يميزها عن مثيلاتها من الأزياء؛ وفي دراسة (عبدالرحيم، 2017) من أهم نتائجها تصميم علامة تجارية لخط الأزياء ذات المنسوجات الطباعية لتسويقها عالميًا؛ وذلك من خلال استخدام الخط العربي؛ لإحداث علاقات تشكيلية جديدة، وللوصول لتصميم علامة تجارية من أجل تسويق تلك الأزياء ذات الطابع العربي، وقد كان الهدف منها الوصول لهوية مميزة للشخصية العربية، والفن الإسلامي، والمتمثلة في استخدام الخط العربي. وفي دراسة الشمري (2015): ساهم إدخال الألوان المعاصرة بزخارف السدو في ابتكار تصميمات حديثة لمكملات غرفة المعيشة مستوحاة من زخارف السدو الشعبي السعودي، وتساير العصر، والاهتمام بحفظ وتسجيل التراث بأشكاله المختلفة للاستفادة منه في مجال تصميم الملابس التراثية وزخرفتها، مما يحفز الأجيال الجديدة على تذوق الفن الشعبي، والمحافظة عليه (شطا، 2008).

ويختلف هذا البحث عن الدراسات السابقة في إمكانية تطويع الإمكانيات التشكيلية للخط العربي الكوفي، ودمجها مع زخارف السدو في تصميم وحدات زخرفية مبتكرة، وتوظيفها في تصميم الأزياء، مما يساهم في إحياء التراث بصورة معاصرة، وبالتالي يساعد على تعزيز الهوية الوطنية بين أفراد المجتمع من خلال الأزياء.

**المنهجية:**

**منهج البحث:**

استخدام المنهج الوصفي التطبيقي.

**مجتمع الدراسة:**

النساء في منطقة الرياض.

**عينة البحث:**

تتكون عينة البحث من 100 سيدة في منطقة الرياض، وتم اختيارهن بطريقة عشوائية.

**أدوات البحث:**

**الاستبانة:**

تم تصميم استبانة حول موضوع تصميم الأزياء باستخدام وحدات زخرفية مستوحاة من زخارف السدو، والخط الكوفي، وتتكون من 9 عبارات، وكانت الإجابة عليها تدريجيًّا (نعم-إلى حدٍّ ما -لا)؛ وذلك للحصول على معلومات دقيقة متعلقة بالبحث، وتضمنت العبارات ما يلي: هل ترغبين في وجود زخرفة الخط العربي في زيك؟ ما رأيكِ في دمج زخارف السدو، والخط الكوفي في تصميم الأزياء؟ هل سبق لكِ ارتداء زي مصمم بزخارف تجمع ما بين الخط العربي، والسدو؟ برأيكِ هل هناك إمكانية لدمج الخط العربي، وزخارف السدو في تصميم الأقمشة؟ هل تعتقدين أن دمج الخط العربي، وزخارف السدو في تصميم الأزياء يرفع من القيمة الجمالية للزي؟ هل تفضلين وجود الزخارف بتقنية الطباعة على الأقمشة في تصميم الأزياء؟ هل تفضلين وجود الزخارف بتقنية التطريز على الأقمشة في تصميم الأزياء؟ ما رأيكِ بدمج تقنية الطباعة، والتطريز في تصميم الأزياء المزخرفة بالخط الكوفي، وزخارف السدو؟ هل تعتقدين دمج الخط العربي، وزخارف السدو يساعد في إحياء التراث بصورة معاصرة؟ وقد عرضت الاستبانة على مجموعة من المحكِّمين لمعرفة رؤيتهم حول مدى مناسبة الاستبانة قبل تطبيقها، وهل تحقق الأهداف المراد تحقيقها؟ وقد أبدى المحكِّمون ملاحظاتهم، ومن خلال الأخذ بتلك الملاحظات تم تعديل الاستبانة.

**الأساليب الإحصائية:**

الأساليب التي تم استخدامها في هذا البحث هي النسبة المئوية، والتكرارات لمعالجة البيانات.

**النتائج ومناقشتها:**

**أولًا: اتجاهات أفراد العينة نحو زخارف السدو والخط الكوفي في الأزياء**

الجدول رقم (1)

توزيع أفراد العينة حسب استخدام زخارف السدو والخط الكوفي في تصميم الأزياء

| المحاور | النسبة % | | | التكرار | | | المجموع | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | نعم | إلى حدٍّ ما | لا | نعم | إلى حدٍّ ما | لا | التكرار | النسبة % |
| 1- هل ترغبين في وجود زخرفة الخط العربي في زيك؟ | ٤٦ | ٢٧ | ٢٧ | ٤٦ | ٢٧ | ٢٧ | ١٠٠ | ١٠٠ |
| 2- ما رأيكِ في دمج زخارف السدو، والخط الكوفي في تصميم الأزياء؟ | 50 | 35 | 15 | ٥٠ | ٣٥ | ١٥ | ١٠٠ | ١٠٠ |

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

| المحاور | النسبة % | | | التكرار | | | المجموع | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| -3 هل سبق لكِ ارتداء زي مصمم بزخارف تجمع ما بين الخط العربي والسدو؟ | 15 | ١٤ | 71 | ١٥ | ١٤ | ٧١ | ١٠٠ | 100 |
| -4 برأيكِ هل هناك إمكانية لدمج الخط العربي وزخارف السدو في تصميم الأقمشة؟ | ٥٤ | ٤٣ | 12 | ٥٤ | ٤٣ | ١٢ | ١٠٠ | ١٠٠ |
| -5 هل تعتقدين أن دمج الخط العربي وزخارف السدو في تصميم الأزياء يرفع من القيمة الجمالية للزي؟ | ٥٢ | ٣١ | 17 | ٥٢ | ٣١ | ١٧ | ١٠٠ | ١٠٠ |

**يتضح من الجدول رقم (١) ما يلي:**

1- **الرغبة في وجود زخرفة الخط العربي في الزي**. بلغت نسبة ٤٦٪ من أفراد العينة يرغبون في وجود الخط العربي في الزي ونسبة ٢٧٪ من أفراد العينة إلى حدٍّ ما، أما نسبة ٢٧٪ من أفراد العينة فلا يرغبون في وجود زخارف الخط العربي.

2- **دمج زخارف السدو، والخط العربي**. بلغت نسبة ٥٠٪ لديهم رغبة في دمج زخارف السدو، والخط العربي، ونسبة ٣٥٪ إلى حدٍّ ما، ونسبة ١٥٪ من لا يرغبون في دمج زخارف السدو، والخط العربي.

3- **من سبق لهم ارتداء زي يجمع بين زخارف السدو، والخط العربي**. بلغت نسبة ١٥٪ من أفراد العينة سبق لهم ارتداء زي يجمع ما بين زخارف السدو، والخط العربي، ونسبة ١٤٪ إجابتهم إلى حدٍّ ما، ونسبة ٧١٪ لم يسبق لهم ارتداء قطعة تجمع ما بين الخط العربي، وزخارف السدو.

4- **إمكانية دمج الخط العربي، وزخارف السدو في تصميم الأقمشة**. بلغت نسبة 45٪ من أفراد العينة من يرون إمكانية دمج الخط العربي، وزخارف السدو، ونسبة ٤٣٪ من أفراد العينة إلى حدٍّ ما، ونسبة ١٢٪ من لا يرون أن هناك إمكانية دمج زخارف السدو، والخط العربي.

5- **دمج الخط العربي، وزخارف السدو في تصميم الأزياء يرفع من القيمة الجمالية للزي**. بلغت نسبة ٥٢٪ من أفراد العينة يرون أن دمج زخارف السدو، والخط العربي يرفع من القيمة الجمالية للزي، ونسبة ٣١٪ من أفراد العينة إلى حدٍّ ما، ونسبة ١٧٪ من يرفضونها.

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

**ثانيًا: اتجاهات أفراد العينة نحو التقنيات المستخدمة في زخرفة الخط العربي وزخارف السدو**

الجدول رقم (٢)

توزيع أفراد العينة حسب استخدام التقنيات في زخرفة الخط العربي وزخارف السدو

| المحاور | النسبة % | | | التكرار | | | المجموع | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | نعم | إلى حدٍّ ما | لا | نعم | إلى حدٍّ ما | لا | التكرار | النسبة % |
| ١- هل تفضلين وجود الزخارف بتقنية الطباعة على الأقمشة في تصميم الأزياء؟ | ٤٤ | ٤١ | ١٥ | ٤٤ | ٤١ | ١٥ | ١٠٠ | ١٠٠ |
| ٢- هل تفضلين وجود الزخارف بتقنية التطريز على الأقمشة في تصميم الأزياء؟ | ٥٢ | ٣٧ | ١١ | ٥٢ | ٣٧ | ١١ | ١٠٠ | ١٠٠ |
| ٣- ما رأيكِ في دمج تقنية الطباعة والتطريز في تصميم الأزياء المزخرفة بالخط الكوفي وزخارف السدو؟ | 54.5 | 31.3 | 14.1 | ٥٤ | ٣١ | ١٤ | ١٠٠ | ١٠٠ |

**يتضح من يتضح من الجدول رقم (٢) ما يلي:**

١-**وجود الزخارف بتقنية الطباعة على الأقمشة في تصميم الأزياء**. يتضح من الجدول أن نسبة ٤٤٪ من أفراد العينة يفضلون أن توجد الزخارف بتقنية الطباعة، ونسبة ٤١٪ من أفراد العينة إلى حدٍّ ما، ونسبة ١٥٪ لا يفضلون وجود تقنية الطباعة في الزخارف.

٢- **وجود زخارف بتقنية التطريز على الأقمشة في تصميم الأزياء**. يتضح من الجدول أن نسبة ٥٢٪ من أفراد العينة يفضلون وجود التطريز في الزخارف، ونسبة ٣٧٪ إلى حدٍّ ما، ونسبة ١١٪ لا يفضلون وجود التطريز في الزخارف.

٣ -**دمج تقنية التطريز وتقنية الطباعة في التصاميم المزخرفة بالخط العربي، والسدو**. يتضح من الجدول أن نسبة ٥٤,٥٪ من أفراد العينة يؤيدون دمج التقنيتين معًا، ونسبة ٣١,٣٪ من أفراد العينة إلى حدٍّ ما، ونسبة ١٤,١٪ لا يؤيدون دمج تقنية الطباعة والتطريز معًا.

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

**ثالثًا: التعريف بالتراث و إبراز قيمه من خلال استيحائه من مفرداته الزخرفية ودمجها مع الخط العربي لإحياء التراث بأسلوب معاصر**

الجدول رقم (٣)

توزيع أفراد العينة حسب دمج الخط العربي ونسيج السدو يساعد في إحياء التراث بصورة معاصرة

| المحاور | النسبة % | | | التكرار | | | المجموع | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | نعم | إلى حدٍّ ما | لا | نعم | إلى حدٍّ ما | لا | التكرار | النسبة % |
| هل تعتقدين أن دمج الخط العربي وزخارف السدو يساعد في إحياء التراث بصورة معاصرة؟ | ٧٦ | ٢٠ | ٤ | ٧٦ | ٢٠ | ٤ | ١٠٠ | ١٠٠ |

**يتضح من الجدول رقم (3) ما يلي:**

دمج الخط العربي، وزخارف السدو يساعد في إحياء التراث بصورة معاصرة. بلغت نسبة ٧٦% من أفراد العينة من يوافق على أن دمج زخارف السدو، والخط العربي يساعد في إحياء التراث بصورة معاصرة، ونسبة ٢٠٪ من أفراد العينة إلى حدٍّ ما، ونسبة ٤٪ من لا يوافق.

**رابعًا: وحدات تصميمية زخرفية مستوحاة من زخارف السدو والخط العربي وتوظيفها في تصاميم الأزياء المعاصرة**

تم توظيف الوحدات الزخرفية المستوحاة من الخط الكوفي، وزخارف السدو في تصميم الأزياء المعاصرة، وفيما يلي وصف لتلك التصاميم:

**التصميم الأول:**

**وصف الزي:** تم تصميم وحدة زخرفية مستوحاة من الخط الكوفي، وزخارف السدو على قطعة ملبسية عبارة عن جاكيت.

**الألوان والخامات المستخدمة:** الأسود، والأبيض، والأحمر.

**الخامات المقترحة للتنفيذ:** الجينز، البوليستر، والقطن.

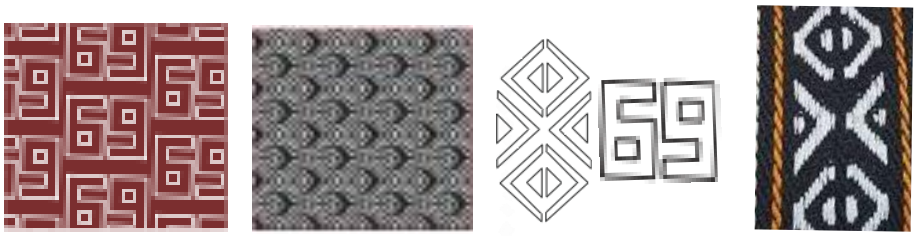
**الخيوط:** قطن.

**الوحدة الزخرفية المصممة: تم** تصميم وحدتين زخرفيتين، الوحدة الأولى من زخارف السدو، حيث استخدم أسلوب التكرار لتكوين نمط من زخارف السدو، الوحدة الثانية: تصميم وحدة زخرفية من الحرف "الواو"، وتم استخدام أسلوب التناظر لتكوين وحدة زخرفية، ومن ثم تكوين نمط من هذا الحرف على القماش.

**أماكن الزخرفة في الزي:** الوحدة الأولى عبارة عن شريط عرضي تم وضعه على الأكمام، وكذلك الوحدة الثانية تم وضعها على الأكمام بشكل شريط عرضي.

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

**التقنيات المستخدمة في تنفيذها:** التطريز، أو الطباعة، أو دمج كلتا التقنيتين.



**الشكل رقم (1): التصميم الأول: الوحدة الأصلية للسدووحرف الواوبالخط الكوفي والوحدات الزخرفية المستوحاة وتوزيعها على القطعة الملبسية.**

**التصميم الثاني:**

**وصف الزي:** تم تصميم وحدة زخرفية مستوحاة من الخط الكوفي، وزخارف السدو على قطعة ملبسية عبارة عن قطعة ملبسية كاملة مع بعض، والبنطلون يكون طويلًا (جمبسوت).

**الألوان والخامات المستخدمة:** الأحمر، والأبيض.

**الخامات المقترحة للتنفيذ:** التفتة، أو الكريب.

**الخيوط المقترحة:** القطن.

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

**الوحدة الزخرفية المصممة:** تم تصميم وحدتين زخرفيتين، وتم دمجهما معًا، الوحدة الأولى من زخارف السدو، حيث استخدم أسلوب التكرار لتكوين نمط من زخارف السدو، أما الوحدة الثانية فكانت تصميم وحدة زخرفية من الخط الكوفي، وتم تشكيلها على شكل مثلث.

**أماكن الزخرفة في الزي:** تم وضع الزخرفة على الياقة.

**التقنيات المستخدمة في تنفيذها:** التقنية المقترحة لتنفيذ الزخرفة هي تقنية التطريز.

الشكل رقم (2): التصميم الثاني: الوحدة الأصلية للسدو وعبارة "هل ترانا نلتقي" بالخط الكوفي والوحدات الزخرفية المستوحاة وتوزيعها على القطعة الملبسية.

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

**التصميم الثالث:**

**وصف الزي:** تم تصميم وحدة زخرفية مستوحاة من الخط الكوفي، وزخارف السدو على قطعة ملبسية عبارة عن جاكيت.

**الألوان والخامات المستخدمة:** الأسود، والأبيض.

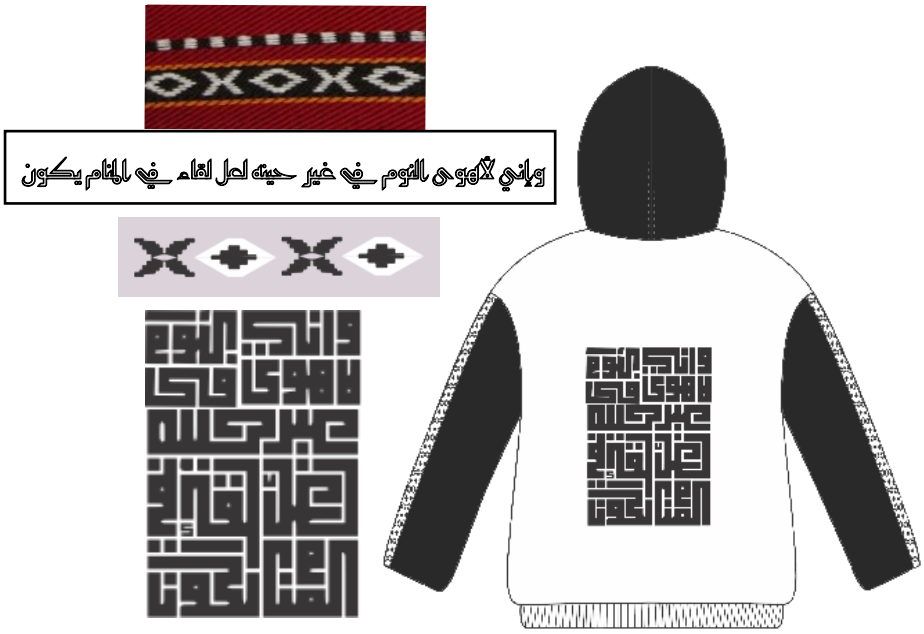
**التقنيات المقترحة لهذا التصميم:** التطريز أو الطباعة، أو دمج كلتا التقنيتين.

**الخيوط المقترحة:** القطن.

**الوحدة الزخرفية المصممة:** تم تصميم وحدتين زخرفيتين، الوحدة الأولى من زخارف السدو، حيث استخدم أسلوب التكرار لتكوين نمط من زخارف السدو، أما الوحدة الثانية فهي تصميم وحدة زخرفية من الخط الكوفي بشكل زخرفي مربع.

**أماكن الزخرفة في الزي:** الوحدة الأولى عبارة عن شريط طولي استخدم من بداية خط الكتف إلى نهاية الكم (الرسغ) على الجاكيت، أما الوحدة الثانية فاستخدمت على الخلف في منطقة الظهر.

**التقنيات المستخدمة في تنفيذها:** التطريز أو الطباعة، أو دمج كلتا التقنيتين.




الشكل رقم (3): التصميم الثالث: الوحدة الأصلية للسدو عبارة "وإني لأهوى النوم في غير حينه لعل لقاء في المنام يكون" بالخط الكوفي، والوحدات الزخرفية المستوحاة وتوزيعها على القطعة الملبسية.

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

**التصميم الرابع:**

**وصف الزي:** تم تصميم وحدة زخرفية مستوحاة من عبارة بالخط الكوفي هي "وعندما رأيتك بحراً ثقبت سفينتي"، ودمجها مع نسيج السدو على قطعة عبارة عن حزام.

**الألوان والخامات المستخدمة:** الأسود، والأبيض، والبرتقالي، والأحمر. **التقنيات المقترحة لهذا التصميم:** التطريز.

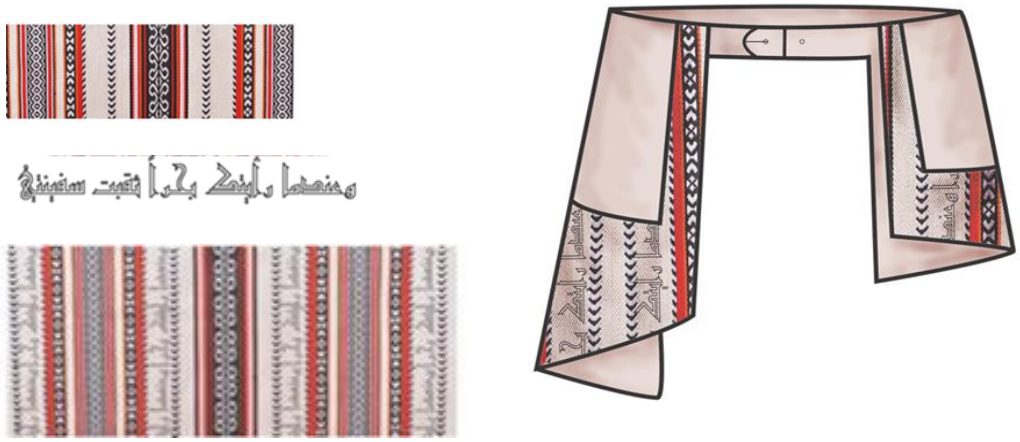
**الخيوط المقترحة:** القطن.

**الوحدة الزخرفية المصممة:** تم تصميم وحدة زخرفية من الخط الكوفي، وتكرارها.

**أماكن الزخرفة في الزي:** تم وضع الزخرفة بين الزخارف الموجودة في نسيج السدو.

**التقنيات المستخدمة في تنفيذها:** التطريز.

الشكل رقم (4): التصميم الرابع: الوحدة الأصلية للسدو عبارة "وعندما رأيتك بحراً ثقبت سفينتي" بالخط الكوفي والوحدات الزخرفية المستوحاة، وتوزيعها على القطعة الملبسية.



**التصميم الخامس:**

**وصف الزي:** تم تصميم وحدة زخرفية مستوحاة من الخط الكوفي، وزخارف السدو على قطعة ملبسية عبارة عن شال.

**الألوان والخامات المستخدمة:** الأبيض، والأزرق.

**التقنيات المقترحة لهذا التصميم:** التطريز، أو الطباعة.

**الخيوط المقترحة:** القطن.

**الوحدة الزخرفية المصممة:** تم تصميم وحدتين زخرفيتين، الوحدة الأولى من زخارف السدو، حيث استخدم أسلوب التكرار لتكوين نمط من زخارف السدو، أما الوحدة الثانية فهي تصميم وحدة زخرفية من الخط الكوفي "سمو".

**أماكن الزخرفة في الزي:** تم وضع الزخارف في زوايا القطعة الملبسية.

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

**التقنيات المستخدمة في تنفيذها:** التطريز -الطباعة.

سمو

الشكل رقم (5): التصميم الخامس: الوحدة الأصلية للسدو وعبارة "سمو" بالخط الكوفي والوحدات الزخرفية المستوحاة وتوزيعها على القطعة الملبسية.

**مما سبق يتضح ما يلي:**

إن دمج زخارف السدو، والخط العربي في تصميم الأزياء يرفع من القيمة الجمالية للزي، وهذا يتفق مع دراسة (الطحان، 2012) الذي أكد أهمية دور الخط العربي في إضافة قيم جديدة، ولمسات فنية في مجال الأزياء، ويتفق أيضًا مع دراسة (سفيان، 2009)، حيث يمكن لمصمم الأزياء استخدام أنواع وأساليب الخط العربي. وإمكانية استخدام تقنية الطباعة، والتطريز لاستحداث تصاميم من زخارف السدو، والخط العربي، وقد أكد (سفيان، 2012) إمكانية تنفيذ الخط العربي من خلال تنفيذ التقنيات المقترحة، مثل الأعمال الطباعية، والتطريز، وقد أكدت (بنجر، 2010) صياغة أنواع الحروف لتكوين مفردات زخرفية مبتكره لتصميم أزياء نسائية ومكملاتها. وقد أكد كل من (الفائز، 2016)، و(ربيع ورزق، 2008) إمكانية الاستفادة من جماليات زخارف السدو في إنتاج منتجات حديثة مناسبة للعصر مع الاحتفاظ بأصالتها.

ومن أهم النتائج التي توصل إليها البحث أن دمج زخارف السدو، والخط العربي يساعد في إحياء التراث بصورة معاصرة، وبالتالي في تعزيز الهوية الوطنية، ويجيب على فرض وجود علاقة بين دمج الزخارف المستوحاة من الخط الكوفي، وزخارف السدو وبين المساعدة في إحياء التراث بصورة معاصرة، ويتفق ذلك مع ما ذكرته (شطا، 2007) من أنه لا بد من الاهتمام بحفظ وتسجيل التراث بأشكاله المختلفة للاستفادة منه في مجال تصميم الملابس. وقد أكدت (أبو الإسعاد، 2016) أن الخط العربي من أهم العناصر التراثية الزخرفية في الفن الإسلامي؛ نظرًا لخصائصه التي تتيح له التعبير عن قيم جمالية تجعله متميزًا.

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

**الاستنتاجات:**

يعتبر الخط العربي -بأنواعه- مصدرًا من مصادر الإلهام لمصمم الأزياء، والنسيج. وتميز التراث السعودي بتنوعه وعراقته، وغنى مكوناته وعناصره. ويمكن دمج أشكال الخط العربي مع زخارف السدو السعودي لتصميم وحدات زخرفية مبتكرة تتسم بالأصالة، والثراء التراثي العريق. واستخدام زخارف السدو، والخط الكوفي في تصميم الأزياء يساعد في إحياء التراث بصورة معاصرة، وبالتالي في تعزيز الهوية الوطنية. وتنوع وحدات زخارف السدو يتيح استحداث، وتصميم وحدات زخرفية مبتكره، ومميزة، وذات قيمة جمالية. ومرونة الأحرف العربية، وقدرتها على التشكيل، وتكوين وحدات متنوعة. ويتضح قلة الأزياء المستوحاة من زخارف السدو، والخط العربي في السوق المحلي.

**التوصيات:**

ومن أهم التوصيات: تشجيع الباحثين على القيام بالمزيد من الدراسات العلمية عن الخط العربي، وخاصة الكوفي، وأهميته في إثراء الأزياء. وتشجيع المصممين المحليين على الاتجاه في استخدام زخارف الخط العربي، وزخارف السدو في تصميم الأزياء، والنسيج. ودعم القطاع الخاص والصناعات الملبسية، والمنسوجات المستوحاة من التراث التقليدي السعودي لتناسب العصر الحديث، مع الاحتفاظ بأصالته للمساعدة في تعزيز الهوية الوطنية لدى أفراد المجتمع. وإقامة الجهات المعنية بالتراث الفعاليات، والمعارض، والعروض المتنوعة للتعريف بالتراث، وخاصة التراث الشعبي. وزيادة الاهتمام بدراسة الخط العربي وما يحمله من قيم فنية وجمالية في الجامعات، والبرامج الأكاديمية من خلال إدراج مقرر الخط العربي.

**المصادر:**


- أبو الإسعاد ، م (2016 ) الخط العربي كمفردة جمالية تشكيلية في تصميم طباعة أقمشة السيدات من خلال اتجاهات الموضة العالمية، مجلة التصميم الدولية 1-1.pp ,3 Issue 6Vol.8.
- البسام، ل. ، فدا ،ل (2002) التطريز اليدوي ، الرياض، دار الزهراء .
- بنجر، و، س(2010) استخدام جماليات الخط الكوفي في إثراء تصميمات مبتكرة للأزياء النسائية و مكملاتها .رسالة ماجستير، كلية الفنون و التصميم الداخلي ، جامعة أم القرى.
- الحسون، ع.، محمد ، هـ(2016) إثراء التصميم الزخرفي لمكملات ملابس النساء بدمج الخط الكوفي وزخارف الارابيسك بإستخدام الحاسب الآلي، رسالة ماجستير. جامعة القصيم، بريدة، 2016. مسترجع من https://search.mandumah.com/Record/768882
- حنش ، إ (٢٠٠٧) الخط الكوفي وحدود المصطلح الفني . مؤته للبحوث والدراسات . العلوم الانسانية والاجتماعية . الاردن .
- *خدة ، فر(2015)* الزخرفة الإسلامية في المساجد. رسالة ماجستير، الجزائر جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان.
- *خنفر ، ي(2000)* تاريخ تطور فنون الزخرفة و الاثاث عبر العصور، بيروت، دار الرتب الجامعية.
- ربيع، أ .رزق ، أ (2018) الاستفادة من التأثيرات المالية واوظيفية لنسيج السدو لإثراء الجانب السياحي بالمملكة العربية السعودية ، مجلة جامعة الشقراء ، العدد التاسع ، ص135-159.
- سراج،أ(2011) تصميم الأزياء رسم وتلوين . جدة: المؤلف.
- سفيان، ا. (2009). قابلية توظيف الخط العربي كخاصية فنية وكمدخل لإثراء جماليات ملابس السهرة للسيدات. مجلة بحوث التربية النوعية: جامعة المنصورة - كلية التربية النوعية، ع 13 ، 430 - 446. مسترجع من https://search.mandumah.com/Record/44978
- شطا ، م (2007) ابتكار وحدات زخرفية مستوحاه من الزخارف التراثية لبعض مناطق المملكة العربية السعودية و تطويعها على الملابس التقليدية باستخدام الحاسب الآلي. رسالة ماجستير . كلية التصميم والاقتصاد المنزلي . تصميم الأزياء. جامعة القصيم.
- الشمري . ت (١٤٣٦) القيم التشكيلية لزخارف السدو الشعبي السعودي لاستحداث تصميمات طباعية . رسالة ماجستير . كلية التربية . جامعة حائل.
- الطحان ، أ ( ٢٠١٢ ) توظيف جماليات ودلالات خطي الثلث والديواني في استحداث تصميمات ازياء نسائية تتميز بالأصالة العربية . كلية التربية النوعية .جامعة المنصورة.
- عبد الرحيم، م (2017) دور الخط العربي فى ابتكار علامات تجارية لتسويق الأزياء المعاصرة المطبوعة من خلال الموروث الثقافي العربي، مجلة العمارة والفنون والعلوم الإنسانية ، 350-330.pp ,5 Issue.

- القحطاني ، د (2004) السدو والحياكة التقليدية في المملكة العربية السعودية الطبعة الاولى . رسالة دكتوراه، جامعة الملك سعود - كلية السياحة والاثار - قسم الاثار .
- الفائز، م. ، و أحمد، ر (2016). استحداث تصميمات زخرفية مطرزة مستوحاة من تراث نسيج السدو السعودى وتوظيفها لإثراء ملابس النساء (رسالة ماجستير غير منشورة). جامعة القصيم، بريدة. مسترجع من https://search.mandumah.com/Record/768916
- *معوض ،ي(2014)أسس تصميم الأزياء والموضة. القاهرة، عالم الكتب.*

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

# Revival of the Heritage Using Porcelain Units Inspired by Traditional Sadou Decoration and Kufic Calligraphy in Fashion Design

**Tahani Nassar Alajaji**[1] **Wejdan Mohammed Alfulaij**[2]

**Al-academy Journal ……..……. Issue 92 - year 2019**
**Date of receipt: 1/2/2019…....Date of acceptance: 27/3/2019….....Date of publication: 27/5/2019**

## Abstract

The purpose of this research is to identify heritage and highlight its value by drawing on its decorative vocabulary and integrating it with the Arabic calligraphy to revive the heritage in a contemporary style, and to create decorative design units inspired by Sadou and Arabic calligraphy and to employ them in the modern fashion designs. The applied descriptive approach has been used in this research, and the research community is made of women in Riyadh area. The tools used in this research were the questionnaire and the observation. The most important results of the research are: the design of decorative units from the integration of Arabic calligraphy and the decorations of the Saduo, and the use of these units in the design of the of women's fashion using the method of printing, and manual and automatic embroidery. The research has stressed the importance of integrating Saduo decorations with the calligraphy in raising the aesthetic value of the dress, and contributing to the revival of the heritage, and promoting the national identity through fashion. One of the most important recommendations in this research is to encourage local designers to use Arabic calligraphy, sadou decoration in fashion design, and textiles. The entities concerned with heritage events make exhibitions, and various presentations to identify heritage, especially folklore, and to increase interest in the study of Arabic calligraphy - with the artistic and aesthetic values that it has - in universities and academic programs through the inclusion of calligraphy and supporting the garment industry, and textiles inspired by Saudi traditional heritage to fit the modern era, while retaining its originality which would be helping to revive the heritage and promote the national identity of the members of society..

**key words:**
Heritage, Sadu, Fashion Design, Kufic, Decoration.

[1] fashion and Textile Design Department/College of Art and Design/Princess Nourah Bint Abdul Rahman University, Tah1394@hotmail.com- tnalajaajy@pnu.edu.sa

[2] fashion and Textile Design Department/College of Art and Design/Princess Nourah Bint Abdul Rahman University, vicdan.s@hotmail.com

# اللانظام فـــي المنجز الكرافيكي المعاصر

عمار مهدي عبد السيد[1]
طيف جبار رؤوف[2]

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229
تاريخ استلام البحث 2018/2/13 ، تاريخ قبول النشر 2018/2/22 ، تاريخ النشر 2019/5/27

**ملخص البحث:**

تبنت الفنون المعاصـــرة ومنها فن التصـــميم الكرافيكي مفاهيم وأســـاليب جديدة خرجت عن القواعد المتعارف عليها في التصميم ومنها أسلوب اللانظام ، نتيجة لمواكبة الفن للتطورات الفكرية والعلمية والتقنية التي رافقت كافة ميادين الحياة ما أحدث أشـــكالية في توظيف هذا الاســـلوب لما له من تأثير على الجانب الوظيفي للمنجز الكرافيكي ، ومن هنا أختار الباحث عنوان بحثة الموسـوم **( اللانظام في المنجز الكرافيكي المعاصر)** أنطلاقاً من التساؤل الاتي :

أ- هل يمثل تحول الاسلوب في التصميم الكرافيكي المعاصر أشكالية لما ينتج عنه من تصاميم ؟

ب- هل حقق التصميم الكرافيكي المعاصر أبعاده الجمالية من خلال أسلوب اللانظام ؟

وتضمن الاطار النظري أربعة مباحث أذ جاء : المبحث الاول اللانظام في فلسفة الفن والمبحث الثاني اللانظام في التصميم والمبحث الثالث اللانظام من خلال عناصر التصميم والمبحث الرابع تضمن تقنيات الاخراج الفني للمنجز الكرافيكي ، ثم أجراءات البحث التي تمثلت بتحليل عينة البحث ، ثم أهم النتائج والاستنتاجات ومن أهم الاستنتاجات :

أ- أن أسلوب اللانظام من الاساليب الفنية المعاصرة التي أحدثت نقلة نوعية في بنائية التصميم الكرافيكي المعاصر وأضافت بعداً جمالياً ووظيفياً إلى المنظومة التصميمية الحديثة .

ب- أعتمد أسلوب اللانظام على آلية التجديد في التعامل مع العناصر التصميمية كونها قوى تصميمية مؤثرة قادرة على خرق النظام التصميمي ، فضلاً عن التطورات التقنية التي أسهمت في صياغة تلك العناصر والتأثير عليها بطريقة غير مألوفة .

**الكلمات المفتاحية: اللانظام ، كرافيك.**

[1] كلية الفنون الجميلة/جامعة بغداد.
[2] كلية الفنون الجميلة/جامعة بغداد، taif.j@cofarts.uobaghdad.edu.iq

**المقدمة:**

شهد القرن الواحد والعشرون تطورًا هائلاً في طرائق البحث والتقصي العلمي ليشمل ميادين الحياة كافة، ولم يعُد أي من المجتمعات أو حقول المعرفة مغلقاً أمام البحث العلمي ، ولهذا التطور العلمي نتائج عديدة ، منها أن العلم لايمكن عدهُ ثابتاً أو شيئاً ساكناً ، وأن العلوم والمعارف تنتظم بقواعد أبدية ثابتة ، بل هي خاضعة الى قوانين التغيير والانعكاس واللانظام ، وتفهم من هذه الاشكالية على أنها صراع المتناقضات الكامنة في جميع مظاهر الطبيعة ، وفي أشارة الى تلك البحوث والدراسات يبرز اللانظام كأحد الاساليب الفنية التي خرجت عن اللامألوف ، من خلال كسر القواعد والقوانين التي تحكم العلاقات البنائية في مجال الفنون البصرية ومنها فن التصميم الكرافيكي المعاصر ، بما يخدم العملية التصميمية ومنها الى الغاية التي تحقق الهدف الاتصالي ، وفي هذا السياق تكمن مشكلة البحث في الاشكالية التي يثيرها أسلوب اللانظام في التصاميم الكرافيكية المعاصرة مع غياب النظم والانساق والمرجعيات التصميمية **والذي حدده الباحث بالتساؤل الآتي :**

أ- **هل يمثل تحول الاسلوب في التصميم الكرافيكي المعاصر أشكالية لما ينتج عنه من تصاميم ؟**

ب- **هل حقق التصميم الكرافيكي المعاصر أبعاده الجمالية من خلال أسلوب اللانظام ؟**

**ويهدف البحث الى الكشف عن أسلوب اللانظام في الحقل البصري الكرافيكي المعاصر.**

**اما اهمية البحث فهو يمكن أن يشكل أطلالة معرفية حول أحد المنظومات الفكرية الحديثة في التصميم الكرافيكي المعاصر.**

**اما حدود البحث :** دراسة اللانظام في التصميم الكرافيكي المعاصر .تركيا في 2017 .

**تحديد المصطلحات :**

**اللا نظام :**

**اللانظام لغويا :** صيغة مبالغة من نظم : كثير النظم( عمر ، ص 2237 )

**اللانظام اصطلاحيا :** حالة من الفوضى والاضطراب تعم مكانا ما ، اعقبت مرحلة الحرب ايام سادت خلالها اللانظامية . ( عمر ، ص 2237 )

**اللانظام أجرائيا :** هو مستوى من النسق غير مالؤف يحدث متى ما يمر النظام بتغيرات غير ثابتة ولا نظامية غير متوقعة ، يسطر الغموض على افكاره كوسيلة للتعبير الفني ، ويتيح العديد من الخيارات في مجال الابداع.

**الاطار النظري**

**المبحث الاول : اللانظام في فلسفة الفن**

يشكل اللانظام احد المفاهيم الفكرية الحديثة التي حظيت باهتمام كبير في مجال الفن والعلوم الانسانية الاخرى لاسيما ونحن نعيش في عصر جديد من القرن الواحد والعشرين اطلق عليه مسميات عدة ،**عصر العولمة وما بعد الحداثة ، عصر المعرفة واللايقين ، عصر العلم والنسبوية عصر الترابط الكوني وصدام الحضارات ، عصر الاعتراف بالآخر وإذابة هويته عصر التحرر والهيمنة ، إنه عصر المتناقضات . ( نصار، ص 19 )**

فقد اتسم الفن خلال هذه المرحلة بالتعددية نتيجة الانفتاح على العالم وتعبيرًا عن الحياة الواقعية وما تتضمنه من ثنائيات متناقضة واستحداث أبجدية تشكيلية غير نمطية بعيدة عن المتعارف عليه سواء كان على مستوى الأفكار أو الخامات أو الأساليب والتقنيات أو حتى طرائق العرض وجمع الفنان في أعماله الفنية بين العناصر المتنافرة والمتناقضة ، وتجلت سمة اللانظام كمفهوم لتلك المرحلة ، **حيث غيرت مفاهيم اللانظام من القوالب الجاهزة وبعثرت القواعد والقوانين والانظمة التي تبني الخطابات الفكرية والفنية والعلمية ايضا ، هذه الخطابات هي خطابات الفنانين مثلا والتي تتجسد في اعمالهم نحت ، فن تشكيلي ، سينما او خطابات العلماء نظريات وصفية ، تجريبية ، متخيله او خطابات المفكرين والمثقفين كتب ادبية سياسية وموا اقف . ( ليوتار، ص 19 ) .**

لم يكن مفهوم اللانظام في بداية ظهوره يحيل الى موقف نظري محدد او نسق قيمي ما ، يكشف عن وعي بتحولات جذرية مر بها المجتمع الغربي ، بقدر ما كان يصف بعض التغيرات الفنية التي تمثلت في مجالات العمارة والموسيقى والسينما لكن هذه التحولات سرعان ما اخذت تبحث عما يمكن ان يمثل شكلها الواعي ليوحدها نظريا ويؤسسها فلسفيا ، وقد استطاعت ان تجد في **فلسفة مابعد الحداثة** * ما يمكن ان يكون تاصيلا لمفهومها . **وقد اكتسب مصطلح مابعد الحداثة مدلولا لاول مرة في كتاب فيلسوف التاريخ الانكليزي آرنولد توينبي عندما استخدمهُ ليشير الى ثلاث خصائص رآها تميز الفكر والمجتمع الغربيين منتصف القرن العشرين وهي اللاعقلانية والفوضوية واللامعيارية .** ( Hassan. p 22 )

وتبنت ما بعد الحداثة خطابا رافضا الكلي ومكرسا النسبي واليومي مقابل الحتمي والتاريخي متحرر من الزمن الخطي وهادم التمايزات بين الاجتماعي والثقافي وداحض ومهمش الحدود الفاصلة بين الحقول المعرفية كمحاولة لاقصاء السياسات وحيدة الجانب ، **ومن اهم الاسس التي تبنتها تيارات مع بعد الحداثة:**

**1- رفض النظريات الشمولية لاسيما النظريات الكبرى مثل : نظريات كارل ماركس وهيجل ووضعية كونت والتحليل النفسي مع التركيز على الجزئيات والرؤى المجهرية للكون والوجود .**

**2- رفض اليقين المعرفي المطلق ورفض المنطق التقليدي الذي يقوم على تطابق الدال والمدلول، اي تطابق الاشياء والكلمات .**

**3- رفض الحتمية الطبيعية والتاريخية التي كانت سائدة في مرحلة الحداثة ولاسيما مفهوم التطور الخطي .**

**4- مناهضة كل اشكال السلطة سواء في الخطاب او في السياسة او في الفن** ( Hassan. p 45 )

وقد سمحت فنون ما بعد الحداثة بقبول جميع المتناقضات ، فالفنان في عصر ما بعد الحداثة أعتمد على المتعارضات الشكلية مضافًا بعضها إلى بعض بغرض أن تصدم المشاهد وتقضي على فكرة الانسجام التقليدية ، فهي تقوم علي توظيف مبدأ اللانظام فضلاً عن المزج بين أسإلب وخامات ووسائط مختلفة بل وألتقاء الأشياء المتنافرة معًا ، **ونجد في استخدام اللانظام لدراسة المتناقضات في فنون ما بعد الحداثة كاسلوب جديد في مجال الفنون التشكيلية حيث أن الظواهر يفسرها منطق ثنائي يعمل على تسهيل إجراء التحليل للظواهر المدروسة بنيويًا في عدد كبير من الأنشطة التي تبدو غير متجانسة فيما بينها بمعنى أنه يعمل على تحديد معاني الظواهر على اعتبار أنها ليست أمورًا فطرية و إنما يستدل عليها من ذلك الاتساق الباطني للعلاقات بين العناصر، والتي لابد أن تجئ متو افقة مع مجموعة المعطيات الملاحظة للشكل (عطية ، ص 34 )** كما وتشير العديد من الدراسات الفنية ومنها دراسة **تشارلز جنكس (Charles Jencks) على ان اللانظام اصبح كسمة من سمات فنون ما بعد الحداثة ، وأحد المرتكزات المهمة التي تتناول الغموض والتباس المعنى بالأضافة إلى التناقض والتنافر كبعض الصور المجازية التي تميز فنون هذا العصر.**( Robert. p131 ) كما أكد (محسن عطية) **على أن فنون ما بعد الحداثة أعلنت عن لقاء العلاقات المتناقضة فجمعت في بساطة بين معاني الصفوة والعامة الحديث والقديم المفرد والعام، وقد تزاوجت بها المعاني المتناقضة مثل : التقدمية والحنين للماضي . (عطية ، ص 257 )**

وشهد النصف الثاني من القرن العشرين تغييرين رئيسين في المجال الفني : أولهما على مستوى النظرية الجمالية وثانيهما على مستوى الممارسة الفنية ، هذه التغييرات لم تحدث بطريقة مفاجئة انما سبقتها ارهاصات عديدة بدات مع بدايات القرن العشرين عندما دخلت متغيرات جديدة في المعادلة الجمالية والتي لاقت ترحيبا كبيرا من بعض الفنانين والكثير من المتلقين فالنظرية الجمالية بمعناها التقليدي قد فقدت بريقها وحل محلها مجموعة من التاملات والتحليلات لبعض الاعمال الفنية وخاصة الادبية ، مما ادى الى طغيان الجانب التطبيقي على الجانب النظري وهو ما أدى الى صعوبة استخلاص نظرية جمالية عامة لاي من منظريها، **حيث بدات الجماليات تخطو خطواتها الاولى نحو الاستقلال حينما استبدل جاك روسو بانا أفكر بانا اشعر ، فهو انما يؤشر الى تحول حاسم من استراتيجية عقلانية خالصة الى استراتيجية جمالية اكثر وعيا في تحقيق اهداف التنوير. (سبيلا ، ص 19 )**

كذلك واصبحت الممارسة الفنية تمحو اي اثر لفكرة تقديم او تمثيل الحياة فالفن ليس محاكاة ولا تقديما للحياة وانما هو نتاج عقلي يهدف الى الامتاع ، **ونجد ان هنالك تحولات مهمة تميز بهما فن ما بعد الحديث وهي ، الاول :هي الدرجة العالية جدا من الوعي الذاتي للفنان بفنه على انه فن وليس موظفا لخدمة شيء اخر ، والتحول الثاني معتمد على الاول كون ان الوعي الذاتي قد دفع الفنان الى المزيد من الفردية والذاتية ومحاولة خلق اسلوب خاص به يميزه عن الفنانين الاخرين سواء المعاصرين او السابقين له . (مصطفى ، ص 132 )** فاللانظام في الفن فكر يكرس فنا لا يهدف الى شيء يتعلى فيه الشان الجمالي على العقلاني والجانب الشعوري على الفكري فلم يعد الانسان هو المعيار الذي تقاس به الاشياء

والموجودات لانه ببساطة لم يعد مركز الكون كما ذهب فلاسفة مابعد الحداثة ولهذا فان علينا ان نستعيد احساسنا بالاشياء من خلال اعادة اكتشاف الواقع والانصات الجيد للحياة .

من هنا نلاحظ احتفاء هذا العصر بالاسلوب ، فالتراث الفني اصبح عبئا على الفنان وجزءا من العالم الخارجي ، يسعى التحرير نفسه منه وانتاج فنه بمعزل عنه وهكذا يصبح فلسفة اللانظام وسيلة لتاكيد الذات مقابل العالم ، ويصبح الاسلوب كنتاج للذات او للجزء الذاتي او المثالي في الفنان تاكيدا لهذا الجانب مقابل الجانب الموضوعي او ذلك الذي ينتمي للعالم . وهنا يتفق الباحث مع ما تقدم وتحديداً ما تمت الاشارة اليه في فلسفة ما بعد الحداثة وما تقدمه من رؤى تخدم فكرة البحث.

**المبحث الثاني : اللانظام في التصميم**

أثرت المفاهيم الفكرية والفلسفية في مرحلة مابعد الحداثة على اتجاهات وانشطة الفن ومنها التصميم الكرافيكي ، أذ أدخلت تغييرات جذرية تعتمد آلية المتغير ليس في الافكار والنظريات وحدها ، بل في نمط الاساليب المتبعة في التصميم وذلك لغرض انجاز ابعاد جديدة في الرؤيا والتلقي .

وتعد هذه النقلة في التصميم أحد أهم المنعطفات المعرفية التي غيرت من منظومة علاقات التصميم الى منظومة جديدة تعتمد انجاز انظمة مركبة غير منتظمة تحقق نظاما بصريا جديدا يجسد الواقع في تركيبة التذوق الجديد للفن ، ونجد ذلك من خلال رفضها للاساليب والانماط السائدة في التصميم وتبني مبادئ فكرية متحررة مخالفة للقواعد النمطية ، ومتجاوزة هيمنة النظرية الوظيفية الى مرحلة جديدة تلعب فيها القيم الحسية دورا محوريا في التصميم ، **ومن اهم السمات والخصائص لتبني الافكار المستحدثة في التصميم :( سبيلا ، ص 33 )**

**1- أعلاء قيمة العقل وجعله مصدركل تقدم معرفي للمجتمع ، وهو مصدر الصدق ، واساس المعرفة المنظمة ، وهو القادر على اكتشاف المعايير النظرية والعملية التي يهتدي بها الفكر والفعل على السواء في مجالات التصميم .**

**2- ان الزمن تغير وان الظروف والاحتياجات قد تجاوزت الانجازات والتجارب السابقة نتيجة لتقدم وسائل الاعلام والاتصال ، مما ادى الى بروز ظاهرة جديدة من التاريخ تتطلب قيام اتجاهات فكرية تتو افق مع الانماط والتطورات المعرفية التي طرأت على النظام الاجتماعي والاقتصادي في المجتمعات الغربية .**

**3- تنوع التجارب والخبرات الانسانية وتعدد الاتجاهات الثقافية والفكرية بل وظهور اتجاهات وحركات جديدة في الفن والتصميم تجاوزت اسلوب وفلسفة المدارس الكلاسيكية الحديثة مثل الباوهاس والبنائية والتعبيرية والفن الحديث في مرحلة الحداثة من القرن العشرين .**

**4- التحرر من القيود والانماط والقواعد التقليدية في ممارسة انشطة التصميم والعمارة ، أذ يمكن الجمع بين عناصر ومفردات مختلفة وغير متجانسة تخرج تماما عن المألوف والمتعارف في التصميم .**

**5- ابرازكل ما أصيل في الحضارة والثقافة الغربية ، والاقتباس منه لاخراج حلول ابداعية لمشكلات التصميم تواكب التحولات والمتغيرات المجتمعية بعد الحرب العالمية الثانية .**

**6- تجسد تيارات مابعد الحداثة من خلال الرجوع للطرز ، والاساليب التاريخية في التصميم والابتعاد والرفض من مبدأ حركة الشكل يتبع الوظيفة والتحرر من افكار التصميم النمطية السائدة .**

فقد سعى اسلوب اللانظام في التصميم الى الابتعاد عن التبسيط في المنظومة التصميمية والحد من تاصيل العلاقة التفاعلية بين اجزاء التصميم من خلال اعادة صياغة وتفسير العلاقة بين الشكل والوظيفة وتوزيع العناصر والمفردات التصميمية بطريقة غير متجانسة تخرج عن المألوف لاحداث نوع من التناقضية والمفارقة الظاهرية أذ أصبح هذا الاسلوب لاتحكمة قواعد او معايير صارمة ، **فقد صيغ مفهوم اللانظام على اساس العودة الى اللغة التمثيلية والانساق المتباينة التي تناسب الاذواق المختلفة من خلال حملها رسائل مختلفة تعكس معاني التورط والغربة والعدمية والبأس والفوضى . (اليحيائي ، ص 15 ) .**

**الحركات الفنية المصاحبة لتطور مفهوم اللانظام :**

يعد القرن العشرين أحد أهم المراحل التاريخية التي صاحبت مرحلة التطوروالتغير في المنظومة التصميمية ، فقد شهد بروز العديد من الحركات الفكرية والفنية المتمردة والمضادة للاتجاهات السائدة في الفن والتصميم ومنها :

**1- الحركة الدادائية ( Dadaism ):**

حركة فنية جرئية تحمل في بذورها الهدم والتحطيم واللانظام وذلك من خلال تحطيم القواعد المعروفة في الفن بل للعقل والتفكير ايضا ، فهي أساسا حركة هدم تقوم على اعتناق مبدأ العدمية وأنكار جميع القيم والمفاهيم والاشكال الفنية والانظمة سواء المتوارث منها او المعاصر أذ كان يهم روادها انكار القيم القديمة في الفن اكثر مما يهمهم بناء قيم جديدة ، **فقد لجأ الدادائيون للتعبير عن أرائهم بكل الوسائل التي يمكن ان تخطر ببالهم بما في ذلك الهدم والتخريب والتشويه . (محمود ، ص 160 )** حيث لجأ فنانوا هذه الحركة الى أستخدام التركيبات العشوائية التي توحي باللانظام في انتاج أعمالهم الفنية وذلك تعبيرا عن انطلاق الكوامن المتراكمة في نفوسهم والتي فجرتها المآسي ودمار الحروب ، كما ومثل جمال اللوحة الدادائية مبدأ الغرابة والتشويه المستمد من معاداة الفن و اختراق حدود المعقول في توظيف وسائل التعبير الفنية و الخروج عن نطاق القيم و المثل الجاهزة و القواعد الأكاديمية و النظم الكلاسيكية للفن ، فقد أعطت مفهوما جديدا للفن لم يكن معهودا من قبل .

أن ظهور هذه الحركة في الحياة الفنية وانتقالها السريع في مجال التصميم الكرافيكي يؤكد اهميتها وحضورها القوي والمؤثر ونجد ذلك من خلال استخدام قصاصات ورق الجرائد وإعادة لصقها في لوحات عديدة باسلوب غير منتظم لغرض خلق حقائق جديدة تهدف إلى وعي العامة برفض الفن بمضمونه الجميل وذلك بهدف أن تصل رسالة بأن الحروب قادرة على تشويه معالم الطبيعة وتمزق أوصالها وأنها مزقت في نفس الوقت الفن الجميل ليصبح عدميا .

**2 – الحركة السيريالية ( Surrealism ) :**

معناها ما فوق الواقع وهي حركة فنية ظهرت على أنقاض الحركة الدادائية ، وترتكز على الايمان بأن الاحلام اقوى من اي شيء آخر ، وبأن بعض انماط التداعي الذهني التي لم يعرها احد أهتماما من قبل ،

قادرة على ان تكتشف لنا حقائق أبعد عمقا من تلك الحقائق التي نصل اليها عن طريق العقل والمنطق ، فقد تميزت هذه الحركة بالتركيز على كل ما هو غريب ومتناقض ولا شعوري ، والبعد عن الحقيقة وإطلاق الأفكار المكبوتة والتصورات الخيالية وسيطرة الأحلام بالاعتماد على نظريات فرويد رائد التحليل النفسي ، خاصة فيما يتعلق بتفسير الأحلام . ( النقيب ، ص 25 ) كذلك وأهتمت السريالية بالمضمون وليس بالشكل ولهذا تبدو لوحاتها غامضة ومعقدة وإن كانت منبعاً فنياً لاكتشافات تشكيلية رمزية لا نهاية لها تحمل المضامين الفكرية والانفعالية التي تحتاج إلى ترجمة من الجمهور المتذوق ، فالسيريالية حركة متطرفة تخرج عن القوانين والنظم والاساليب السائدة في اشكالها وصورها ، وتسخر من العقل ومنطقه وجل الهاماتها من الاحلام والرؤى ودفعات اللاشعور ، فهي املاء للفكر بدون رقابة العقل وبعيده عن كل اهتمام فني او اخلاقي . (خفاجي ، ص 176 ) ، فاهم ما يميز هذه الحركة عناية اصحابها باللامعقول واللامنطقي كحافز للابداع الفني ، وهذا الاثر يعد من أهم الاثار التي تركتها السيريالية على الفن بصفة عامة ، ويعد سلفادور دالي* من اهم رواد هذه الحركة .

**3- الحركة المستقبلية ( Futurism ) :**

المستقبلية كلمة شمولية تعني التوجه نحو المستقبل وبدء ثقافة جديدة والأنفصال عن الماضي فهي حركة فنية متمردة تهدف إلى نبذ الحركات والتيارات الفنية السابقة ، معلنة أن كل الاساليب الفنية السابقة تنتمي للماضي وان الحاجة ماسة اليوم لاساليب ونظم تتوافق مع الازمنة الحديثة والتحولات والامكانيات العلمية و التقنية ، فقد امتازت المستقبلية بتفعيل مفاهيم جديدة داخل العمل الفني كمفهوم اللانظام يحل محل المفاهيم والاساليب السائدة فانتقلت الى جماليات الحركة في الاشكال وايقاعاتها والتي تحققها النظم المعقدة ، إذ تمكنت من إيجاد نظم تتناسب مع طبيعة العصر و إنسانه ، وقد عبر الفنان المستقبلي في أعماله بتجزئة الأشكال الى نقاط وخطوط وألوان وفق انظمة معقدة، فكل موضوع يحلل إلى اجزاء وكل جزء يعني حركة، وكل حركة هي فوضى ، كان الهدف نقل الحركة السريعة والوثبات ومحاكاة التطور الصناعي السريع .( سليم ، ص 37 ) فقد حاول المستقبليون رسم الإنسان والمرئيات في حالة الحركة وذلك عن طريق تتابع وتوالي الخطوط والمساحات والألوان وكذلك شملت محاولاتهم التعبير عن حركات السيارات وضوضاء المدن وأجوائها المزدحمة على وفق اسلوب معقد غير منتظم وقد أدخلت مفاهيم هذه الحركة الى التصميم الكرافيكي كفكر يساعد على تنمية الفوضى الابداعية من خلال استخدام الخطوط والاشكال المائلة والمتداخلة والتي لها علاقة بالتقدم والتطور الحاصل في القرن الواحد والعشرين .

وهنا يبين الباحث أن الحركات الفنية ( الدادائية والسيريالية والمستقبلية ) أعادت اليوم في القرن الواحد والعشرين بمسمى جديد ومفاهيم مختلفة كاتجاه مفاهيمي غيرت الفكر التصميمي وفرضت نفسها على اساليب انتاجه وتوجهاته والخطاب الذي يمكن ان يؤسسه في الاتصال البصري المعاصر لتقديم رؤى تصميمية ذات قيم تشكيلية جديدة مخالفة ومدهشة تخلق واقعا جديدا في التصميم يتفاعل مع تطور الاحتياجات الانسانية المختلفة .

ومع اسلوب اللانظام الذي قام التصميم الكرافيكي بتفعيله قد ازاح الطقوسية ( النظام ) المرتبط بالعمل الفني والقداسة التي كانت تتحكم في انتاجه ، وشكلت للتصميم والمصمم نقطة انطلاق نحو تحطيم وكسر القواعد القديمة وهدم المالوف والمعتاد في التصميمات وتفكيك الكل المترابط واعادة تشكيلة بصورة جديدة . ويرى الباحث مما تقدم ان تبني المدارس الفنية في فترة مابعد الحداثة لمبدأ اللانظام في الفن ساعد على تناول الانساق المعقدة في فن التصميم الكرافيكي المعاصر كاجراء وظف لاغراض يحقق الجاذبية البصرية .

**المبحث الثالث : اللانظام من خلال عناصر التصميم**

**1- الشكل :**

يعد الشكل أحد العناصر المهمة في العمل التصميمي ، والمظهر الخارجي للفكرة التصميمية ، فهو صورة العمل الفني ومادته ، التي تتغير مع تغير المفاهيم والاساليب المختلفة فقد طرأ تغير جذري على طبيعة الشكل بفعل التحولات الفكرية والشكلية التي رافقت حركات مابعد الحداثة ، والتي جعلت من الشكل غير محدد بأسلوب او منهج واضح ، تزامنا مع نمو افكار الحرية الشكلية والمبدعة الغير خاضعة لاية محددات ، والتي عدت ثورة حقيقية على القيود والقواعد الثابتة التي تحكم الشكل التقليدي ، **فقد قدم الشكل في تلك المرحلة بمنظور مختلف تغيرت فيه الخطوط المستقيمة الى منحنيات حرة ، والخطوط الافقية والعامودية اصبحت مائلة ومتقاطعة بزو ايا مختلفة تقدم فكرة غير ثابتة . (الفريد ، ص 96 )** حيث غابت علامات الاستدلال والمعايير الجمالية في هذه المرحلة ، ليكون الشكل منفصلا عن مضمونه الفكري ويعلن استقلاليته وأولويته في العمل الفني .

فالتحول الذي حصل في بنية الشكل كان مرتبطاً بالظروف الموضوعية والبيئية التي تحيط بالعمل الفني ، فضلاً عن تنوع المرئيات للعين المجردة لدى الفنان فمن خلال مسار تلك الخطوط نكتشف العلاقة بين الفنان وحضارة المرحلة التي يعيش فيها ، فالمرحلة او الحضارة هي التي تمنح الشكل طبيعته المتغيرة بل وتفرض مضمون العمل الفني كذلك ، **هذا التحول الواسع أدى الى سلسلة الابتكارات والتخطيطات للاشكال الفنية الموروثة ، والذي قاد بالنتيجة الى خلق أساليب فنية جديدة تحظى بروح المغامرة والاقدام نحو تحطيم بنية الشكل الفني القديمة وخلق اسلوب جديد كاسلوب اللانظام يحكم البناء الفني المعاصر .( نبراس ، ص 16 )** لقد اعطت حركات مابعد الحداثة من خلال تبنيها لاسلوب اللانظام مفهوما جديدا لبنية الشكل فالفنان غير وحذف وشوه وأقصى كل ما يعتقده غير ضروري على وفق المفاهيم التي يؤمن بها سعيا منه من خلال هذا التمرد المنشود الى أعطاء الشكل طرائق جديدة لبنائه ، ومحاولة منه الى اكتشاف قيم جمالية جديدة من خلال الجذب البصري للمعطيات الجديدة الغير مألوفه .

ومع بلوغنا العصر المعلوماتي والثورة الرقمية التي أقتحمت كافة المجالات العلمية والمعرفية ومنها فن التصميم الكرافيكي بمراحلة المختلفة ، ليقدم الحاسوب الآلي ثورة في الفكر التصميمي الابداعي ، تمثل اهمها تأثيره في الشكل التصميمي ليصل الناتج الفني الى مستويات ابداعية غير مألوفة ، لا يمكن الوصول اليها بالطرق التقليدية ، **فقد أحدثت الثورة الرقمية تحولات في بنية الشكل سواء كان في حالة الاشكال**

**الساكنة او تلك المتحركة ، وذلك من خلال استخدام تقنيات البرامجيات القادرة على أحداث صياغات مختلفة ، تمكن المصمم من اختبارها لغرض تطويرها واحداث التعديلات عليها . ( نبراس ، ص 26 )**

فقد ساعدت برامج الحاسوب التصميمية كالفوتوشوب والكوريل درو وأن دزاين ، أن تكون أدوات مفيدة للعملية التصميمية تؤدي الى مقاييس مختلفة في العمل التصميمي وتساعد على تكوين أشكال معقدة غير منتظمة وذلك من خلال التلاعب في حجوم الاشكال وطريقة تجميعها وأبعادها النظامية ، أضافة الى تجميع الاشكال المتعددة السطوح والابعاد في شكل واحد ، فالاشكال التصميمية ذات الميلاد الرقمي تكون في حركة دائمة التغير ، يحاول فيها المصمم أن يستكشف قانون تشكيلها وصولا الى التنبؤ باشكاله القادمة ، كما تتنوع مفردات الشكل في التصميم الكرافيكي الى صور ورسوم وتخطيطات كرافيكية والى حروف وكتابات وعناوين ونصوص تيبوغرافية .

**أ- الصور والرسوم:**

تعد الصور والرسوم أحد العناصر المهمة والمؤثرة في التصميم ، لما لها الدور الفاعل في عملية الاتصال وجذب الانتباه ، فهي لقطة للشكل في لحظة وظروف معينة ، تضيف من رموزها وبياناتها وتفاصيلها معانى ودلالات معينة تخدم الهدف الذي يسعى التصميم تحقيقه ومع التطور الفني والتقني الذي رافق العملية التصميمية المعاصرة ، أخذت الصور والرسوم تأخذ اساليب وأنماط جديدة تكون أكثر تأثيرا وفاعلية ومنها أسلوب اللانظام ، وذلك من خلال أحداث نوع من التناقض الصوري للقوالب التقليدية ، كتغيير في الالوان الاصلية للصور والرسوم بألوان بعيدة عن الواقع ، وفي بعض الاحيان أظهار الوجه السالب للصورة والرسوم أضافة الى التلاعب بأجزاء معينة من الصورة دون أخرى كاخفائها او تشويهها ، وغيرها من الطرق التي تعطي انطباعاً غير مألوف في الصور والرسوم كمؤثر جمالي يعمل على جذب الانتباه .

**ب- الحروف والنصوص والعناوين :**

تعد الحروف من أهم الوسائل الاتصالية التي تستخدم في البناء التصميمي كونها تمثل مفردات الفكرة التي يطرحها الموضوع ويوكل لها النصيب الاكبر في ايصال الرسالة التصميمية **ويراعى عند توظيفها مراعاة : شكل الحرف ، حجم الحرف ، كثافة الحرف ، أتساع السطر عرض السطر ، المسافة بين السطور . (ابراهيم ، ص 55 )** ، فقد استخدمت الحروف كقيمة تشكيلية في العمل الفني ، لما تمتلكة من مضمون جمالي وتعبيري ، فضلاً عن قدرتها التحويرية في تحقيق مفردات متراكبة يمكن استيعابها في التصميم ، كاسلوب يسعى المصمم من خلاله الى جذب الانتباه وكسر القاعدة المعتادة في التنفيذ ، فقد ساعدت برامج الحاسوب الالي على توفير امكانيات هائلة للمصمم الكرافيكي ، يستطيع من خلاله أنتاج تشكيلات جديدة مبتكرة غير مألوفة من الحروف والنصوص والعناوين ، القادرة على جذب الانتباه بحركاتها الوهمية والفعلية وانسابيتها الغير مستقرة ، كمؤثر بصري جمالي .

2- اللون :

يعد اللون من أهم وأكثر العناصر البنائية قوة وتأثيرا في الجذب والاثارة البصرية ، لما له القدرة على توليد الطاقات الكامنة للشكل او العناصر المصاغة فاللون هو ذلك الوسيط التشكيلي الذي يستخدم للتعبير عن المدركات والتمييز بينها حيث لايدرك الشكل الا باللون .

ومع تنوع الاساليب والتقنيات التي رافقت الحركات والتيارات الفنية المتمردة والمعاصرة جاء اللون ليكون أحد الوسائل المعبرة عن اسلوب اللانظام ، **وذلك من خلال تقديم توليفة لونية متناقضة في العمل الفني تبتعد عن الواقع وعن السياقات التقليدية الخاصة بعلاقة الالوان المتجاورة والمتضادة ، كوسيلة للابداع الفني والامتاع الشخصي ، خصوصا مع دخول نظم الالوان في حسابات الكومبيوتر لتنتج ألوانا أكثر تعقيدًا وأبهارًا . ( الجابري ، ص 70 )** فقد لجأ المصمم من خلال هذا الاسلوب الى توزيع اللون داخل بنى وتكوينات لاشكلية ولاموضوعية وباتجاهات عشوائية غير منتظمة ، كمحاولة منه لأحداث دلالات بصرية متغيرة ومتنوعة تعمل على جذب الانتباه ، وتدخل اللون في اعتبارات قياسية حسية جديدة ، كما وتجلى اللانظام اللوني في بعض الاعمال الفنية من خلال تغيير ألوان الاشكال والصور وأستبدالها بألوان غير منطقية بعيدة عن حالتها الاصلية ، كمحاولة لمواكبة الحركة اللونية في بعض الفنون المعاصرة كالسينما والعمارة ، لقد أضاف أسلوب اللانظام في اللون مداخل جديدة لتوظيف اللون ، من خلال قدرته على تغيير مظاهر المرئيات في ظل تنوع زوايا الادراك في التصاميم الكرافيكية المعاصرة التي أعطت بعدا تشكيليا جديدا ، تداخلت فيه الصفات اللونية وتغيرت فيه المسارات اللونية كون اللون يمتلك معلومات كثيرة يحاول الفنان أكتشافها والتعرف على تأثيراتها المختلفة .

ومن هنا يرى الباحث أن أستخدام عناصر التصميم على وفق أنماط وأشكال جديدة تنحرف عن واقعيتها السابقة ، تؤدي الى قلب المفاهيم الخاصة بهذه العناصر وهو ما يؤثر سلباء الصياغات التصميمية وعلى بنائية الشكل التصميمي النهائي وهو ما يولد اللانظام بالمحصلة النهائية .

**المبحث الرابع : تقنيات الاخراج الفني للمنجز الكرافيكي :**

تعد التقنيات حلقة الوصل بين المضمون الفكري والشكل الناتج ، فهي الوسيلة التي يتم من خلالها ترجمة الافكار الى تصاميم محسوسة سواءأ رقمية كانت ام ورقية او اي وسيلة عرض أخرى ، فالتحولات التقنية أثرها الفاعل في حركة الفن والتصميم أنتقالا من طور الى آخر يتصدر ذلك تمهيدات الثورة الصناعية وما أفرزته من معطيات تقنية ومنجزات علمية عملت في الفن مثلما عملت في بقية الانساق المعرفية ، فقد كانت التقنية السبب الاساس في قيادة الفكر الفني الحديث للتحول من الصورة المحاكية الى الصورة المبتدعة والغير مألوفة ، سواء من حيث الشكل او المضمون او الوسائل المتبعة في اخراجها ، ويعد التصميم الكرافيكي من اكثر الحقول اعتمادا على التقنيات الاخراجية وتأثيراتها .

**أذ أمتد أثر التقنية في التصميم الكرافيكي الى افراز اساليب جديدة في التصميم ، تتغير من خلال هذه الاساليب حركة عناصر الاشكال المكونة للعمل التصميمي ، فقد قدمت التقنيات المعاصرة حرية أكبر**

**ووسائل اكثر في دفع التصميم نحو اضافات جديدة في التفاصيل تحمل معها قيماً جمالية ومعرفية و إبداعية كثيرة فقد ادت الى احداث تأثير مهم على التصميم.** (Pieter ، p31 ) فالمصمم الكرافيكي عادة يمر بمرحلة تجريب الأفكار واستنتاج الحلول التصميمية ، لكن الذي يحدث في أثناء هذه المرحلة هو أن يبرز تأثير التقنيات في تحويل افكار المصمم الى واقع ابداعي وعلى الرغم من عدم قدرة التقنيات على تغيير المفاهيم الأساسية للتصميم إلا انه من الواضح انها تقدم اساليب جديدة لتنفيذ التصاميم الجديدة ومنها اسلوب اللانظام ، وتفتح آفاقاً ابداعية في مجال الخيال وإدراك تلك التغيرات المتلاحقة بالعالم بصورة مجدية .

**فالإمكانات التقنية المتوفرة اليوم تعطي للمصمم حرية كبيرة وتوفر له البدائل المتنوعة في الاختيار والتطبيق والتنفيذ . ( الطه ، ص 61 )** ومن اهم التقنيات المستخدمة في الاخراج الفني التصميمي هي :

**1- الكولاج ( Collage ) :**

يعد الكولاج احد الاساليب الاخراجية الفنية المستخدمة في التصميم الكرافيكي وهي عملية تجميع وتلصيق أكثر من خامة تتم على الصورة او الشكل العام بالتصميم ، بحيث تتفاعل فيها كل الخامات لبناء تكوين جديد للتعبير ، فالكولاج عملية فنية أعطت معاني واوصاف مختلفة وفقا للتقنيات والمواد الخام التي تم استخدامها لتنفيذه ، وتستخدم كلمة كولاج في الفنون الحديثة للتوفيق بين أكثر من خامة او مادة لها امكانيتها التشكيلية في العمل الفني الواحد ، وتتم عملية الكولاج في التصميم الجرافيكي عن طريق جمع الصور الفوتوغرافية وصور المجلات والجرائد برؤية فنية جديدة ، وكلما كان المصمم قادرا على استيعاب المواد الاولية التي يستخدمها من ناحية الملمس واللون وقوة الايحاء ورؤيته لها من زاوية جديدة وتوليفها ، فأنه يحقق قوة جذب آثارة من خلال الجماليات المتحققة من قيم التشكيلية والتأثيرات الملمسية ، **فالاثارة في طريقة الكولاج تكمن من خلال الخيال المبدع الذي يمكن ان يدرك العلاقات بين الخامات المستخدمة وفي صياغة بعضها مع البعض الاخر بطريقة جديدة مبتكرة . (البسيوني ، ص 118 )**

ومع دخول التقنية الرقمية في مجال التصميم الجرافيكي ، تحول فن الكولاج من اسلوبه التناظري analog collage الى الاسلوب الرقمي digital collage من خلال البرامج التي وفرتها التقنية الرقمية ومنها برنامج الفوتوشوب.

ويرى الباحث مما تقدم أن تقنية الفوتومونتاج والكولاج أعطت للمصمم من تقديم توليفات تعبيرية متعددة تحمل معها التناقض والاختلاف والفوضى ، ومضادة في نفس الوقت لوظيفة الموضوع ولا علاقة له بها ، وهو ما يسهم في تعزيز أسلوب اللانظام داخل العمل التصميمي .

**2- الفوتو مونتاج ( Photomontage ):**

ويعد اول مظهر ملموس للتفكير التشكيلي في الفوتوغرافيا ، والذي يسمى ايضا بالصورة المزدوجة ، وهو احد التقنيات التصويرية التي تعتمد على الافلام ، اي أن القيام بأدائها يتم ضمن عمليات ( المونتاج الفلمية ) ويحمل نفس فكرة ( الكولاج ) ولكن عن طريق التجارب المختبرية التي يعمد المصمم من اجل ايجاد تأثيرات تقنية متنوعة على فضاء التصميم ، **وتتم عملية الفوتو مونتاج عن طريق استنساخِ ومزجِ أكثر من صورة**

**، فالصورة تتكرر وتتجاوب وتستنسخ بدون حدود ، ثم تركيبها معًا ثم طبعها في النهاية كصورة واحدة .** ( Cran . p11 ) لقد أفضى ظهور تقنيّة الفوتو مونتاج إلى تبدل مفهوم العمل الإبداعي من التقنية اليدوية والمادية الى البعد الافتراضي في التصور المرئي ، ومع ظهور التكنولوجيا الرقمية المتمثلة باستخدام الحاسوب في مجال الفن والتصميم ، تباينت المواضيع الإبداعية التي تستخدم الفتومونتاج الرقمي ، ويتلخصُ الفوتو مونتاج في تقنيّة التلصيق الكولاج الرقمية حيث تقومُ هذه المزاولة على جمع أجزاء من الصور المقصوصة وإعادة ترتيبها وتركيبها في صورة رقمية جديدة ، فقد غيرت التقنية الرقمية من اسلوب الفوتومونتاج من هيئته التقليدية الى تقنية أكثر تطورا ليدخل الحاسوب فيه كوسيط مادي ناقلا وعارضا في الوقت نفسه على وفق تقنية اخراج رقمية متمثلة ببرنامج الفوتوشوب والكوريل درو وغيره من البرامج الاخراجية الفنية الرقمية ، لتكون وسيلة العصر الحديث للنشر والترويج الاعلاني وتفتح آفاقًا جديدة في التصميم الجرافيكي.

**مؤشرات الإطار النظري:**

في ظل ما تقدم في متن الإطار النظري يعرض الباحث المؤشرات التي يمكن اعتمادها في جوانب التحليل بغية مقاربة الأهداف الموضوعة وهي كالآتي:

1- شكلت مرحلة مابعد الحداثة نقطة انطلاق لاسلوب اللانظام في التصميم الكرافيكي وذلك من خلال كسر القواعد المتبعة في التنظيم وتفكيك الكل المترابط واعادة تشكيلة وتنظيمه باسلوب جديد غير مألوف.

2- بنية الشكل على وفق اسلوب اللانظام تشكلت بمنظور مختلف ، تغيرت فيه الخطوط المستقيمة الى منحنيات حرة ، والخطوط الافقية والعامودية اصبحت مائلة ومتقاطعة بزوايا مختلفة تقدم فكرة غير ثابتة ، كأساس لاشتقاق بنى جديدة غير محددة النمط والاسلوب ، تضفي سمة التناقض على الاعمال الفنية .

3- أخذت الصور والرسوم تأخذ اساليب وأنماط جديدة على وفق أسلوب اللانظام ، وذلك من خلال أحداث نوع من التناقض الصوري للقوالب التقليدية بألوان بعيدة عن الواقع كذلك اللجوء الى أظهار الوجه السالب للصورة والرسوم مما يعطي أنطباع غير مألوف للصور والرسوم

4- - جاء اللون ليكون أحد الوسائل المعبرة عن اسلوب اللانظام ، وذلك من خلال تقديم توليفة لونية متناقضة في العمل الفني تبتعد عن الواقع وعن السياقات التقليدية الخاصة بعلاقة الالوان المتجاورة والمتضادة ، كوسيلة للابداع الفني والامتاع الشخصي خصوصا مع دخول نظم الالوان في حسابات الكومبيوتر لتنتج ألوانا أكثر تعقيدًا وأبهارًا.

5- كان لتقنية الكولاج والفوتومونتاج بأمكانياتها التناظرية السابقة والرقمية الحديثة الدور المهم في تجسيد افكار اللانظام في العمل التصميمي من خلال تقديمها نوعاً من الحرية والتجديد في أساليب طرح الموضوعات على وفق رؤى مختلفة ومتجددة تخرج عن القواعد والقوانين التنظيمية والمعمول بها في الحقول الفنية المختلفة.

**إجراءات البحث**

يتضـــمن هذا البحث الإجراءات التي اتبعها الباحث لتحقيق أهداف بحثه وهي منهجية البحث وتحديد مجتمع البحث وعيناته وخطوات بناء أداة التحليل المستخدمة للوصول إلى النتائج وهي كما يأتي.

**مجتمع البحث:**

يتكون مجتمع البحث الحالي من مجموعة منتخبة من الاعمال الكرافيكية التي نفذت بأسلوب اللانظام وتضمنت أغلفة مجالات لعام 2017 لاحد اللمصممين العالميين وهو المصمم (بيرك ليزيلي ) من تركيا ، والمنشوره الكترونياً عبر شبكة الانترنيت ، والتي حصل عليها الباحث ووجدها تتفق مع مجريات البحث .

**عينة البحث :**

تم أختيار عينة ( قصـدية ) وبما يتلاءم وطبيعة موضـوع البحث وبلغت عدد العينات المختارة عينتين ، من مجموع المجتمع الاصلي وبواقع عمل لكل مصمم وجاء أختيارها تبعاً لما يخدم أهداف البحث على وفق المبررات الآتية :

أ- تميزت جميع الاعمال المختارة بأسلوب اللانظام .

ب- الوضوح في توظيف أسلوب اللانظام .

ت- انها ممثلة للمجتمع الاصلي .

ث- تعطي النماذج المختارة فرصة للباحث للاحاطة بأسلوب اللانظام في التصميم الكرافيكي المعاصر .

ج- يظهر في النماذج المختارة الاختلاف من حيث النتاجات التصميمية ، مما يتيح الفرصة للتعرف على اسلوب اللانظام في مختلف نتاجات التصميم الكرافيكي المعاصر .

**أدوات البحث :**

بعد الاطلاع على الواقع التصـميمي للتصـاميم الكرافيكية المعاصـرة ، قام الباحث ببناء أسـتمارة بحثة بغية التوصل إلى تحقيق نتائج تعزز هدف البحث ، حيث تضمنت عدة محاور بالاعتماد على مؤشرات الإطار النظري ، والتي أفادت الباحث من إعداد اسـتمارة أعتمدت فيها ( محاور التحليل ) لتحليل العينات * والتي نظمت وفق المحاور التالية :

---

أ- محور الفكر الفلسفي لاسلوب اللانظام .

ب- محور اللانظام في التصميم وحركاته الفنية .

ت- محور اللانظام في عناصر التصميم .

ث- محور تقنيات الاخراج الفني .

**تحليل العينات :**

**أنموذج رقم (1)**

1- أسم العمل : غلاف مجلة كونسيت .
2- أسم المصمم : بيرك ليزيلي .
3- القياس : 35 X 20 سم .
4- نوع الطبع : ( cmyk ) أوفسيت .
5- الخامة : نوع الورق 350غم .
6- مصدر العمل :

https:www.behance.net

**أولاً : المنظور الفلسفي للفكرة :**

أعتمدت بنائية الفكرة التصميمية على اللامعقولية في التصميم من خلال أحداث حالة من التشظي الشكلي واللوني المتعمد للصورة الرئيسة للمجلة كأسلوب يتخلى من خلاله العمل التصميمي عن أنموذجه التقليدي المعتاد في الصورة الفتوغرافية

**ثانياً : المنظور الحركي الفني للتصميم :**

أستخدم المصمم في هذا العمل المدرسة المستقبلية في التصميم ، ويشير ذلك من خلال الانحراف الواضح في بنية العمل التصميمي .

**ثالثاً : المنظور الاسلوبي للتصميم :**

على وفق مايؤديه الاسلوب التفكيكي في تحفيز المدركات البصرية وتعزيز الحركة من خلال تقطيع الصورة وتباعد أجزائها ، عمد المصمم هنا الى الارتكاز على هذا المفهوم في بناءه للمنجز التصميمي ، مستخدما الاشكال ذات الزوايا الحادة وبعض المنحنيات المتمثلة بالدوائرالصغيرة ، أستغل المصمم هنا زاوية التصوير ( البورتريت ) لتحقيق الجذب البصري الارتكازي على العين ومن ثم الانتقالة الحركية الواضحة بين الشكل الاصلي والاشكال المضافة مما أدى الى تحقيق أبعاد وطبقات كثيرة تتجه نحو فضاء فيه من العبثية واللانظام الشيء الكثير أما ماتحقق من كسر للقواعد من خلال اللون فقد أستخدم المصمم الوان حارة وباردة في نفس الوقت وفي تقارب مكاني وبدون فواصل ما الذي أدى الى تغيير في نمطية الصورة الفوتوغرافية مصداقا لاسلوب اللانظام .

**رابعاً : المنظور الاخراجي التقني :**

لتحقيق التفاعل بين الهيئات الشكلية باتجاهاتها الاشعاعية العبثية وبين الصورة الفوتوغرافية عمد المصمم الى أطلاق المحفزات الفكرية من خلال استخدام تقنية الفوتومونتاج المستندة على ألاسلوب الكولاجي في ألاخراج للمنجز التصميمي ، كما أستخدم المصمم في هذا المنجز تقنية تقطيع الصورة بجزء السالب ( النكتيف ) ليحدث تضاداً لونياً من شأنه العبث في التلقي للوهلة الاولى ، وبما أن عقل الانسان

يميل بالفطرة الى الترتيب والتنظيم فأن من شـأن العمل بصـورته النهائية أحداث ارباكاً شـكلياً بالدرجة الاولى ولونياً بالدرجة الثانية وهو ما أسـتدعى التأويل للمنجز التصـميمي بشـكل عام نحو أفكار متعددة منها مقصود ومنها غير مقصود .

**أنموذج رقم (2) :**

1- أسم العمل : غلاف مجلة آر سي .
2- أسم المصمم : بيرك ليزيلي .
3- القياس : 40 X 70 سم .
4- نوع الطبع : ( cmyk ) أوفسيت .
5- الخامة : نوع الورق 250غم .
6- مصدر العمل :

https:www.behance.net

**أولا : المنظور الفلسفي للفكرة :**

أعتمدت بنائية الفكرة التصـميمية على الفوضـى في التصـميم من خلال ربط الاشـكال والالوان والكتابات بتكوينات غير مألوفة لاحداث نوع من الحركة والشد البصري وأن كانت لا علاقة لها بالموضوع .

**ثانياً : المنظور الحركي الفني للتصميم :**

أسـتخدم المصـمم في هذا العمل المدرسـة السـيريالية في التصـميم ، ويشـير ذلك من خلال الانحراف الواضح في بنية العمل التصميمي .

**ثالثاً : المنظور الاسلوبي للتصميم :**

عبثية توزيع العناصـر التيبوغرافية في هذا المنجز التصـميمي أظهرت مصـداقاً مرئياً قصـدياً أسـتند المصمم عليه عليه في محاولته لايجاد عناصر جذب ، تنتشر بؤر التركيز في المنجز بشكل غير منتظم ما أدى الى تشـتيت في التلقي وهو مثلبه تؤخذ على العمل ، وقد أسـتند المصـمم على ألاسـلوب الكولاجي في التنفيذ ، فقد كون المصـمم عدة طبقات أفتقرت الى التنوع الفضـائي ذي الابعاد الثلاثية من خلال تسـطيح العمل وتقديم الصـور الفوتوغرافية بكافة أنواعها وطرائق أنتاجها ، جاءت أضـافة الحروف في المنجز التصـميمي اضافة استنتاجية من خلال تقاطعات الاشكال لتحقيق مدرك بصري عبر عن كلية للعناصر مضاف اليها التنوع اللوني .

**رابعاً: المنظور الاخراجي التقني :**

أستخدم المصمم التقنية الحاسوبية في تنفيذ الاسلوب الكولاجي مستعيناً الفوتومونتاج وتوزيع الكتل البيضـاء الصـغيرة لتكون خلفية للعناوين الرئيسـية والفرعية وقد عمد المصـمم الى أضـافة بعض الحروف بشكل عشوائي تراكبي وقد تحققت بفعل التقنية الفنية الاظهارية .

**النتائج ومناقشتها :**

**نتائج البحث :**

بعد عمليات تحليل العينات توصل الباحث الى النتائج التالية :

1- أكدت جميع المنجزات الكرافيكية في النماذج المختارة على طرح أفكار غير معقولة وغير مباشرة أحتملت التأويل وذلك للخروج عن المألوف في طرح الافكار .

2- أسهم توظيف الصور الفوتوغرافية في رفد الافكار التصميمية مع وجود التغيير في بنية الصورة شكلياً ولونياً، كما في الانموذجين (1، 2) وذلك من خلال أتخاذ الصور شكل المنجز التصميمي .

3- توظيف الفوتومونتاج بأسلوب الكولاج مستفيداً من المعالجات الرقمية في تحقيق مراكز جذب للمتلقي من خلال التلاعب بنظام الصورة ضوئياًولونيا كما في الانموذجين (1، 2) .

4- تبيان أهتمام المصمم بفكرة العبثية والتشتت في الاشكال والحروف والصور وباقي العناصر التيبوغرافية وكان واضحاً تحقيقاًلنظرية اللانظام كأسلوب في التصميم الكرافيكي .

5- ظهر في تصميم أغلفة المجلات توظيفاً لقيمة اللون كمساحات فضاء تتحرك بداخلها الاشكال بدون قيود في فوضوية غاية في التعقيد شكلاًوغاية في البساطة مفهوماًوكما في الانموذجين (1، 2) .

6- تم التلاعب بالصور في أغلب العينات لتبدو وكأنها فوضوية وغير متوافقة مع الفكرة العامة وكما في الانموذجين (1، 2) .

7- تحول في البنية الوظيفية للمخرجات التصميمية على وفق أسلوب اللانظام وذلك على أثر التناقض الحاصل في البنية التصميمية من حيث الحجوم والالوان والاشكال بفعل التقنية الاخراجية الكولاجية ونجد ذلك في النماذج المختارة .

**الاستنتاجات :**

1- أن أسلوب اللانظام من الاساليب الفنية المعاصرة التي أحدثت نقلة نوعية في بنائية التصميم الكرافيكي المعاصر وأضافت بعداً جمالياً ووظيفياًإلى المنظومة التصميمية الحديثة .

2- أعتمد أسلوب اللانظام في تشكيلاته الفنية على المدرسة السيريالية والدادائية كفكر تصميمي ، ساعد على بلوة أسلوب اللانظام بمفهومه المعاصر ، ليقدم تشكيلات فنية غير مألوفة وغريبة عن الواقع التصميمي على وفق رؤية جديدة ومعاصرة للابداع الفني .

3- تنوع النتاجات الفنية على وفق أسلوب اللانظام ، ليكون أحد الطرائق الاسلوبية التي تختبر جميع الافكار للوصول الى نتائج مختلفة ومبدعة أحياناً.

4- أعتمد أسلوب اللانظام على آلية التجديد في التعامل مع العناصر التصميمية بأعتبارها قوى تصميمية مؤثرة قادرة على خرق النظام التصميمي ، فضلاً عن التطورات التقنية التي أسهمت في صياغة تلك العناصر والتأثير عليها بطريقة غير مألوفة .

**المراجع والمصادر:**

1- ابراهيم ، محمد ابراهيم ، اتجاهات التصـــميم في مرحلة مابعد الحداثة ، كلية الفنون التطبيقية ، جامعة حلوان ، القاهرة ، 2011 .

2- الجابري، محمد عابد ،نحن والتراث، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت-لبنان، ط4، 1985 .

3- خفاجي ، محمد عبد المنعم ، مدارس النقد الادبي الحديث ، ط1 ، الدار المصرية اللبنانية القاهرة ، 1995 .

4- سبيلا ،محمد ، الحداثة وانتقاداتها ، الدار البيضاء ، دار توبقال للكتب ، 2006 .

5- الطه ، أحمد ماجد عبد الحليم ، اثر السياق في تحقيق الاتصال ، رسالة دكتوراه، قسم الهندسة المعمارية ، الجامعة التكنولوجية، بغداد، 2002.

6- عطية ، محسـن محمد ، القيم الجمالية في الفنون التشـكيلية ، دار الفكر العربي ، الطبعة الأولى ، مصر ، 2000 .

7- عمر ،احمد مختار ، معجم اللغة العربية المعاصـرة ، المجلد الاول ، المكتبة الوقفية القاهرة ، 2008 .

8- نصـار ، سـامى محمد ، قضـايا تربوية فى عصـر العولمة وما بعد الحداثة ، الدار المصـرية اللبنانية ، القاهرة 2005 .

9- ليوتار، جان فرانسـوا ، في معنى مابعد الحداثة ( نصـوص في الفلسـفة والفن ) ، تر: السـعيد لبيب ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 2016 ،.

10- مصـطفى ، بدر الدين ، حالة ما بعد الحداثة ( الفلسـفة والفن ) ، القاهرة ، الهيئة العامة لقصـور الثقافة ، 2013 .

11- محمود ، أمهز : الفن التشكيلي المعاصر ، دار المثلث للطباعة ، بيروت ، 1986 .

12- نبراس ، وفاء بدري ، التجريد للشكل البشري بين بيكاسـو وبول كيلي ، بحث منشـور مجلة جامعة تكريت للعلوم الانسانية ، المجلد 16 ، العدد 2 ، 2009.

13- الفريد ، رنا ، معايير الجمال وطرائق قياسها في العمارة المعاصرة ، رسالة دكتوراه جامعة دمشق ، كلية الهندسة المعمارية ، 2015 .

14- اليحيائي ، فخرية بنت خلفان ، أثر المعايير التذوقية لفنون مابعد الحداثة على الانتاج الفني لطلبة قسم التربية الفنية ، جامعة السلطان قابوس ، **2008 .**

15- 16- Hassan Ihab. The Culture of Postmodernism. Theory Culture and Society Journal Vo12no31985 .

16- 17 -Robert Atkins: art speek – publishers – New York – 1990

17- 18- Cran, Rona Collage in Twentieth-Century Art, Ashgate, Farnham, Surrey, England ; Burlington,2014. P11

# The Irregularity in Contemporary Graphic Achievement

**Ammar Mahdi Abdel-Sayed Al-Saffar[1] taif Jabbar Raouf[2]**

**Al-academy Journal …….…… Issue 92 - year 2019**
**Date of receipt: 13/2/2018…....Date of acceptance: 22/2/2018…….....Date of publication: 27/5/2019**

## Abstract

The contemporary arts, including the graphic design art, adopted new concepts and methods that diverged from the customary rules of design, such as the method of irregularity, as a result of the art keeping up with the intellectual, scientific and technical developments that accompanied all fields of life which caused a problem in employing this technique because of its influence on the functional aspect of the graphic achievement. Hence, the researcher chose the title of the research entitled (the irregularity in contemporary graphic achievement) based on the following questions:

a- Does the transformation of style in contemporary graphic design constitute a problem for the designs it produces؟

b- Has the contemporary graphic design achieved its aesthetic dimensions through the irregularity method؟

The theoretical framework included four sections as follows: The first section is the irregularity in the philosophy of art, and the second section is the irregularity in design and the third one is the irregularity through the elements of design and the fourth section included the techniques of the artistic direction of the graphic achievement, then the research procedures included the analysis of the research sample. The most important findings and conclusions were as follows:

A - The method of irregularity is one of the contemporary technical methods that have made a big-time change in the construction of contemporary graphic design and added an aesthetic and functional dimension to the modern design system.

B - The method of the irregularity adopted the mechanism of innovation in dealing with the design elements being influential design forces capable of violating the design system, as well as technological developments that contributed to the formulation of these elements and influence them in an unusual way.

**Keywords: Irregularity, Graphic.**

College of fine arts/ University of Baghdad [1]

College of fine arts/ University of Baghdad, taif.j@cofarts.uobaghdad.edu.iq [2]

# توظيف شخصيات المشاهير
# في تصميم الإعلان التجـــاري

براء مهدي محسن[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2019/3/17 ، تاريخ قبول النشر 2019/4/23 ، تاريخ النشر 2019/5/27

**ملخص البحث:**

تعد أهمية توظيف الشخصيات المجتمعية (المشاهير) بكافة مجالاتها (فنية، رياضية، إعلامية.... الخ) كوسيلة من وسائل الاعلام والاتصالات البصرية التعريفية للشركات والمؤسسات لنقل الفكرة الاعلانية وفق الأسس الإبداعية الجمالية والوظيفية الهادفة للترويج عن المنتجات وكسب القيمة الرمزية للشركة ، لذا تسعى هذه الدراسة الى البحث في توظيف الشخصيات المجتمعية في التصميم الإعلاني التجاري للوصول الى أهمية توظيف المشاهير وتمثيلهم في الإعلان لإيصال المعنى الدال عن هدف الاعلان. ومن هنا نجد الباحثة التساؤل من خلال الموضوع "ما آليات توظيف المشاهير في تصميم الإعلان التجاري؟"وجاءت اهمية البحث: إسهامه في ارشاد توظيف المشاهير للجهات ذات العلاقة ، كما كمن هدف البحث تعرف أليات توظيف المشاهير في تصميم الإعلان . وتحرك حدود البحث في الحدود المعرفية من عام 2016 الى عام 2017 ، وباختيار شركة(Asia cell) وشركة (Zain Iraq) ميداناً للبحث . واحتوى (الاطار النظري) على مبحث وهو (وظائفية الإعلان التجاري) واحتوت اجراءات البحث على إيضاح للمنهجية التي اتخذت الباحثة المنهج الوصفي في الية العمل والوصول الى النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات، وجاء في النتائج التي تفرعت: توظيف المشاهير في الإعلان هو تفاعل مع المتلقي، فمعظم المتلقين عندما يتعرضون لا يكونون على استعداد للشراء الفعلي للمنتج لذا فمن المهم جعل المعلومات الخاصة بهذا المنتج تتخزن في ذاكرتهم حتى يكون الموقف ومقنع للشراء فيتم استدعاء تلك المعلومة التي تم الاعلان عنها، وتعد استراتيجية استخدام المشاهير من أنجح السبل في تحقيق الهدف في الاعلان التجاري ومن خلال النتائج توصلت الباحثة تم استنتاج : المشاهير في الإعلان تمثل المنتجات والشركة او المؤسسة وترسم صورة ذهنية إيجابية عن المنتج او الخدمة وتربط جمال الشخصية وصدقها بصفات المنتج ويحدث في ذهن المتلقي اتجاهات إيجابية ومحببة نحو الإعلان.

**الكلمات المفتاحية:(الوظيفة، الاقناع، التنظيم البنائي التيبوكر افيكي في الإعلان).**

**المقدمة:**

يلجأ المصمم الى اشتغال لغة بصرية مباشرة في التصميم الكرافيكي ولا سيما في تصميم الإعلان التجاري من خلال محاورة المتلقي الذي يُعد مستلماً لمكونات الخطاب والقدرة على التأثير فيه وتحفيزه في اقتناء المنتج ورواجه من ثم يؤسس لنجاح المؤسسة الإنتاجية وتسويق المنتج، وللإعلان مكانة مهمة في أوجه النشاط ضمن الحياة العامة والخاصة ويعد أهم وسيلة التي تمكن المصمم في التعامل مع المتلقي من خلال أيصال رسالته

[1] كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد ،baraadesign@yahoo.com

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

المرئية الى الجمهور في توظيف المشاهير مع العديد من الشركات، قد تقل او تضعف مصداقية، وبالتالي يؤثر ذلك سلباً على الاعلان. وقد يشعر المتلقي أن توظيف هذه المشاهير تؤيد أي شيء من أجل المال. وقد تهيمن وتطغي في كثير من اعلانات المنتجات، وهذه مشكلة خطيرة عندما تقوم المشاهير بتأييد ترويج منتجات عديدة في وقت واحد. وأن (الفنان والممثل والرياضي) وظف في العديد من الاعلانات المطبوعة، مع ذلك فإن صورته كنقطة محورية للاعلانات قد تقلل من قيمة العديد من المنتجات.. من خلال ما تقدم يمكن تحديد مشكلة البحث الحالي في طرح ألتساؤل الآتي:

(ما آليات توظيف المشاهير في تصميم الإعلان التجاري؟)

وتكمن أهمية البحث

1-إسهامه في ارشاد توظيف المشاهير للجهات ذات العلاقة .

2-إسهامه في تعزيز المعرفة العلمية والتطبيقية للعاملين في المجال التصميم الكرافيكي.

اما هدف البحث فهو تعرف أليات توظيف المشاهير في تصميم الاعلان .

ويتحدد البحث الحالي بدراسة توظيف (المشاهير) في تصميم الاعلان التجاري للمدة الزمنية من عام 2016م الى عام 2017م. وكانت لتصاميم الاعلانات التجارية لشركة ( ASIACELL) (HUAWEI) في العراق- بغداد.

**تحديد المصطلحات:**

**المشاهير: اصطلاحاً:** على أنهم ((الإشخاص الذين يتمتعون بإدراك مجموعات كبيرة من الناس لهم إذ إن خصائصهم ومهاراتهم وجاذبيتهم وأسلوب حياتهم تستحوذ على درجة عالية من وعي وإنتباه الجمهور، وهناك مشاهير متعارف عليهم مثل مشاهير التمثيل، الغناء، الرياضة، الموضة، الإعلام، ومشاهير أخرون غير تقليدين وليسوا بوضوح مثل رجال الأعمال ورجال السياسة، والمشاهير يظهرون للناس بأشكال ووسائل مختلفة إما من خلال حضور مناسبات عامة، أو من خلال وسائل الإعلام المتخلفة التي تمثل مصدر معلومات عن حياتهم المهنية والخاصة(شيماء،2009،ص60).

**-اجرائياً:** للمشاهير وهي الشخصيات المشهورة والمعروفة في مختلف المجالات تلعب دوراً رئيساً في ثقافة المجتمعات في الوقت الحاضر، فبالنسبة للكثيرين أصبح المشاهير بمختلف فئاتهم (ممثلين . مغنيين . إعلاميين. رياضيين ... إلخ) يلعبون دور الحكم فيما يتعلق بذوق المتلقي.

**التاسيس النظري**

**المبحث الأول : أولاً – الوظيفة في الإعلان:**

الوظيفة هدف اساس في العملية التصميمية غالباً، أذ أكدت كل المصادر التي بحثت في مجال التصميم على الوظيفة كونها عنصراً هادفاً يلازم لكل مراحل العملية التصميمية من تأسيس الفكرة وبنائها حتى تحقيقها واقعياً، إن أهمية أي عمل تصميمي وقيمته تكمن في تحقيق الهدف الوظيفي. لذا ف(الوظيفة هي الناتج عن أي تصميم بقصد وهدف معين للتأثير بالمتلقي)(نعيم،2017،ص18) ، وان الهدف منها ربط قيمة المادة وجمالها بتحقيق وجودها ونفعها إذ(باختلاف الوظيفة تختلف المادة ويختلف الشكل. ولذلك فالمصمم يجب عليه أن يدرس متطلبات الوظيفة الشيء المطلوب ليضمن التصميم الناجح وليختار الأشكال المناسبة ويشكلها بوعي بحيث تفي بالهدف منها)(إسماعيل،1999،ص47)

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

كما ترى الباحثة الوظيفة الجزء الأكبر والأكثر أهمية في تفصيلات الإعلان، إذ تعد جزءاً من حملة العلاقات العامة التي تستهدف تنمية معلومات في نشاطاتها لشركة او منظمة او المؤسسة المعلن عنها. فكثير من الأشياء الموظفة لخدمة الاعلان وتعد النواة الأساسية التي تبدأ منها تصميم الإعلان. إذ الوظيفية بمعناها الواسع (تعد الواجب الأساس للتصميم في أن يؤدي الأغراض التي تصمم من أجلها وأن يكون لها من الأشكال تبعا لهذه الأغراض) (عرفان ،1966،ص39) ، فضلاً عن أن الاعلان يعد وظيفة دالة وهي (مظهر خارجي لأوصاف أشياء معينة في نسق معين من العلاقات مرتبطة لادراك المتلقي)(رونتال،1981،ص76).

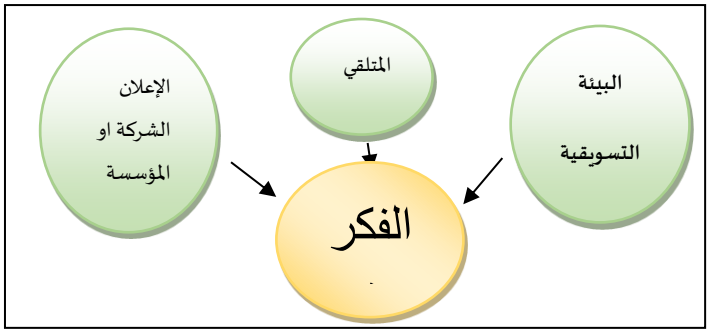
يمكن القول: إن وظيفة تصميم الإعلان لا تكمن في ذاتها، أي في كونها تصميماً، بل تكمن في إمكانية إدخال هذه التصميم في علاقات هدفها مؤثر تعبيري، من خلال عمليات التنظيم وإعادة التنظيم(شاكر،1987،ص46) ، هدفها الوصول إلى مستوى التفكير وادراك المتلقي، وإيجاد نوع من الألفة والتقبل. لذا فـ((الإعلان الفعال هو ذاك الذي يتطلب أقل ما يمكن من قراءات لكي يفهم)) (H Joanis,1965,P240. وتعد ألية توظيف المشاهير من العناصر الأساس في بناء الاعلان التجاري وتحديد هيكله العام، وهي وسيلة من وسائل نجاح المنتج، وتهدف الى التعريف بمحتوى المادة، وجذب انتباهه، وتوصيل المعنى الذي يعد قوة كامنة تثير المتلقي وتجعله فعالا في عملية الإدراك الشكلي للإعلان، وتهدف الصورة الاعلانية كوسيلة من وسائل نجاح المنتج وتوصيل المعنى الذي يعد قوةً كامنةً تثير المتلقي (المستهلك)، كما في شكل رقم (1) إذ وظف المصمم الفنانة الشهيرة (كريستنين ستيوارت) الوجه الإعلاني لعطور (Balenciaga) وتخلت ستيورات عن حيائها لتظهر باطلالة أكثر إنوثة وإثارة وهي عارية الظهر مرتدية من حمالات الورود الملونة على الرغم من أن الصورة بالأبيض والأسود تجسد بشخصية غامضة يعبر عنها بهذا العطر الذي تمثل بالنباتات والزهور . لذا يسهم توظيف المشاهير في ارضاء متطلبات المستهلكين، وثبت هذا من خلال الدراسات والبحوث التي أعطت التصاميم ذات الشخصيات اولويات تعد ذات تأثير ونجاح في الاعلان، فهي لغة جمالية وفي ذات الوقت تعبيرية، اذ من خلاله يعبر المصمم الاعلاني عن ماهية الفكرة التصميمية.

**شكل رقم (1)**
الفنانة الاجنبية كريستن ستيوارت في اعلان العطر الاسباني فلور ابوتينيكا

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

**الترويج والتسويق (Promotion):**

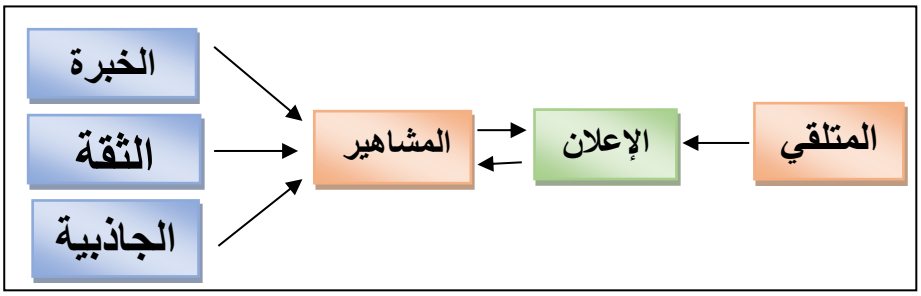
صبح توظيف المشاهير في الإعلان أحد الأساليب الرئيسة التي يعتمد عليها المصمم في تحقيق أهدافه الترويجية والتسويقية، إذ تعد عملية التسويق والإعلان والترويج من أهم العمليات الأساسية التي تستعمل لتلبية رغبات المتلقي وتطوير الخدمات والمنتجات و التي تساعد في تلبية متطلبات واحتياجات هؤلاء المستهلكين وهذا يعتمد على توظيف المشاهير في الاعلان التجاري فهي تسعى زيادة رغبات المتلقي نحو المنتج وإثارة اهتمامة وهو ما يساعد المؤسسات كذلك على تحقيق مستويات مرتفعة من الأرباح والتعزيز من المكانة السوقية والقدرة على التطوير وغزو الأسواق الاستهلاكية الجديدة ويعد الإعلان والحملات الترويجية من مدعمات عملية التسويق حيث تتكامل جميع تلك العناصر معا لتكوين مزيج تسويقي متميز يعمل على توصيل منتجات ذات قيمة إلى المتلقي الراغبين بالحصول على تلك المنتجات مع بيان بأهمية أعلانات تلك المنتجات و القيمة المضافة التي تقدمها من خلال توظيف وتمثيل المشاهير في الاعلان، فالجنس الرجل أو المرأة له دور في الاعلان فإن المرأة في الاعلانات التجارية كسلعة جنسية مثيرةٍ أكثر من الرجل لدى المتلقي فهو يسهم في تعزيز نسب نمو المبيعات و الأرباح في مختلف المؤسسات و يساعد على تطور منظومة العمل بأكملها في المؤسسة اعتماداً على التطور في منظومة التسويق و الترويج و الإعلان(www.abahe.co.uk/أصول التسويق والإعلان والترويج html). ويستهدف من خلاله تعريف مجموعة من الجمهور بالمنتج او العروض المعلن عنها وحث المتلقي(المستهلك) اقناعهم بها على وفق الأهداف التسويقية للإعلان، وذلك من خلال وسائل الإعلان العامة ودون أن يكون هناك اتصال مباشر بين المعلن والمتلقي، ويقدم السلعة او الخدمة للجمهور المستهدف ومن خلالها يتم تحقيق ميزة الانتشار(صفوت،2008،ص36) ونجد الإعلان هو أقوى نشاط يمكن الوصول للجمهور، وبشكل واسع لإنشاء الوعي عن الشركة او الخدمة المنتجة للإعلان ويعتمد على نظام فكرة الإعلان وعن البيئة التسويقية المتلقي (المستهلك) والشركة او المؤسسة كما في شكل رقم (3).




**شكل رقم (3) تصميم من قبل الباحثة**

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

هناك عدة جوانب مهمة في أهمية عملية التسويق وفي ترويج الاعلان التجاري، فالترويج يسبق التسويق. بيد أن الهدف هو تحقيق الربح فضلاً عن تقديم خدمات نافعة للمجتمع، ويأتي ذلك من خلال نشاطي الانتاج والتسويق، بتقديم السلعة الجيدة او الخدمة الجيدة للمتلقي في المكان المناسب وبالمدى المعقول(معتز ،2017،ص59) فالمشاهير لهم دور قوي في تعزيز المنتجات وايصال الفكرة كما في شكل رقم (4) بشكل اسرع الى الجمهور فهو ينقل مشاعر ايجابية الى المنتج او العروض المقدمة من قبل الشركة او المؤسسة، إذ يتمتع المشاهير بالثقة والخبرة والجاذبية ويقدم بطريقة ذات معنى لايصال الفكرة بوضوح الى المتلقي فالشخصية




**شكل رقم (4)**

**تصميم المخطط من قبل الباحثة**

الإعتيادية لا يوجد لديها الصفات المدهشة مايمتلكه لدى المشاهير . ان جوهر عملية التسويق والترويج للاعلان التجاري يكمن في أهمية الإقناع . فالأمر يتعلق بالأليات التواصلية عند المصمم في إحاطة المتلقي وتفعيل مدراكه العقلية .

**الاقناع:**

ان توظيف المشاهير في الإعلان لها دور كبير في تحقيق البعد التعبيري الذي يولد القدرة على الإقناع سواء كان ذلك بالأسلوب أو بطريقة التنفيذ التقني، أو أسلوب توظيف الفكرة التصميمية وأن جمالية الاعلان لا تكمن في جمال الموضوع فحسب بل في أسلوب التعبير عنه كذلك(هاري،2001،ص1). وبما أن الإعلان التجاري يبنى أساسا على فكرة معينة معبرة عن الشيء الذي يريد ان ينقله المصمم للناس، فالمقصود في توظيف المشاهير أصلا هو إنه وسيلة اتصال بصري للتعبير عن فكرة معينة . وفي هذا الصدد يكثر المصممون من توظيف الوسائل المختلفة في تصاميمهم للدلالة على الفكرة المعينه، إذ إن التصميم الناجح يعادل إلف صورة معبرة.لان هذا التصميم لا يكتفي بعملية عرض الصورة الموضوعية فحسب، وإنما يتحول أداؤه إلى قضية استثارية تدعو إلى اجتذاب النظر والتأمل والإدراك والإستمتاع ومن ثم الإقتناع وهدم صورة قديمة في فكرة وإحلال صورة جديدة تحمل مناخا فكريا جديدا يكون مناقضا لما كان يحمله سابقا(رعد

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

شكل رقم (2)
الفنانة توبا بوكستن في اعلان شركة بانتين

،1999،ص138) . لذا (فإن أغلب أفكار الإعلان تخاطب مثيرات المتلقي بل تحرك حوافزه وأكثر ما تحمل في طياتها محاور لأقناع المتلقي ففي لحظة يمكن أن يقنعه بالشيء "اللمسة السريعة")(نصيف ،2005،ص13)

ان ألية توظيف المشاهير في الإقناع البصري تمتاز بالإتقان التام والتميز الشكلي المتوافق مع المضامين الحاملة لها كما في الشكل رقم(2) وظف المصمم الممثلة (توبا) كحركة مستديرة لدلالة على حيوية شعرها، وركز المصمم في ذلك على أطراف الشعر لدلالة تغذية الشعر من الجذور الى الأطراف، لتحقق توازنا فاعلا في نقل المعلومة عبر المثيرات البصرية (المشاهير)،وتحقيق الجذب البصري للمكونات الشكلية في آلإقناع في تصاميم إظهار المعلومة دون الدخول في تفصيلات متعددة والتركيز على البيانات الأساس.وأصبحت آلية توظيف المشاهير كمؤثر أبداعي في الحملات الدعائية تواجه تحدياً كبيرا في كيفية التدفق الهائل في المعلومات المحيطة بالمتلقي من كل إلاتجاهات التي تحتاج لوجود مثيرات بصرية باعثة لقوى الجذب والإثارة لمداركه البصرية والعقلية .

**التنظيم البنائي التيبوكرافيكي في الاعلان :**

لقد عمد المصمم الكرافيكي في ترويج الإعلان الى استعمال التميز من خلال تنظيمات الشكلية للعناصر التيبوكرافيكية، الذي يهدف الى تحقيق الفعالية الوظيفية للأجزاء المنفصلة في تصميم الإعلان بكل ما تحمله من مؤثر فاعل في التصميم، وبما يفرضه المعلنون في توفير أكبر عدد منها لدعم الفكرة الإعلانية لعملية الترويج للسلع، التي يسعى المصمم في تحفيز قدرته الإبتكارية لإيجاد وسائل تنظيمية لهذه الأجزاء المتعددة بإعتماد ثقافته وقدرته على التحليل والتخيل في أحداث التناسق والتناسب لها ضمن الحيز المتاح، وبما تتلاءم مع توحيد الأداء الوظيفي للإعلان . إذ لابد من المصمم إلى دراسة ستراتيجية الهدف المطلوب في الإعلان في توزيع العناصر وتوجيه جذب انتباه المتلقي نحو الفكرة الرئيسة في الإعلان(Burke,1973.p28) .

إذ لابد أن يرتبط التوجيه لعملية التنظيم الشكلي لتصميم الإعلانات التجارية بالهدف الأساس الذي يقوم عليه التصميم، ذلك أن التوجيه لبناء الأجزاء المكونة للتصميم وتأكيد فاعليتها الوظيفية فيه يستوجب الإستناد إلى هيكل أو نظام شكلي يحدد المصمم قواعد تنظيمية خاصة بمستوى أداء كل جزء فيه وفاعليته وعلاقته مع الكل(Lotto,1981,p15 ). إذ تمثل الفكرة الاساسية في التصميم الاعلان الأساس في توجيه الجذب البصري والتأثير في المتلقي، ويسعى مصمم البنائية العناصر بما تحمله من سمات خاصة. ومن أهم العناصر التي تدخل في التنظيم البنائي في تصميم الاعلان التجاري هي :

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

**الصور (Pictures ):**

عد من العناصر المؤثرة في التصميم الكرافيكي، فهي تسهم في ايصال الفكرة، لما لها من قوة تعبيرية وجمالية وخلق لغة بصرية موضوعية، ((فالمعلومة باتت تعبر من خلال الصورة وقد اضحت الصورة سلطة خطيرة للتأثير في الوعي والخيال وفي الافكار والقناعات والعواطف وهذا كله يجعلنا ازاء حقيقة راهنة تفرض نفسها علينا ولا يمكننا تجاوزها))(انتصار رسمي موسى،2017.ص180). إذ تعد لغة عالمية من خلالها يتم ادراكها بسهولة من قبل المتلقي إذ ترتبط مع العنوان في بناء فكرة الاعلان التجاري، وذات تأثير في جذب أو شد المتلقي. لذا فإن توظيف المشاهير في الإعلان تكون خطاباً مباشراً للمتلقي كونها ترتبط بالخواص النفسية، فإنها تنقل المعنى بشكل مباشر فهي لا تعكس شخصية المصمم ولا تعبر عن أفكار المصمم، وإنما وسيلة ايضاح يستعاض بها عن الكلام للتعريف بالأهداف وتوضيحها للناس، وهي من أيسر السبل مؤدية الى المعرفة فهي وسيلة ايضاح لدى المتلقي وتعد من ذات فاعلية وظيفية (سحر ،2014،ص24) ( كما تثبت المعلومات في ذاكره المتلقي تبعا لدور المدخل البصري في ادراك الصورة ثم العمل على تخزينها مما يؤدي الى تكون رسوخ ذهني أكثر التصاقا للذهن من غيرها من المواد غير المصورة او المرسومة)(العاملي،2008،ص109) . كما في شكل رقم (3) اعلان لمجوهرات تم توظيف الفنانة (اليسا) بالبس العقد المجوهرات ومردتيه فستان اللون الأحمر واقفة مابين الازهار لتثير المتلقي في جمالية الإعلان وبريق الكسسوار . وهي تؤثر في المتلقي بشكل يؤدي الى جذب انتباهه اليه واثارة اهتمامه فضلا عن التركيز على بعض الاجزاء المهمة في الاعلان والتحكم في توجية حركة العين داخل الاعلان بطريقة معينة ويحقق اتجاه الصورة خصائص التالية(حسنين ،2009،ص207) :

شكل رقم (3)

- تنسيق محتويات الاعلان بطريقة تجعل من السهل قراءته بالشكل الذي يستهدفه المعلن.

التركيز على بعض الوسائل المهمة في الاعلان بطريقة تسهل إبرازها للجمهور وتؤدي الى توصيل الفكرة الرئيسة المطلوبة.

تقديم إيحاءات نفسية او رمزية تدل على شخصية السلعة او المعلن او تخلق جواً نفسياً معيناً فالصورة المشاهير يعتمد على فكرة الشكلي في الاعلان ويعطي تأثيراً لدى المتلقي .

إذ إن موضوعية صورة المشاهير أو لقطة التي تظهر على الإعلان لها معنى أو دلالة، وأن دلالة صورة المشاهير أو لقطة تتوقف أيضا على بقية العناصر التيبوكرافيكية الموجودة في الاعلان، وقد تتمظهر وتتشكل من خلال العلاقات الموضوعية ومن خلال التشابه في المعنى وتنسيق الصورة في الاعلان بطريقة تجعل من السهل قراءته بالشكل الذي يستهدفه المعلن.

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

**الالوان(Colors):**

عد اللون واحداً من أهم العناصر في فن التصميم بشكل عام وفي الإعلان بشكل خاص ويعتمد توظيف اللون على نشاط المصمم وابداعه في إختيار الألوان في الإعلان، فاللون يعطي جمالية فضلاً عن طريقة التعامل مع اللون وطريقة توظيفه بالطريقة الصحيحة، فتوزيع الالوان مهم جداً في التصميم بصورة عامة وفي تصميم الاعلان بصورة خاصة، فهو يساعد على جذب الانتباه، وله تأثير نفسي عند المتلقي ويساعد على تذكر وحفظ في الذاكرة، مما له تأثير سايكولوجي في الانسان ونفسيته والناتج بأحساسات مختلفة فاللون الاصفر الاحساس بالسخونة، وتأثيرة فسيولوجي والذي مرتبط بجسم الانسان الناتج على شبكية العين فاللون الاصفر المنبه للعقل، وتأثير في الاعلانات المرئية . واللون كقيمة في فن التصميم يؤدي دوراً اساسياً في التعبير عن لغة مميزة تؤدي وسيلة للتوصيل على مستوى الشكل كما يؤدي وظيفة نفعية أيضاً . ومما تقدم على المصمم الكرافيكي يكون دقيقاً في توظيف اللون المناسب ضمن تصميم الاعلاني بوصف اللون من اهم العناصر في الاستعمال وتوصيل الفكرة والتأثير في المتلقي وله مجالاته الخاصة للتعبير عن الاعلان مره، وعن المكان مره اخرى فضلاً عن دورة الجمالي(معتز ،2017،ص51) . كما في شكل رقم (4).

**شكل رقم (4)**

**العنوان(Slogan):**

شكل اهمية كبيرة والمكونات الرئيسة والانشائية في التصميم، فهو يسهم في التعريف بطبيعة الإعلان ومحتواه، مما يترتب على المصمم ان يستثمر خبرته في كيفية شد الانتباه من خلال العنوان، لما له من دور اخباري واعلامي فهو بمثابه تلخيص مضمون لموضوع الإعلان، وانتقاء الكلمات بدقة المكونة له وأن تكون واضحة وسريعة الفهم وضمن مستوى المتلقي وثقافتة ليزيد من شد التأثير، لأنه يهدف الى إعلام المتلقي بمحتوى المادة، وجذب الإنتباه وتأتي أهمية العنوان من حيث تأثيرة البصري، وذلك بسبب موقعه من الشكل الذي يجذب الإنتباه (سحر،2014،ص18). كما في شكل رقم(5)

**شكل رقم (5)**

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

**العلامة التجارية:**

**شكل رقم (6)**

تعد وسيلة اتصال مرئية ذات مدلول في التصميم، فهي نقل فكرة وتعبر عن موضوع في الاعلان بصورة غير مباشرة، ولها تأثير لدى المتلقي فالعلامة التجارية بوصفها رسالة بصرية، فهي تمثل الجهة التي يمثلها ومعبرة عن مضمون تصميم الإعلان فهي واضحة وقوية تصل الى المتلقي بسهولة بدون غموض(انتصار ،ص201) . وفي عموم التصاميم نجد أن المصمم يتوخى الوصول إلى معالجات تقنية تعطي سيادة للصورة وكذلك للعلامة التجارية والمفردات الأخرى فنجدها أحياناً في أسفل الإعلان أو في احدى الزوايا الاربع بحيث تتخذ حجما لا يؤثر على الصورة الإعلانية علامة تساعد في تعريف السلعة حتى وقع بصره على علامتها (عساف،1976،ص50) ، وهنا يكون بفعل هدف المصمم في توصيل الفكرة وجذب المتلقي لتلك العلامة. كمل في الشكل رقم(6). لهذا فإنها تشكل دلالة تقنياً مهماً مترابطاً فضلاً عن باب تصوير الفكرة وتحقيقها الهدف الإعلاني من خلال توظيف العناصر الاساسية (دينا،ص158)

**مؤشرات الاطار النظري :**

1. توظيف الشخصيات الاشهارية تسهم في تحقيق البعد الجمالي والوظيفي في نجاح المنتج وتوصيل المعنى الاتصالي وجذب الانتباه المتلقي من ناحية الادراك الشكلي والوظيفي.
2. يحقق توظيف المشاهير في الحملات الاعلانية الأثر الإبداعي والتميز الشكلي واظهار المعلومات للمنتج واقناع المتلقي دون دخول في تفصيلات متعددة .
3. يعد الترويج والتسويق في الإعلان من أهم العوامل الأساسية الذي يستعمل لتلبية رغبات المتلقي وتطوير الخدمات والمنتجات .

**(اجراءات البحث)**

منهج البحث :أعتمدت الباحثه المنهج الوصفي وهو "أسلوب للبحث الوصفي للمحتوى الظاهري للإتصال وصفاً موضوعياً وكمياً" في تحليل النماذج، وذلك لملاءمته مع اهداف البحث .

مجتمع البحث :يتكون مجتمع البحث الحالي من تصاميم الإعلانات التجارية لشركة (Asia cell) وشركة (Huawei)، القابلة للتحليل عند قراءتها والمنشورة على مواقع شبكة المعلومات الدولية في العراق والتي بلغت عددها (18) أعلاناً.

عينة البحث : تم اختيار عينة البحث باعتماد وبنسبة (25%) باتباع الطريقة القصدية غير الاحتمالية وبواقع (4) إعلانات من مجتمع البحث والبالغ (18) إعلاناً وتضمن المحاور التحليل كالأتي.

1- الدلالة الوظيفية . 2- إنماط العناصر التيبوغرافيكية. 3- الموقع الفضائي في تصميم الإعلان.

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

إداة البحث: لتحقيق اهداف البحث المقدم تم تصميم استمارة تتضمن فقرات ذات علاقة بالبحث ، استندت الباحثة في تصميمها من خلال ما اشارت اليه في الاطار النظري اذ شملت محاور متعددة ذات تفاصيل تسهم في تحقيق اهداف البحث.

**صدق الأداة:-**

جرى التأكد من صدق التحليل بعد عرضها على عدد من الخبراء من ذوي الاختصاص الدقيق* بمناهج البحث العلمي قبل تطبيقها، وجرى الاجماع على صلاحية مفردتها بعد إجراء الاصلاحيات وبذلك اكتسبت صدقها الظاهري من الناحية البحثية.

**التحليل:**

**التحليل الوصفي لأنموذج رقم(1)**

الأسم : شركة ASIACELL

تاريخ التصميم : 2016

البلد : جمهورية العراق – بغداد

**الوصف العام:**

إن التكوين الظاهري لتصميم الاعلان يتالف من وحدتين اساسيتين ، الصورة متمثلة بشخصية للفنان العراقي(كاظم الساهر) والذي له شهرةٍ كبيرة في المجتمع العراقي والدولي. والجانب الأيمن منه الإعلان مستخدم الهاتف المحمول ومن الجانب الأيسر منه النص الرئيس بعنوان (أفرح لما أسمع صوتكم ) بقيمة اللون الاحمر والنص الثانوي (مع أسيا سيل أفضل شبكة في العراق) بقيمة اللون الأسود وفي فضاء الإعلان اللون الأبيض من الأسفل بتدرج الرمادي إذ جاءت المعالم البغدادية شفافة ذات خلفية متداخلة للفنان (مركز السيادة).

**الدلالة الوظيفية:**

تستمد الفكرة الفرعية مقوماتها من الفكرة الرئيسة من خلال تمثيل الفنان(كاظم الساهر) باستخدام الهاتف المحمول بابتسامة للدلالة على سروره في تعبيره عن العنوان الرئيس (أفرح لما أسمع صوتك)، والتي تشكل الاساس في الطرح الدلالي والمتمثلة بالاتصال، إذ مثلت بعدا هادفا في التعبير عن الفكرة الرئيسة. وبهذا يحقق رواجاً اكثر إذ توظيف (كاظم الساهر) يجعل المتلقي أكثر أقناعاً في الخدمة بطريقة أسرع وأكثر دقة والذي يتمتع بأكبر قدر من ثقة الجمهور ويثير انتباه المتلقي نحو الإعلان.

* السادة الخبراء:

1. أ. د. نصيف جاسم محمد . تصميم طباعي . قسم التصميم .كلية الفنون الجميلة .جامعة بغداد. مقابلة شخصية . بتاريخ . 1742018.
2. أ. م. د. راقي صباح نجم الدين. تصميم طباعي. قسم التصميم .كلية الفنون الجميلة .جامعة بغداد. مقابلة شخصية . بتاريخ 1742018.
3. أ. م. د. سحر علي سرحان. تصميم طباعي . قسم التصميم .كلية الفنون الجميلة. جامعة بغداد. مقابلة شخصية. بتاريخ. 1742018.

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

**إنماط العناصر التيبوغرافيكية:**

نجد في تصميم الإعلان غياب العلامة التجارية لشركة (ASIACELL) واستخدام النص الثانوي المتمثل (مع أسيا سيل أفضل شبكة في العراق) كإستعارة عن العلامة التجارية للشركة، وهذه لم تحقق التناسب في فضاء الإعلان كوحدة تصميمية، إذ استطاع المصمم أن يحقق الصياغة الشكلية بتوظيف الصورة المتمثلة بالفنان (كاظم الساهر) مع النص الرئيس (أفرح لما أسمع صوتكم) بنوع الخط مرسوم باليد بقيمة اللون الاحمر، ويعد هذه النوع من الخطوط لم يحقق الوضوح والمقروئية للمتلقي، وجاء الفضاء الداخلي للإعلان متمثلاً باللون الابيض والتي تأثر بالقيمة الضوئية المنعكسة على العناصر في الفضاء الإعلاني ليحقق البساطة في الشكل والادراك للمتلقي.

**الموقع الفضائي في تصميم الإعلان:**

اعتمد المصمم نوعاً من التنظيم الجانبي، لاتخاذه موضعا للشخصية كنصف صورة وسط يمين الفضاء، وفي الجانب الأيسر النصوص الكتابية، يمكن ادراك فكرة الاعلان من الهيأة الشكل الشخصية الشهيرة (كاظم الساهر) المتمثل فيها، الأمر الذي يعد مركزاً لجذب البصري نحو الفكرة، إلى جانب الصور الثانوية المتمثلة بمعالم بغدادية بشكل مندمج مع الفنان للدلالة عن هوية الفنان، فضلاً عن مؤثرات في المعالم البغدادية ليكون نقطة الإرتكاز موجهة نحو الصورة الرئيسة ( فكرة الاعلان).

**التحليل الوصفي لأنموذج رقم(2)**

الأسم : شركة ASIACELL

تاريخ التصميم : 2016

البلد : جمهورية العراق – بغداد

**الوصف العام:**

تموضعت مضامين هذا الإعلان في مركزين بصريين، الرئيسة شخصية الفنان (كاظم الساهر) وهو جالس ويده اليسرى مربوطة بأنبوب متمثل متبرعاً بالدم من الجانب الأيمن للإعلان، والمركز البصري الثاني الفضاء الداخلي في خلفية الاعلان الموجودة فيه الأدوات الطبية كأن يكون متمثلاً مستشفى او مركز صحي، فضلاً عن توظيف في اعلى اليمين من الاعلان العلامة التجارية لشركة (ASIACELL) المعلن عنها، وقد جاء في منتصف الفضاء عنوان رئيس (وصل الحب) بالقيمة اللونية (الأحمر) وفي الجانب الأيسر من الفضاء الإعلاني العنوان الثانوي عبارة(حبك للعطاء ... ويه ) بالقيمة اللونية (الرمادي) و(مبادرتنا للتبرع بالدم ) بالقيمة اللونية (الأحمر) وفي الجانب الايسر من أسفل الإعلان جاءت عبارة (مع بسمة مبادرة أسيا سيل لدعم المجتمع) بقيمة لونية (الأحمر).

**الدلالات الوظيفية:**

أن التوعية في هذا الإعلان بعيدة عن هدف للشركة الاتصالات، قد جاء الإعلان الحالي ارشادياً لمبادرة الشركة للمجتمع. إذ إن التصميم أعطى بعداً دلالياً خدم الغرض الوظيفي من خلال تعبير صورة الفنان (كاظم

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الساهر) مع المضامين الفضائية من الأدوات الطبية المتمثلة في وظيفة هذا الفضاء مع شخصية الفنان، الجالس لسحب الدم ليخاطب المتلقي بصرياً من خلال توعية التبرع بالدم، إذ لا يتوقف على شخصية محددة لأن التبرع بالدم يعد سلوكا نبيلا ينم عن كرم إنسانية المتبرع الذي يسعى إلى إنقاذ النفس، وهو أمر طوعي لا يتم إلا بمحض إرادة صاحبه ويعكس شخصية المتبرع وبما ان توظيف الشخصية الشهيرة للفنان (كاظم الساهر) في الإعلان ما كون ارتباطاً في ذهن المتلقي بين تصميم الاعلان وشخصية الفنان الموظفة في الإعلان نتيجة إعجابه ومحبته لهذه الشخصية المشهورة التي تثير انتباه المتلقي بالإعلان التي تمثله الشخصية المشهورة والذي يكون لديه وعيا كبيراً واقناعاً بالفكرة.

**أنماط العناصر التيبوغرافيكية :**

شكلت النصوص الكتابية الموظفة في منتصف الفضاء الإعلاني بعناوين رئيسة تمثل (وصل الحب) بحجم كبير بعيداً عن المعنى المقترن لفكرة الإعلان، وعمد على توظيف (الفونت) المرسوم باليد لإعطاء التميز في الإعلان، وهذا لم يحقق المقروئية عند المتلقي وعطاءها سمكاً ملحوظاً تدعيماً لها وبقيمة اللون الأحمر بغيةٍ تحقيق جذب ولفت الانتباه فضلا عن العناوين الثانوية (حبك للعطاء ... ويه مبادرتنا للتبرع بالدم) بجانب العنوان الرئيس بنوع الخط (Aljazeera) بحجم اصغر من العنوان الرئيس وبمعنى مخاطبة الفنان (كاظم الساهر) بدمئنا الحب يجري لايصال الحب بقطرة دم لكل شخص محتاج الى الدم مبادرة الشركة، وجاء شعار ألشركة في الاعلى يميناً على مساحة صغيرة ليكون له تميز بتناظر (مع بسمة مبادرتنا أسياسيل لدعم المجتمع) في الجانب الأيسر أسفل الإعلان لإيصال فكرة بأن المبادرة وتوعية الناس الى التبرع جاءت من الشركة ونلاحظ ان كلمة (بسمة) مرسومة بخط اليد وعطائها سمكاً بقيمة اللون الأحمر لإثارة الاهتمام نحو الاعلان، وجاء الفضاء الداخلي للإعلان بألوان فاتحةٍ جداً لاعطائه تميزاً للعناصر التيبوغرافيكية، وشد الانتباه إليها.

**الموقع الفضائي في تصميم الإعلان:**

نجد أن الصورة تموضعت بإتجاهية على الجانب الأيمن من موقع الاعلان لتظهر الصور بالقرب الى المتلقي تطرأ من أستخدام التقنية لتحقق نوعاً من الشد ألبصري نحو المتلقي محققاً وحدة مرئية وموضوعية ومحققا للجذب البصري الجمالي.

**التحليل الوصفي لأنموذج رقم(3)**

الأسم شركة: HUAWEI

تاريخ التصميم : 2017

البلد : جمهورية العراق – بغداد

**الوصف العام:**

جاء الإعلان الحالي متمثلاً بشخصية الإعلامية العراقية المشهورة (هيفاء حسون) ومستخدمة الهاتف لإلتقاط كامرة (سيلفي)، وخلف الشخصية هاتف تابع الى شركة هواوي وفي فضاء الهاتف رسوم متنوعة معبرة عن العاب ترفيهية وجاء فيه نص مكتوب (هيفاء سوف تاخذك الى الصين)، وفي الجانب الأيمن

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

من الإعلان مكتوب فيه (رحلة الصين) بحجم كبير وفي الجانب الايسر سلسلة (HUAWEI Mate10) وفي اسفل كلمة عنوان (تمت هندسته بالاشتراك مع leica) ، وجاء الفضاء الإعلاني بقيمة اللون الرصاصي وتوجد في اطراف اعلان الفضاء اشكال معبرة عن ترفيه.

**الدلالات الوظيفية:**

وظف المصمم الشخصية الإعلامية المشهورة (هيفاء حسون) في تصميم الاعلان ليخاطب المتلقي بشكل مباشر وبصورة مقنعةٍ، لكنه لم يوفق باعطاء دلالات رمزية للتعبير عن فكرة الإعلان. جاء توظيف الإعلامية المشهورة من خلال تحقيق اثارة الإنتباه، فضلا عن رسم صورة للمنتج كونها ذات (امرأة) وتتمتع بنسقها القيمي وذوقها ولياقتها المناسبة للاعلان، فمعظم المتلقين عندما يتعرضون لا يكونون على استعداد للشراء الفعلي للمنتج لذا فمن المهم جعل المعلومات الخاصة بهذا المنتج يبقى في ذاكرتهم حتى يكون الموقف ومقنع للشراء فيتم استدعاءٍ تلك المعلومة التي تم الاعلان عنها من خلال المشاهير ويعد استخدام المشاهير من انجح السبل في تحقيق الهدف.

**انماط العناصر التيبوغرافيكية:**

أستخدم المصمم العنوان الرئيس في تصميم الاعلان في الجانب الايمن معبراً عنها (رحلة الصين) بنوع الخط (Aljazeera) بالقيمة اللونية (الأحمر) ومصمم بطريقة تتلاءم مع الفضاء الداخلي للإعلان بالقيمة اللونية (الرصاصي) لتحقيق اثارة الانتباه والشد البصري نحو الإعلان ، وجاء العنوان الثانوي من الجانب الأيسر من الإعلان (HUAWEI Mate 10) بالقيمة اللونية (الأسود) وهو نوع الجهاز: الهاتف المحمول المعلن عنه، والذي يتميز بالوضوح والمقروئية، أما في الجانب الايسر فقد استخدم العنوان الثانوي تحت عبارة (تمت هندسة بالإشتراك مع leica) حيث لم يتسم بالوضوح والمقروئية نسبة الى صغر حجمة في الإعلان وهي احدى الشركات التي اشتركت في صنع الجهاز وبين جودة هذه الهاتف وهذا الربط سوف يحدث في ذهن المتلقي اتجاهات إيجابية محببة نحو الإعلان وربط الرسوم المتمثله بالالعاب الترفيهية مع فكرة الإعلان، وضعف الإعلان الحالي عدم وجود العلامة التجارية لشركة والتي تمثل هوية الشركة.

**الموقع الفضائي في تصميم الإعلان :**

نجد أن الصورة نقطة ارتكاز في الأمام لتظهر بالقرب من المتلقي وبصورة كاملة لتحقق شداً بصرياً نحو المتلقي ومحققا لادراك حسي ومرئي ومحققا جذباً جمالياً في الإعلان وبشكل كامل في الفضاء الإعلاني.

**التحليل الوصفي لأنموذج رقم(4)**

**الأسم شركة: HUAWEI**

**تاريخ التصميم : 2017**

**البلد : جمهورية العراق – بغداد**

**الوصف العام:**

يظهر الشكل التصميمي للإعلان الحالي عن شخصية اعلامية مشهورة (هيفاء حسون) مستخدمة الهاتف المحمول وخلف الشخصية، إذ وظف المصمم الهاتف المحمول نوع (HUAUWEI) في

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

خلفية الجهاز معبراً عن بيوت لها إرث حضاري _ عن بيوت الصين _ ومن اعلى البيوت بالونات بقيمة اللون الاحمر ، وجاء خلف الهاتف طائرة تعبر عن رحلة او سفر، إذ جاء توظيف العنوان الرئيس في الجانب الأسفل من الإعلان بعنوان (هيفاء سوف تأخذك الى الصين) وفي الجانب الأيمن الأعلى من الإعلان وظف شعار الشركة المعلن عنها .

**الدلالات الوظيفية :**

في التصميم الاعلاني أظهر المصمم الشخصية الاعلامية المشهورة (هيفاء حسون) ارتبطت بمهمة الشركة من خلال التعبير عن فكرة الرسالة بمدلول اقناعي واضح من خلال إعطاء الجانب التعبيري في تمثيل الإعلامية في الإعلان وإعطاء الإبتسامة كأنها ربحت الهاتف المحمول لتحقيق إثارة الانتباه والتأثير الأيجابي على المتلقي نحو الاعلان رغبة للشراء ليولد مزيداً من الترويج وجذب الإنتباه للتصميم الإعلاني، وجاء الإعلان مخاطبة المجتمع لإقناعه بشراء الجهاز بوسائل تحفز المتلقي من خلال تمثيل الأعلامية التي تسهم برسم صورة ذهنية للعلامة التجارية وإعطائها قيمة مضافة.

**انماط العناصر التيبوغرافيكية:**

أستخدم العنوان الرئيس بعبارة (هيفاء حسون سوف تأخذك الى الصين) بخط مرسوم باليد غير واضح وعدم مقرؤيته عند المتلقي للإعلان، وعمد المصمم توظيف الأشكال وصور بيوت وطائرة معبرة عن مدينة الصين بقيمة لونية مختلفة كنقطة ارتكاز واثارة انتباه عن الإعلان، لكن لم يدرك المتلقي إن كان هذا اعلاناً او مسابقة نجد هناك ضعف في الرسالة الاعلانية وعمد المصمم في توظيف الفضاء بالقيمة اللونية (الأزرق) الذي يعبر عن لون السماء التي تعبر عن مدينة الصين.

**الموقع الفضائي في تصميم الإعلان:**

اعتمد المصمم نوعاً من السيادة في الفضاء الامامي، لاتخاذه موضعا كاملاً للشخصية المشهورة في نصف الفضاء، توزعت معظم الوحدات الاعلانية من الجانب الايسر، يمكن ادراك نوع من التنظيم السيادي المنبثق من الهيئة الشكلية للشخصية المشهورة، الأمر الذي أكد موقعا للارتكاز البصري من ثم قيادته للتتابع الابصاري، إلى جانب الشد الفضائي للصور الثانوية لتطابق قيمها اللونية.

**النتائج**

1- أظهرت دلالات ترفيهية التي اشتركت مع شكل للمشاهير كما في النماذج (4,3,1).

2- ضعف التوظيفات الفنية المناسبة في المشاهير خاصة في تأدية الغرض الوظيفي كما في أنموذج (3) وتعد هذه بمثابة مشكلة حقيقية سببت خللاً واضحاً في ايصال الفكرة للمتلقي.

3- عدم الوضوح الإعلان من خلال التأكيد على هوية المعلن عنه من خلال العلامة التجارية وهو ضعف يسهم في التقليل من أستيعاب الأعلان كما في الأنموذجين (3،1) .

4- ضعف الترابط ما بين الأفكار المقدمة في توظيف الشخصيات المستخدمة خاصة وأن هناك الكثير من الأساليب التي يمكن من خلالها الإظهار الإعلاني منها:

أ - صورة السلعة أو جزء منها.

ج- نص استشهادي عن الاعلان .

د - تصوير الطرق المختلفة أو الصحيحة عن المسابقة.كما في الأنموذجين (4,3).

5- توظيف المشاهير في الإعلان هو تفاعل مع المتلقي، فمعظم المتلقين عندما يتعرضون لا يكونون على استعداد للشراء الفعلي للمنتج لذا فمن المهم جعل المعلومات الخاصة بهذا المنتج تتخزن في ذاكرتهم حتى يكون الموقف ومقنع للشراء فيتم استدعاء تلك المعلومة التي تم الاعلان عنها، وتعد استراتيجية استخدام المشاهير من أنجح السبل في تحقيق الهدف كما في إلنماذج(4,3,2,1).

**الاستنتاجات:**

**من خلال النتائج التي توصل اليها الباحث تم استنتاج ما يأتي:**

1- المشاهير في الإعلان تمثل المنتجات والشركة او المؤسسة وترسم صورة ذهنية إيجابية عن المنتج او الخدمة وتربط جمال الشخصية وصدقها بصفات المنتج ويحدث في ذهن المتلقي اتجاهات إيجابية ومحببة نحو الإعلان.

2- حقق المشاهير في الإعلان التجاري وسيلة اتصال تسويقي لجذب الانتباه نحو الإعلان.

3- أسهم توظيف المشاهير رسالة اعلانية واقناعاً للمتلقي بالإعلان كونها تؤثر على الجمهور المستهدف، فان توظيفها في الإعلان يحقق مزايا وفوائد كبيرة في دعم المنتج.

4- إن المشاهير أكثر اقناعاً للجمهور المستهدف كونه أقرب لمشاعر المتلقي لتمثيل الفكرة الإعلانية لما يتميز به من شهرة ومصداقية وقدره على التأثير في المجتمع.

**التوصيات:**

بعد التوصل الى النتائج والاستنتاجات، يوصي الباحث:

1- اعتماد الواقع في تجسيد وظيفة الاعلان وارتباطه بالبيئة التي ترتبط بالبيئة المحلية بخصوصية الشركة او المؤسسة.

2- ضرورة اعتماد المصمم على تمثيل المشاهير في الإعلان كونة أقرب لمشاعر المتلقي وتقبل الفكرة، وايصال المعنى مرتبط بهدف الاعلان.

3- على المصمم البحث والتقصي على أفضل السبل لتحقيق استخدام أشكال أو عناصر مرتبطة بعلاقات متداخلة في المعنى بين الشكل والوظيفة.

4- على المصمم اعتماد بساطة الشكل التصميمي بما يتلاءم مع أهدف الفكرة التصميمية.

**المصادر:**

1-اسماعيل شوقي.**كلية التربية الفنية**.جامعة حلوان. 1999م.

2-انتصار رسمي موسى.**أوراق علمية ورؤى مستقبلية في التصميم الكر افيكي**.مكتبة الفتح.بغداد. 2017.

3-حسنين شفيق.**التصميم الكر افيكي في وسائل الإعلان الحديثة والانترنيت**.ط1.دار فكر وفن. 2009.

4-رعدحسون خضير.**المعنى والتعبير في عملية تصميم البيئات الداخلية**.أطروحة دكتوراه غير منشورة.كلية الفنون الجميلة.جامعة بغداد.1999.

5-رونتال،ويودين.**الموسوعة الفلسفية**.وضع لجنة من العلماء والاكاديمين السوفياتيين.تر:سمير كرم.دار الطليعة للطباعة والنشر.بيروت.1981.

6-سحر علي سرحان.**الانماط الكتابية في تصاميم الملصقات السياسية.شركة النورس للطباعة.بغداد. 2014.**

7-شاكر عبد الحميد.**العملية الابداعية في فن التصوير**.عالم المعرفة.الكويت.1987.

8-شيماء السيد سالم.**أتجاهات الشباب نحو مصداقية المشاهير في الإعلان**.جامعة حلوان. كلية الأداب.دراسة ميدانية.2009.

9- صفوت العالم. **مقدمة في الإعلان** . دار العربية للنشر والتوزيع. مصر .2008.ص36.

10-العاملي،غادة حسين.**المرتكزات الاساسية للتصميم والاخراج الفني**.دار المدى للثقافة والنشر.بغداد. ط1. 2008م .

11-عرفان سامي.**نظرية الوظفية في العمارة**. دار المعارف.مصر.ط2.القاهرة.1966.

12-عساف،محمود.**أصول التسويق والتعبئة**.الهيئة المصرية للكتاب.القاهرة. 1976.

13-معتز عناد غزوان.**التوصيل واشكالياته في الخطاب البصري**.ط1. دار الرواد المزدهرة للطباعة.بغداد. 2017.

14-_____.**إشكالية التأويل في ترويج الخطاب الكارفيكي المعاصر**.جامعة بغداد.كلية الفنون الجميلة.أطروحة دكتوراه غير منشورة. 2017.

15-نصيف جاسم محمد.**مدخل في تصميم الإعلان**. مكتبة الفتح.بغداد. 2005.

16-نعيم عباس حسن.**المفاهيم الفلسفية في التصميم الطباعي**.مكتبة الفتح.ط1. 2017م.

17-هاري ميلز. **فن الاقناع**. ط1. مكتبة جرير.2001.

18- دينا محمد عناد. فاعلية الوحدة في تصميم شعارات كليات جامعة بغداد. مجلة الاكاديمي. كلية الفنون الجميلة. جامعة بغداد. العدد 54، 2010.

20- Burke, Jon. **Advertising in the Market place**.Mac. GrawHill. Inc. 1973.

21- Lotto, G. Ovirk. Robert stenson. **Art FundmentalsTheory and Practice Brown Company**. 1981.

22- Joanis . **de l ėtud de motivation ă la crêation publicitaire et ă la promotion dse ventes** . Dunod Paris .1965.

23- www.abahe.co.uk/أصولالتسويقوالإعلانوالترويج.html

الاكاديمية العربية البريطانية للتعليم العالي .تم زيارة هذه الصفحة في 18/04/12

Sources:

1- Ismail Shawky. Faculty of Art Education. Helwan University.Th1999.

2-aintisar rasmi musa. Scientific papers and future visions in the graphic design. Al Fath Library. Baghdad . Th2017.

3- Hassanein Shafiq. Graphic design in modern media and the Internet.. t1. house thought art . Th2009.

4- Raad Hassoun Khudair. Meaning and expression in the design process of internal environments Dissertation unpublished College of Fine Arts. Baghdad University.Th1999.

5- ruzntal, wayudin. Philosophical Encyclopedia Developed a committee of Soviet scientists and academics. tr: Samir Karam Dar Al Tali'ah Printing & Publishing.. birut.Th1981.

6- Sahar Ali Sarhan.Patterns in the design of political posters. Nawras Printing Company. baghdad . Th2014.

7- Shaker Abdel Hamid. Creative process in the art of photography knowledge world.alkawyta.Th1987.

8- Shaimaa Mr. Salem. Young trends towards celebrity credibility in advertising. Helwan University. college of Literature. A field study. Th2009.

9- safwat alealam. Introduction to advertising . house Arabic for publication and distribution. Egypt.Th2008.

10-aleamly, ghada husyn. The basic pillars of artistic design and production. house The range of culture and publishing. baghdad. e1 . Th2008 .

11-erifan sami. Functional Theory in Architecture. House almuearif. Egypt. e2.alqahra.Th1966.

12- Assaf, Mahmoud. Origins of marketing and packaging. Egyptian Book Association.Th 1976.

13- Mu'taz Anad Ghazwan Conductivity and its forms in visual discourse. e1 Al Rowad Publishing House. baghdad . Th2017.

14-_____ . The problem of interpretation in the promotion of modern Caribbean discourse. Baghdad University. College of Fine Arts. Dissertation unpublished . Th2017.

15-nsif jasim muhamad . Introduction to Ad Design. Al Fath Library. baghdad .Th 2005.

16-neim eabbas hasn. Philosophical concepts in typography. Al Fath Library. e1 . Th2017.

17- Harry Mills. The art of persuasion. e1. Jarir Bookstore.Th2001.

18- Dina Mohamed Anad. The effectiveness of unity in the design of the logos of the faculties of Baghdad University.al. Academic journal .College of Fine Arts. Baghdad University. e 54.Th2010.

# Employing Celebrities in Commercial Advertising Design

**Bara Mahdi Mohsen**[1]

**Al-academy Journal ……..…….…… Issue 92 - year 2019**
**Date of receipt: 17/3/2019…....Date of acceptance: 23/4/2019…....Date of publication: 27/5/2019**

## Abstract

Employing the social personalities (celebrities) in all fields (artistic, sports, media, etc.) is an important media and visual communication means of identification for the companies and institutions in order to convey the advertising idea in accordance with the creative, aesthetic and functional principles aimed at promoting products and gaining the symbolic value for the company. This study investigates the employment of social personalities in the commercial advertising design in order to pinpoint the importance of employing celebrities and their representation in the advertisement to convey the meaning that signifies the advertisement goal. Thus the question of the study is: "What are the mechanisms of employing celebrities in the design of commercial advertising?" The importance of the research is its contribution to guide the employment of celebrities to the relevant parties. The aim of the research is to identify the mechanisms of employing the celebrities in the advertisement design. The research time limits extend from 2016 to 2017, with the selection of Asia cell and Zain Iraq as a field for the study. The theoretical framework contains a section which is (the functionality of commercial advertising). The research procedures included clarifying the method used by the researcher which is the descriptive approach used in order to reach the results, conclusions, recommendations and proposals. The results mentioned that: The employment of celebrities in the advertising is an interaction with the recipient, that when most recipients are exposed to the advertisement they are not ready to actually buy the product so it is important to get the information of this product stored in their memory in order that the situation would be convincing to buy, thus recalling the information that was announced. The celebrity employment strategy is considered the most successful way to achieve the goal of the commercial advertisement. The researcher, through the results , reached at a conclusion that : celebrities in advertising represent products, companies or enterprises and draw a positive mental image of the product or service and link the beauty and credibility of the personality to the qualities of the product and create positive and lovely tendencies in the minds of recipients towards the advertisement.

**Keywords: function, persuasion, typographic structure in advertising**

baraadesign@yahoo.com .College of fine arts/ University of Baghdad [1]

# التعددية في تسوية اوتار الة العود العربي المعاصر- المدرسة المصرية والعر اقية انموذجا

فراس ياسين جاسم[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2019/4/27 ، تاريخ قبول النشر2019/5/8 ، تاريخ النشر2019/5/27

**ملخص البحث**

تعد المدرسة المصرية والعراقية من المدارس الموسيقية المهمة والرائدة في اسلوب العزف على الة العود، وقد امتد اسلوب هذه المدرستين تأثيرهما في عالمنا العربي المعاصر، وبرزت اسماء مهمة تميزت بأسلوبها في العزف، بالتالي تعددت طرق تسوية أوتار الة العود بين المدرستين بسبب الاختلاف في طرق العزف واسلوب التعبير بينهما، وقد هدف البحث الى التعرف على تعددية التسويات المتغيرة في أوتار الة العود العربي المعاصر لدى المدرسة المصرية والعراقية، على امتدار الفترة التاريخية منذ اواخر القرن التاسع عشر والقرن العشرين الى الوقت الحالي، وقد تم تصنيف العود الى ذي (خمسة وستة وسبعة أوتار)، وتم اختيار العينات من الذين يمثلون المدرستين بشكل قصدي، على وفق المتغير الحاصل في التسوية، وعلى وفق التصنيفات لنوع العود، وقد تم الاعتماد على التسوية ذات الخمسة اوتار التقليدية لالة العود، والمشتقة من التسوية الرباعية للكندي، مبدأ لمعرفة المتغير في تسوية الة العود العربي المعاصر، وقد تم التوصل الى معرفة انواع التسوية في المدرستين ومدى التشابه والاختلاف بينهما والمرتبط بأسلوب المدرستين الادائي والتعبيري.

**الكلمات المفتاحية: مدارس العود، المدرسة المصرية، المدرسة العر اقية، انواع التسوية. عود ذو خمسة وستة وسبعة أوتار.**

**المقدمة**

تعد الة العود من الآلات الموسيقية التي اخذت اهتماما ومكانة كبيرة في تفسير الموسيقى، ووضع نظريتها عند علماء الموسيقى الأوائل في الحضارة الإسلامية في القرن الثامن والتاسع الميلادي وما تلاها، واستمر ذلك الحيز والاهتمام الكبير بهذه الالة وتصدرها عن بقية الآلات الموسيقية الأخرى، لدورها الوظيفي في مرافقة الملحن والمؤدي في تراثنا الموسيقي في القرن العشرين الى وقتنا المعاصر هذا، فأصبحت من الآلات الموسيقية التي لا يمكن الاستغناء عنها في اي تشكيل لفرقة موسيقية أو غنائية على حد سواء، وقد برزت عدة مدارس موسيقية لالة العود، كان ابرزها في التأثير والمكانة الموسيقية من ناحية اساليب العزف وطرقها، المدرسة المصرية والمدرسة العراقية، وقد بات لكل من هذه المدرستين عازفين مهرة في الأداء واستخدام الريشة في العزف، فضلا عن التحسينات والإضافات التي شهدتها الة العود في المدرستين، قد بلغت مراحل مهمة برزت منها اسماء معروفة لصنّاع مهرة انطوى ذلك على صوت الة العود بصورة واضحة اكسبها رنين ذو تأثير جمالي جديد، صاحب هذه الإضافات والتحسينات في الصناعة الى زيادة عدد أوتار الة العود واختلاف في التسوية،

[1] كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، Firasalbaghdadi2@yahoo.com

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

كما أن هذا التغيير بمجمله كان مرتبط بأسلوب المدرستين في الأداء لمتطلبات تتعلق بوظيفة الة العود ان كانت مصاحبة للغناء أو منفردة، بالتالي تتغير تسوية الأوتار حسب التغير الوظيفي وحسب اسلوب المدرستين المختلفين، وقد جاءت الحاجة الى التعرف على تعددية التسويات المتغيرة في أوتار الة العود العربي المعاصر لدى المدرسة المصرية والعراقية بالغ الأهمية، اذ تولد لدى الباحث عدة تساؤلات سيحاول التوصل الى الإجابة عنها من خلال البحث، ومن هذه التساؤلات: ما أنواع هذه التسويات فضلا عن اسباب تعددها، وما ابرز هذه التسويات انتشارا، وهل تختلف التسويات المعاصرة عن سابقاتها لدى علماء الموسيقى في الحضارة الاسلامية، وما هي متغيرات التسوية لأبرز العازفين على الة العود في المدرستين المصرية والعراقية، وقد كانت الحدود الزمانية للبحث منذ نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين الى الوقت الحالي،

**تعريف المصطلحات**

**تسوية: لغويا** من سوّى، يسوي، سوّاه قومه وعدله، ساوى، سوّى بينهما جعلهما متعادلين التسوية (عمر،2008،ص،1141).

**اصطلاحا:** وردت كلمة التسوية في الرسائل المحققة للكندي والتي كانت تعني شد وضبط الوتر بطبقة معينة محددة في أوتار الة العود (ينظر: يوسف، 1965، ص7,8) وكذلك (ينظر: شوقي، 1969، ص14)

**دوزان: لغة:** وتعني باللغة الفارسية: هندمه، ودوزن المغني القانون ونحوه شد ما ارتخى من اوتاره ليجري عليه اللحن المقصود وهي كلمة متداولة بين الموسيقيين وتعني ضبط وشد أوتار الآلة الموسيقية، ، (البستاني، 1977، ص، 299) وتعني الشيء نفسه في اللغة التركية: ترتيب، نظام، نسق، وفاق، والفعل (دوزمك) بالتركية يدل على المعنيين اللذين يدل عليها الفعل ووزن عند المحدثين العرب (دوزي، معجم، موقع الكتروني).

**الإطار النظري**

**تسوية اوتار الة العود في الحضارة الإسلامية**

احتلت الة العود مركز الصدارة بين الآلات الموسيقية الأخرى، وتعد الة العود الشغل الشاغل والمهم لدى علماء الموسيقى القدماء (الكندي والفارابي وابن سينا والارموي) في تثبيت نظريات الموسيقى واطوال الاوتار، ومواقع الاصابع على (دساتين) الة العود وقياس مسافاتها، وتحديد الحدة والثقل وجرس الصوت في الموسيقى، فقد تم تفسير وتنظير كثير من القضايا التي تختص بالموسيقى من خلال تطبيقها على الة العود، في الموسيقى الشرقية والعربية، اذ باتت الة العود الالة الرئيسية في الموسيقى العربية القديمة والحديثة .

"ان تسوية اوتار العود لدى الكندي الأربعة كانت تضبط على أبعاد رباعية، كما هو متبع في عصرنا هذا، اذا ما رفعنا منه وتر (يكاه) الغليظ، وبهذا تكون التسوية آنذاك، اذا ما اعتبرنا ان نغمة سبابة المثنى القديمة التي تقابل نغمة (الحسيني) عندنا اليوم، معادلة لنغمة (لا) واوتار العود كانت (بم، مثلث، مثنى، الزير) وهي تعني في التدوين الحديث (لا، ري، صول، دو) فهي مطابقة لتسوية الة العود الحالي والمتداول، اذا مستثنينا الوتر الأخير المطلق (صول القرار)، كما وردت لديه عدة تسويات وهي:

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

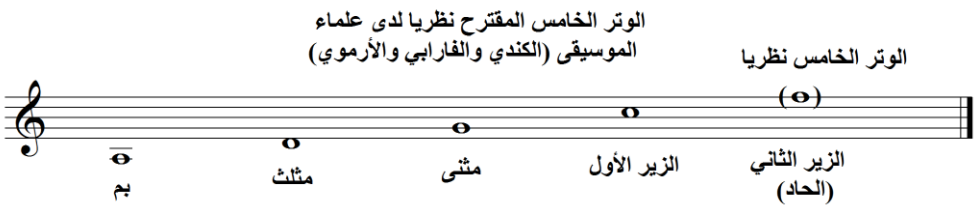
شكل (١)

وهذا التغيير في التسويات يدل على تفنن العازفين القدامى، ومهاراتهم في الأداء، وتفهمهم العميق لطبيعة الألحان المختلفة" (الكندي، 1965، ص، 7، 8) وفي موضوع إضافة الوتر الخامس لآلة العود يقول الكندي "ولما كانت النظرية الموسيقية عند الكندي تجعل النغم في ديوانيين، فقد افترض ومن اتى بعده، وترا خامسا وتر (الزير ويسمى الزير الأسفل، الزير الثاني، الزير الحاد)، حتى تكمل النغم جهة الحدة الى نهاية الديوان الثاني، ويكون على بعد رابعة تامة من وتر الزير الأول" ( الكندي، 1969،ص،49 )

كما يذكر الكاتب عن الوتر الخامس لآلة العود " والأوتار على ما رتبه الحكماء وأجمعوا عليه لاستخراج النغم الانسانية منها الطبيعية خمسه، وهذا الوتر الخامس له موقع حسن عجيب في العود، وهو يعين على تكميل الألحان وتحسين الضرب وتكثير النغم واستيفائها، وانما استوحش منه كثير من الناس لقلة درايتهم ولأنهم مالوا الى الاختصار واستغنوا بشيء عن شيء وزادوا ونقصوا حتى اقتصر قوم على اربعة اوتار مفردات واربعة (دساتين) في عيدانهم وهذا الأصل الذي كان يعرفه القدماء"( الكاتب، 1977، ص، 109)

ويذكر الأرموي "اعلم أن اشهر الآلات وأثمنها هي الألة المسماة بالعود يشد عليها خمسة أوتار وهي (البم، المثلث، المثنى، الزير، الحاد)" (الارموي، 1982، ص 140) كما هو موضح ادناه:

**تسوية العود التقليدية ذو الخمسة أوتار**




شكل (٢)

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

"ان مسألة توسيع مدى العود صوتيا مسألة كانت ومازالت الشغل الشاغل للعازفين المجيدين المبدعين، اذ كانوا على الدوام باحثين عن افاق صوتية موسعة جديدة في عزفهم على العود، تضبط اوتار العود التقليدي على النحو التالي: صول، لا، ري، صول، دو، ويبدو هذا العود الاكثر شيوعا وانتشارا اليوم كونه يفي بالغرض الأساسي للعود مرافقا ومنفردا عند اغلب العازفين"(اللو، 2016، ص 190) الصول قرار ( يكاه) يتغير حسب متطلبات العازف وما يراه مناسبا لمتغيرات المقام في التقاسيم او القطعة الموسيقية.

**تسوية العود ذو الخمسة أوتار**

**شكل (٣)**

ان تركيبة أوتار الة العود عادة عشرة أو اثنى عشر وترا في مجاميع ثنائية، كل منها من نوع وتر واحد. وتشد الأوتار موازية لسطح الصندوق المصوت مبتدئة من (الملاوي) المفاتيح، مارا فوق (الرقبة) لوحة الأصابع، ومنتهية عند (الفرس) حامل الأوتار بعد مرورها في ثقوبه الثنائية، وتتفاوت أوتار العود في الرقة والغلظ متدرجة في ذلك من القرار الى الجواب، والصوت المسموع من الة العود يكون اوطأ بديوان أو ديوانيين حسب نوع التسوية، وفي مفتاح (فا) ولكنه يكتب في مفتاح (صول) ليتوافق مع طريقة الكتابة وسهولة القراءة عند اشتراكهم في عزف قطعة موسيقية مشتركة مع الآلات الموسيقية.

**مدارس العود التقليدية والحديثة في القرن العشرين**

**اولا: مدرسة الة العود المصرية**

لقد تميز اسلوب المدرسة التقليدية في البلاد العربية لالة العود، في القرن التاسع عشر والقرن العشرين من خلال ارتباطه بالغناء ومصاحبته له، بالتطريب والشجو والتقاسيم حيث ان" التطريب الذي يعد انعكاسا لصورة الجملة الموسيقية التي كانت سائدة، واستخدام القفلات المثيرة (الحراقة) والتي يطرب لها المستمع العربي، والذي انعكس بالتالي على المساحة الصوتية المستخدمة في حدود (ديوانين ونصف لالة العود)، كما ان الجمل اللحنية التقليدية البسيطة حددت من تقنيات العزف بالاكتفاء بتقنيات اليد اليسرى في وضعية (First Position) وعدم استخدام مواقع وتقنيات الاداء الاخرى، كما ادى الى انحصار دور العازف في اداء الالوان الغنائية في العالم العربي والمتمثلة في: الموشح والقصيدة والطقطوقة وغيرها، فضلا عن بعض الصيغ الالية المتمثلة في: البشرف، السماع، اللونكا وغيرها، حيث ان معظم هذه الصيغ تميزت بانسيابية الحانها وببساطة تراكيبها اللحنية"(الطشلي، 2017، ص 24).

ومن مشاهير ورواد العود في هذه الفترة( القرن العشرين) أو ما يعرف بالمدرسة التقليدية "وتتكون من روادها: (صفر علي، رياض السنباطي ، محمد القصبجي ، أمين المهدي ، محمد عبد الوهاب، فريد الأطرش، عبد الفتاح صبري ، عبد المنعم عرفة) ، وقد تميز اسلوب هذه المدرسة بالشجو والتطريب، وكذلك الهدوء والتأني

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الذي كان ترجمة حقيقة لروح العصر وتمتد هذه المدرسة ما بين أواخر القرن التاسع عشر حتى ستينيات القرن العشرين، من المدارس الحديثة لالة العود في القرن العشرين المدرسة المصرية، والتي امتازت بتنوع استخدام الريشة المقلوبة، التي تساعد كثيرا في عزف المقطوعات ذات التكنيك العالي، والتي تحتاج الى سرعة في الأداء، فضلا عن استخدام الجوابات بشكل واضح، واستخدام القفزات لإبراز المهارات التكنيكية والأدائية، كما استخدمت التالفات المفككة ( الاربيجات)، وظهر التأليف الحر دون التقيد بقالب معين أو شكل ثابت"(عبيدات، 2015، ص 126).

**ثانيا: مدرسة الة العود العر اقية**

تعد المدرسة العراقية الحديثة والتي حافظت على اسلوبها في العزف على الة العود، كانت على يد مؤسسها الشريف محي الدين حيدر اذ كان لقدوم " الشريف محي الدين حيدر إلى العراق عام 1936م اثر عظيم الشأن في تطور العزف على الة العود في العالم العربي كله. فقد جعل هذا العازف التركي الة العود الالة المرجع، كما هو شأن البيانو عند الغرب فأصبح العود الة للتدريب والتدرب على مهارات تكنيكية لم تكن معروفة من قبل"(اللو، 2016، ص 211). فقد امتازت هذه المدرسة العراقية باستخدام "الريشة الحرة بدون شرط أو قيود، مع استخدام اصابع اليد اليمنى في العزف بدون استخدام الريشة احيانا، والأبحار في الارتجالات التي يتخللها سكتات زمنية طويلة تعمل على اثارة وسلطنة المستمع ودفعه الى التأمل، فضلا عن التأثر بالإيقاعات الغربية ذات المستوى السريع والمتغير، وعدم الاكتفاء بالعزف بالمواقع الثابتة لليد اليسرى، والاعتماد في التأليف الالي على النغمات الصعبة والايقاعات السريعة المركبة، كما برز دور الة العود التكنيكي والتعبيري بشكل واضح"(عبيدات، 2015، ص 127). تعد المدرسة الحديثة لالة العود وصفية تعبيرية، مبتعدة بعض الشيء عن اصولها التطريبية، وانعكس ذلك على ادائها وعلى مؤلفاتها التجريبية التي خرجت عن محيطها التقليدي في قوالبها الموسيقية (البشرف والسماعي واللونكا ) الى محيط اكثر اتساعا وحرية في التعبير وبعيدا عن ارتباطها بالغناء والتعبير عن النص الشعري، لتصبح الة مستقلة لها شخصيتها في التعبير من خلال استخدام الوسائط الادائية في العزف وتكنيك الريشة وخفة وسرعة اليد اليسرى، فضلا عن اتساع المدى الصوتي لالة العود والبحث عن اصوات تعبيرية اخرى.

"توسعت المساحة الصوتية لآلة العود داخل مدرسة الشريف بعد استخدام الاصبع الرابع ( الخنصر ) وادخاله ضمن المنظومة الصوتية والادائية لأصابع اليد اليسرى ، كذلك جاءت اضافة الوتر السادس والذي ينصب قرار الراست او قرار الدوكاه متسعاً آخر مضافاً الى المساحات الصوتية للأصوات الغليظة والتي بنيت بموجبها اغلب جمل مؤلفات الشريف"(العباس، 2012، ص 436 )

**اجراءات البحث**

**اولا: منهج البحث:** اتبع الباحث المنهج الوصفي التحليلي لتحقيق هدف البحث.

**ثانيا: مجتمع البحث وعينته:** تمثل مجتمع البحث في المدرسة المصرية والعراقية، من خلال اسلوب وطريقة تسوية الأوتار المتبع في المدرستين، وقد تم اختيار العينات بشكل قصدي على وفق المتغيرات التي طرأت على تسوية الة العود، من خلال جمع البيانات من المراجع التي ذكرت انواع التسوية أو من التسجيلات للعازفين الذين تمثلت لديهم متغيرات التسوية لالة العود، على وفق تصنيف الة العود الى عود (خماسي وسداسي

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

وسباعي) الأوتار لدى العازفين الذين يمثلون المدرستين، موزعين على الحدود الزمانية للبحث، وكان عددهم في كل مدرسة ستة عينات كانوا بين عازفين مهرة واصحاب اسلوب ومدرسة في العزف والتأليف والتلحين كما في الجدول ادناه:

| اولا | المدرسة المصرية | | ثانيا | المدرسة العر اقية | |
|---|---|---|---|---|---|
| ت | نوع العود | العازفين | ت | نوع العود | العازفين |
| 1 | خماسي الأوتار | صفر علي | 1 | خماسي الأوتار | علي الأمام |
| 2 | خماسي الأوتار | رياض السنباطي | 2 | سداسي الاوتار | محي الدين حيدر |
| 3 | سداسي الاوتار | محمد ذاكر بك | 3 | سداسي الاوتار | منير بشير |
| 4 | سداسي الاوتار | محمد كامل الخلعي | 4 | سداسي وخماسي ورباعي الأوتار | فرقة بغداد |
| 5 | سداسي الأوتار | عمار الشريعي | 5 | سداسي وخماسي الأوتار | فرقة الأرموي |
| 6 | سباعي الاوتار | محمد القصبجي | 6 | سباعي الاوتار | روحي الخماش |

**جدول (1)**

**ثالثا: اداة البحث**

اعتمد الباحث في اداة التحليل على بيانات التسوية المختلفة بين المدرستين (المصرية والعراقية) التاريخية والفنية، مثبتا التسوية ومبينها على المدرج الموسيقي، على مفتاح (F) بطبقتها الصوتية (الطبيعية) لالة العود، ذاكرا تسمية الأوتار بأسمائها المتعارف عليها (الفارسية) و (اللاتينية)، مع عدد أوتار العود لكل من النماذج في المدرستين مصنفة الى أوتار(خماسية وسداسية وسباعية).

**اولا: المدرسة المصرية**

الأنموذج الأول : عود ذو الخمسة أوتار تسوية (صفر علي) (1884- 1962) يعد احد المؤلفين والملحنين الموسيقيين في مصر ، "استاذ في معهد فؤاد الأول للموسيقى العربية، له كتاب (دراسة العود) اشترك في تأليفه عبد المنعم عرفة وهو ايضا من الموسيقيين المهمين في مصر واستاذ في معهد فؤاد الأول، يحتوي على تمارين ودواليب وبشارف وسماعيات، تم تثبيت تسوية العود الخماسي التقليدي ( صول، لا، ري، صول، دو)"، (علي، 1942، ص،1) كما هو مبين ادناه:

**تسوية العود ذو الخمسة أوتار**

**تسوية عود صفر علي**

**شكل (٤)**

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

**الأنموذج الثاني: عود ذو الخمسة أوتار تسوية (رياض السنباطي)**

(يعد السنباطي (1908- 1981) فضلا عن شهرته بالتلحين لكبار المغنين المصريين في القرن العشرين، الا انه من جانب اخر عرف كعازف عود ماهر منذ بداياته" الذي اجمعت عليه الآراء كأقوى وابرع عازف على الة العود، له عدة مؤلفات موسيقية مثل(لونغة رياض، رقصة المنديل، رحيل الفلك، رقصة شنغهاي ... وغيرها) فضلا عن التقاسيم المنفردة التي سجلها لالة العود). (ينظر : الشريف، 1993، ص،58، 83، 311) له عدة تسويات لالة العود على شكل تقاسيم منها ما سجله في مقابلة لتلفزيون الكويت منشورة على موقع (اليوتيوب 1)"من القرار الى الجواب (ري قبا دوكاه، لا عشيران، ري دوكاه، صول نوى، دو كردان) والتسوية الاخرى ايضا على موقع (اليوتيوب 2) تقاسيم ايضا وكانت من القرار الى الجواب (مي قرار بوسلك، لا عشيران، ري دوكاه، صول نوى، دو كردان)" (خالد محمد علي،2019، مقابلة، بريد الكتروني) وكما هو موضح ادناه:

**تسوية العود ذو الخمسة أوتار**

**تسوية عود رياض السنباطي**

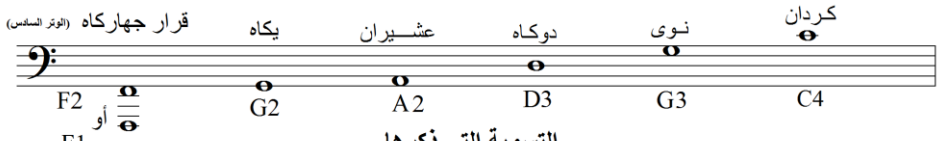
**شكل (٥)**

**الأنموذج الثالث: عود ذو الستة أوتار تسوية (محمد ذاكر بك)**

يذكر الرجب حول العود الذي يحتوي على ستة أوتار "ثم وضعوا للعود وترًا سادسًا وأول من ذكر ذلك هو محمد ذاكر بك المتوفى. سنة 1906ويُسمي الوتر السادس قرار إما (الدوكاه وإما السيكاه) فأسماء أوتار العود عنده هي: (يكاه ، عشيران ، دوكاه، نوى، كردان، الوتر السادس قرار إما للدوكاه وإما للسيكاه ) وقد ذكرت في كتاب (تحفة المولود بتعليم العود القاهرة سنة 1903) تكون من التسوية التقليدية للعود الخماسي الأوتار مضافا له وتر سادس على بعد ثالثة متوسطة أو رابعة تامه (الرجب، 2002، ص 123) كما هو مبين ادناه:

**الأنموذج الرابع: عود ذو الستة اوتار تسوية (محمد كامل الخلعي)**

**تسوية العود ذو الستة أوتار**




**التسوية التي ذكرها**
**محمد كامل الخلعي**

**شكل (٧)**

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

يذكر الرجب ان : محمد كامل الخلعي **(1880- 1938)** ذكر ان للعود ستة اوتار وهي نفس أسماء محمد ذاكر بك الا ان الوتر السادس يسميه (قرار جهاركاه) وذلك بكتابه الموسيقى الشرقي المطبوع عام 1904" أي انه تسوية خماسية مضافا لها وتر سادس بمقدار درجة واحدة فقط.(الرجب، 2002، ص 123)

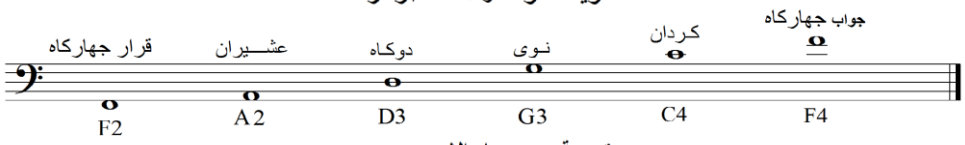
**تسوية العود ذو الستة أوتار**

**التسوية التي ذكرها**
**محمد ذاكر بك**
**شكل(٦)**

**الأنموذج الخامس: عود ذو الستة أوتار تسوية (عمار الشريعي)**

(يعد عمار الشريعي ( 1948- 2012)فضلا عن براعته وشهرته في التلحين والموسيقى التصويرية، فانه من العازفين المهرة في العزف على الة العود، من مؤلفاته كونشرتو العود مع الأوركسترا ومتتالية على الحان عربية معروفة عزفها مع اوركسترا عُمان عام 2005، وشارك مع شركة (ياماها) اليابانية في استنباط ثلاثة ارباع التون في الآلات الإلكترونية) ومن الجدير بالذكر ان اسلوبه في العزف على الة العود ثبت على الة (الأورك).(مجلة، رمضان الصباح، 2013)، له تقاسيم من مقام (الحجاز كار كرد)مشهورة على موقع (اليوتيوب3) يتكون عوده من ستة أوتار تسويتها من القرار الى الجواب (فا قرار جهاركاه، لا عشيران، ري دوكاه، صول نوى، دو كردان، فا جواب جهاركاه). كما ان هذه التسوية تستخدم الان لدى عازفي العود في مصر. (شيرين تهامي، 2019، مقابلة، بريد الكتروني)

**تسوية العود ذو الستة أوتار**



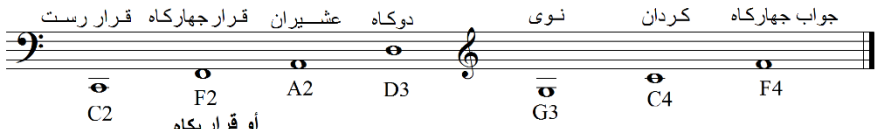

**تسوية عود عمار الشريعي**
**شكل (٨)**

**الأنموذج السادس: عود ذو السبعة أوتار تسوية (محمد القصبجي)**

"يعد محمد القصبجي **(1892- 1966)**أول من أعاد احياء العود السبعاوي اذ تشير أولي التقاسيم التي سجلها لشركة أوديون عام 1921 أن تسويات العود جاءت كالتالي: قرار راست (في حالة مقام الراست والنهاوند، أو قرار دوكاه لمقامي الحجاز والبياتي)، قرار جهاركاه أو يكاه، عشيران، دوكاه، نوى، كردان ثم جواب جهاركاه، كان من أثر تلك التعديلات أن يزيد من المساحة الصوتية للآلة لدي من سبقه من العوادين. كما استخدم العود السبعاوي كلا من روحي الخماش (1923-1998) الذي درس في القاهرة وعازف العود التونسي فوزي سايب (1929-2010)".(عبد الله، موقع الكتروني)

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

**تسوية العود ذو السبعة أوتار**




**تسوية عود محمد القصبجي**

**شكل (٩)**

**ثانيا: المدرسة العر اقية**

**الأنموذج الأول: عود ذو الخمسة أوتارتسوية (علي الإمام)**

تتلمذ علي الإمام (الولادة 1944) على يد سلمان شكر (احد طلبة محي الدين حيدر المتميزين) في معهد الفنون الجميلة، واستلهم تعليمه من مدرسة الشريف وطرق ادائها، ثم تحول الى اسلوب مدرسة اخرى، مع روحي الخماش من خلال مرافقته واشتغاله في الاذاعة والتلفزيون لمدة 32عاما رافق فيها الكثير من المغنين العراقيين والعرب، اكسبته اسلوب خاص في الأداء جعلته يتقن جميع اساليب العزف، سواء التطريبي أو ذو التكنيك العالي والسرعة في الأداء، والأسلوب العراقي والمصري والعربي بشكل عام، يذكر علي الإمام انه فضل استخدام التسوية التقليدية في العزف على الة العود وانه لم يغيرها على وفق التسويات الأخرى (علي الإمام،2019، مقابلة، بريد الكتروني) كما هو موضح ادناه:

**تسوية العود ذو الخمسة أوتار**

**تسوية عود علي الإمام**

**شكل (١٠)**

**الأنموذج الثاني: عود ذي الستة أوتارتسوية (الشريف محي الدين حيدر)**

" تم رفع تسوية آلة العود في مدرسة الشريف**(1892- 1967)** بمسافة خامسة وبهذا اختلفت تسمية الأوتار قياساً بالمدرسة المصرية ". ( العباس ، حبيب،2012، ص، 437 )إذ " سمي وتر اليكاه ( ري ) ووتر العشيران (مي ) ووتر الدوكاه ( لا ) ووتر النوى ( ري ) ووتر الكردان ( صول ) ووتر القبا دوكاه ( لا ) " ( البياتي ، معتز ، 2001 ، ص 70 ) وهو كما موضح ادناه:

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

**تسوية العود ذو الستة أوتار**

**تسوية عود محي الدين حيدر**

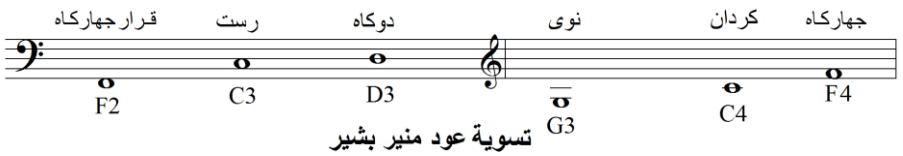
**شكل (١١)**

وقد اتخذ هذه التسوية جميع طلبة الشريف وبالأخص كل من جميل بشير(1921- 1977) وسلمان شكر(1921- 2007)، ويعد جميل بشير الأبرز من بين تلاميذ محي الدين حيدر، والذي سار على خطى استاذه بإبراز الة العود كالة منفردة او تصاحبها الة الجيتار والهارب، وقد سار على نهج استاذه في تسوية أوتار عوده، وهذا ما ثبته في كتابه (العود وطريقة تدريسه 1961 الجزء الأول منه ص 21 ).

**الأنموذج الثالث: عود ذو الستة أوتار تسوية (منير بشير)**

من التحسينات التي أضافها منير بشير(1930- 1999) طريقة تثبيت الأوتار على العود حيث" تم تثبيت الأوتار على نهاية وجه العود باتجاه قعر (طاسة) العود (الصندوق الصوتي)، ويسمى عودا متحركا، وتكون الفرس (حاملة الأوتار) فيه متحركة أيضا، اذ كانت الأوتار تثبت على مشط ملصوق في نهاية وجه العود، وأصبحت اليوم تشد من خلف نهاية (طاسة) العود"(اللو، 2016، ص، 83,84) اما تسوية منير بشير للعود فقد كانت اخفض بدرجة واحدة عن تسوية (محي الدين حيدر وجميل بشير)، وهي اعلى برابعة تامة عن العود التقليدي الخماسي الأوتار، كما يلي ادناه :

**تسوية العود ذو الستة أوتار**




**تسوية عود منير بشير**

**شكل (١٢)**

وقد اصبحت هذه التسوية الأكثر تداولا بين العازفين مثل نصير شمه خالد محمد علي( مقابلة، 2019، بريد الكتروني)، سامي نسيم (مقابلة، 2019، بريد الكتروني)، علي حسن(مقابلة، 2019، بريد الكتروني) واخرون من شباب الجيل الجديد الذين اتخذوا من اسلوب المدرسة العراقية منهجا واسلوبا في العزف أو في تسوية منير بشير .

**الأنموذج الرابع: عود ذو(الستة، والخمسة، والأربعة أوتار) تسوية الة العود في فرقة بغداد (منير بشير سابقا)**

مؤسسها عازف العود(سامي نسيم) (2004) تتكون من مجموعة من العازفين على الة العود، وتكون من عدة تسويات مختلفة، العامل المشترك انها متخذة من درجة (فا) طبقة صوتية لها في العزف كما ان هناك الات (الالتو، والباص) هي مخصصة ومرتبطة

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

مع التسوية الأولى، " وتوجد تسوية اخرى للعود الباص ل(باسم يوسف) وتكون تسويته (لا، ري، صول، دو) معتمد رسميا في العراق منذ عام 1998" ( **مشاري، 2018، ص33)**

**تسوية الة العود في فرقة بغداد ذو (الستة والخمسة والأربعة أوتار)**

شكل (١٣)

**الأنموذج الخامس: عود ذو (الستة والخمسة أوتار) تسوية الة العود في فرقة الأرموي**

تأسست فرقة الأرموي عام **(2011)** تتكون من ثلاثة عازفين على الة العود كل عود يتكون من تسوية مختلفة وهم حسب تسلسل التسوية ادناه:(علي حسن، سليم سالم، بلال صباح) الاختلاف هو اضافة تسوية لعود خماسي جديد يتناسب صوتيا مع تسوية بقية اعواد ثلاثي العود. ومن الجدير بالذكر ان تسوية العود الخماسي المضاف الية وتر سادس قبا رست استخدمه (سالم عبد الكريم) في كتابه (دراسات موسيقية لالة العود،ص14، 1994)، وخالد محمد علي في بعض مؤلفاته الموسيقية. ويتغير (القبا رست الى قبا دوكاه) لدى

**تسوية الة العود في فرقة الأرموي ذو ( الستة والخمسة أوتار)**

شكل (١٤)

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

معتز البياتي كما ذكره في كتابه( دراسات ومؤلفات موسيقية، ص1989,192)، والإضافة المهمة كانت تسوية أوتار الة العود الخماسي الأوتار المختلفة تماما (ذي الرابعات التامة).

**الأنموذج السادس: عود رذي السبعة أوتار تسوية (روحي الخماش)**

يعد روحي الخماش **(1923- 1998)** الوحيد من بين عازفي العود في العراق من مستخدمي العود السباعي الأوتار، وذلك لتأثره بالمدرسة المصرية التي نقل عنها العود السباعي، وتسوية اوتاره حين قدومه الى العراق عام 1948، ودوره الكبير في الموسيقى العراقية، فضلا عن مؤلفاته الموسيقية من السماعيات والقطع الموسيقية والحان الموشحات وتدريبه واشرافه على فرقة الإنشاد العراقية.(ينظر:العباس،1999، ص

**تسوية العود ذو السبعة أوتار**

**تسوية عود روحي الخماش**

**شكل (١٥)**

(10,11

**النتائج**

**اولا: المدرسة المصرية**

**جاءت تعددية تسوية اوتار الة العود في المدرسة المصرية على النحو التالي:**

1- عود خماسي الأوتار : اعتمدت تسوية الة العود التقليدية الخماسية الأوتار من القرار الى الجواب (صول، لا، ري، صول، دو) وجاء ذلك لدى (صفر علي)، كما تبين ان هناك تسويتان خماسية لدى (رياض السنباطي)، لم تختلف سوى بالوتر القرار للعود عن التسوية التقليدية لدى (صفر علي) وهي: ( **ري**، لا، ري، صول، دو) والتسوية الثانية (**مي**، لا، ري، صول، دو).

2- عود سداسي الأوتار: جاء في تسوية العود السداسي الأوتار عدة تسويات، ولم تختلف عن العود الخماسي سوى اضافة وتر (سادس) من جهة القرار لدى (محمد ذاكر بك) (**ري**، صول، لا، ري، صول، دو) أو (**مي كار بيمول**، صول، لا، ري، صول، دو)، اما تسوية (محمد كامل الخلعي) فقد اضيف وتر (فا) من جهة القرار ( **فا**، صول، لا، ري، صول، دو).

3- عود سداسي الأوتار: اختلفت تسوية العود السداسي لدى (عمار الشريعي) اذ تم اضافة وتر(فا) من جهة القرار، واضافة وتر (فا) من جهة الجواب وهي (**فا**، لا، ري، صول، دو، **فا**) وتعد هذه تسوية منتشرة في اسلوب العزف في المدرسة المصرية المعاصرة.

4- عود سباعي الأوتار: انفرد (محمد القصبجي) في العود ذي السبعة أوتار، اذ تم اضافة وتر في القرار عن تسوية العود السداسي لدى (عمار الشريعي)، وهي (**ري**، أو **دو قرار**، فا، لا، ري، صول، دو، فا).

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تسوية الة العود في المدرسة المصرية

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | عود خماسي | صول | لا | ري | صول | دو | | |
| 2 | عود خماسي | ري | لا | ري | صول | دو | | |
| 3 | عود خماسي | مي | لا | ري | صول | دو | | |
| 4 | عود سداسي | ري | صول | لا | ري | صول | دو | |
| 5 | عود سداسي | مي كار بيمول | صول | لا | ري | صول | دو | |
| 6 | عود سداسي | فا | صول | لا | ري | صول | دو | |
| 7 | عود سباعي | دو أو ري | فا | لا | ري | صول | دو | فا |

جدول (2)

من الجدول اعلاه تبين ان المدرسة المصرية حافظت على التسوية الخماسية (صول، لا، ري، صول، دو) في الفقرة (1) و ( لا، ري، صول، دو) وهي التسوية التي جاءت لدى الكندي في جميع النماذج في الفقرات (1,2,3,4,5,6,7)، وان المتغير الذي طرأ على التسوية هو تغيير وتر القرار مع اضافة وتر جواب، لتصبح التسوية سداسية، اما التسوية السباعية فالاختلاف كان في اوتار القرار مع اضافة وتر سابع رابعة تامة.

**ثانيا: المدرسة العر اقية**

**جاءت تعددية تسوية اوتار الة العود في المدرسة العر اقية على النحو التالي:**

1- عود خماسي الأوتار: اعتمدت تسوية الة العود التقليدية الخماسية الأوتار من القرار الى الجواب (صول، لا، ري، صول، دو) وقد جاءت لدى (علي الإمام)، كما وردت تسوية خماسية اخرى لدى (سالم عبد الكريم وخالد محمد علي) وفي فرقة الأرموي ايضا اذ تم تغيير (صول قرار الى دو قرار) وهي( **دو**، لا، ري، صول، دو) وتم تغير (صول قرار الى قبا دوكاه ري) لدى (معتز البياتي) (**قبا ري**، لا، ري، صول، دو).

2- عود خماسي الأوتار : التغيير المختلف تماما عن هذه التسويات الخماسية الأوتار، جاء في فرقة الأرموي: ( قبا ري، صول، دو، فا، سي بيمول) وتحتوي هذه التسوية على تسلسل رابعات تامة في أوتار الة العود.

3- عود سداسي الأوتار: تم رفع أوتار الة العود خامسة تامة لدى (الشريف محي الدين حيدر) وهي (ري، مي، لا، ري، صول، لا أو ري قبا) عن العود التقليدي، وتم اضافة الوتر القرار السادس من جهة الجواب، وقد سار على نهجة طلبته جميل بشير وسلمان شكر وغيرهم .

4- عود سداسي الأوتار: تم رفع أوتار الة العود رابعة تامة لدى (منير بشير) وهي (دو، ري، صول، دو، فا، فا قرار) عن العود التقليدي، وهي اخفض بدرجة عن تسوية (الشريف محي الدين حيدر، و جميل بشير) لكنه حافظ على بقاء الوتر القرار في مكانه من جهة الجواب من أوتار الة العود.

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

5- عود سباعي الأوتار: انفرد (روحي الخماش) عن غيره في تسوية العود السباعي الأوتار في المدرسة العراقية، لتأثره بالمدرسة المصرية، كما ان هذه التسوية غير منتشرة في المدرسة العراقية، بالتالي لا تعد التسوية السباعية الأوتار من ضمن المدرسة العراقية في اسلوب تسوية أوتارها.

**تسوية الة العود في المدرسة العر اقية**

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | عود خماسي | صول | لا | ري | صول | دو | | |
| 2 | عود خماسي | دو | لا | ري | صول | دو | | |
| 3 | عود خماسي | ري | لا | ري | صول | دو | | |
| 4 | عود خماسي | ري | صول | دو | فا | سي بيمول | | |
| 5 | عود سداسي | ري | مي | لا | ري | صول | لا أو ري قرار | |
| 6 | عود سداسي | دو | ري | صول | دو | فا | فا قرار | |
| 7 | عود سباعي | دو أو ري قرار | فا | لا | ري | صول | دو | فا |

**جدول (3)**

من الجدول اعلاه تبين ان المدرسة العراقية استخدمت التسوية الخماسية التقليدية (صول، لا، ري، صول، دو) في الفقرة (1)، واختلفت في التسوية الخماسية مع النموذجين الاخرين (2,3) بتغيير وتر القرار مع المحافظة على تسوية ( لا، ري، صول، دو) وهي التسوية التي جاءت لدى الكندي في الفقرات (1,2,3,7)، اما المتغير الذي اختلف في التسوية الخماسية جاء في الجدول اعلاه في الفقرة رقم (4) مختلف تماما عن باقي التسويات الخماسية الأوتار ، اذ احتوى على تسلسل رابعات تامة في الاوتار الخمسة، كما ان المتغير الذي طرأ على تسوية الة العود في التسوية السداسية هو رفع العود خامسة تامة كما في الفقرة (5) عن العود التقليدي، ورابعة تامة ايضا عن العود التقليدي الخماسي الاوتار في الفقرة (6)، اما التسوية السباعية فالاختلاف كان في اوتار القرار مع اضافة وتر سابع على بعد رابعة تامة.

**الاستنتاجات**

1- اثبتت النتائج ان المدرسة المصرية للعود حافظت على التسوية التقليدية للعود الخماسي الأوتار، وكان المتغير هو اضافة أو تغيير وتر في القرار والجواب، مع الحفاظ على تسوية الكندي الرباعية الأوتار في تسويتها لأوتار الة العود، وهذا يدل على ان المدرسة المصرية حافظت على اسلوب كلاسيكيتها المرتبطة بالغناء والتطريب، وذلك يعود للبيئة الابداعية الذي نشأت فيها الة العود في مصر المعتمدة على الغناء التطريبي، منذ نهاية القرن التاسع عشر وبلوغ ذروته في القرن العشرين، مما اكسب الة العود اسلوبه الغنائي ذو التقاسيم المميزة بالجمل اللحنية المتنوعة في انتقال المقامات الموسيقية، فضلا عن الجمل الموسيقية واسلوبها في العزف على الة العود، فضلا عن استخدام الريشة الخاص بها، بالتالي اصبح لهذه المدرسة اسلوب يميزها عن المدارس الموسيقية الاخرى.

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

2- تبين ان المتغير في تسوية أوتار الة العود في المدرسة المصرية، في الدرجة القرار وذلك لارتباطه بدرجة استقرار المقام الذي تعزف علية الة العود في كثير من الاحيان، ومن جانب اخر انه يزيد المساحة الصوتية اكبر بمقدار رابعة أو خامسة تامة لالة العود من جهة القرار في التسوية الخماسية والسداسية،

3- من المتغيرات التي احدثتها المدرسة المصرية كما تبين في النتائج العود السباعي الأوتار، ويبدو انه المتغير الوحيد الذي حاولت فيه المدرسة المصرية الخروج به عن الأسلوب الغنائي الذي يميزها، اذ توسعت الة العود في مداها الصوتي ليصل الى اربع (دواوين) وهي حاجة ليست غنائية بل الية بحته في محاولة للخروج من نمطها الإبداعي في محاكاة الصوت الغنائي واثرائه الى قطع موسيقية تصل الى التكنيك العالي كان ابرزها (كابريس) محمد القصبجي والذي كتب لآلتي عود تعزف معا، يبدو ان هذه المحاولة لم تنتشر بشكل يجعلها اسلوب يتبع خارج النمط المعروف للمدرسة المصرية.

4- تبين من النتائج ان التسوية الخماسية التقليدية تستخدم في المدرسة العراقية، وهي لا غنى عنها وذلك لارتباطها مع الغناء، وتحاكي الصوت البشري في مساحته وان كانت هي اخفض بديوان عن الصوت البشري كما هو مثبت في مفتاح(f) في النماذج، وذلك لأنها تعطي رنين واساس قوي عندما تصاحب المغني والملحن، وينعكس ذلك في تشكيلة الفرقة الموسيقية، كونها تمثل صوت القرار الداعم القوي مع تشكيلة بقية الآلات الموسيقية الأخرى، بالتالي لا غنى عن التسوية الخماسية التقليدية في المدرسة المصرية والعراقية على حد سواء اذ ان العامل المشترك هو الغناء.

5- تعددت تسوية العود ذي الخمسة أوتار اذ اثبتت النتائج وجود ثلاث تسويات مختلفة عن تسوية العود الخماسي التقليدي اثنان منها تشترك مع التسوية الرباعية المعروفة للكندي، اما التسوية المختلفة جاءت مغاير على شكل رابعات تامة، وذلك لارتباطها الأدائي ضمن تشكيلة ثلاثة اعواد، وهذه التسوية تعد غير منتشرة تحتاج من العازف التمرس عليها وإتقانها.

6- تمتاز المدرسة العراقية لالة العود بالحداثة، اذ تبين من النتائج ان مدرسة العود العراقية اتخذت تسويات مختلفة في العود السداسي الأوتار عن المدرسة المصرية التطريبية من خلال مؤسسها محي الدين حيدر وطلبته، اذ ارتفعت خامسة تامة عن تسوية العود التقليدي الأمر الذي اعطى للعود طبقة صوتية اعلى ورنين واضح متميز، أو رابعة تامة فيما بعد لدى منير بشير وهو الأكثر انتشارا، وهذا اعطى لالة العود سمة التحرر والانفراد كالة رئيسية غير خاضعة للغناء ولا للتخت الشرقي بأسلوبه التطريبي كما في المدرسة المصرية، بل اصبحت الة معبرة عن ذاتية وسيكولوجية العازف المبدع المبتكر فخرجت من كلاسيكيتها المعتادة.

7- العود (الباص) ذي الأربعة أوتار في المدرسة العراقية اذ كانت تسويته (لا، ري، صول، دو) تسوية تقليدية تعود للكندي تسلسل رابعات تامة، والتسوية الثانية (فا، دو، صول، ري) تسلسل خامسات تامة تنتهي برابعة تامة، ، فضلا عن المدرسة المصرية في صناعتها لباص عود بحجم الة (الكونترباص) وتسويته وهي (صول، ري، لا، مي) تعد اضافات نوعية لمحاولة تشكيلة اعواد(سوبرانو، التو، تينور، باص) لغرض الحصول على نظام صوتي داعم ومختلف مع تشكيلة الآلات الموسيقية الأخرى أو مع تشكيلة مجموعة

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الات العود وهي لم تنتشر ، لذا لا تعد متغير في التسوية أو ضمن محاولات التعددية التي طرأت على الة العود في المدرستين المصرية والعراقية.

**قائمة المصادر:**

**المعاجم**


1- البستاني، بطرس.(1977). قاموس محيط المحيط، مكتبة لبنان.

2- عمر، احمد مختار.(2008). معجم اللغة العربية المعاصرة، م 1، ط1، عالم الكتب، مصر.


**الكتب**


3- الارموي، صفي الدين عبد المؤمن بن يوسف بن فاخر.(1982). الرسالة الشرفية في النسب التأليفية، تحقيق هاشم الرجب، بغداد، العراق.

4- البياتي، معتز محمد صالح.(2001). دراسات ومؤلفات موسيقية، الجزء الثاني، وزارة الثقافة، بغداد، العراق.

5- جميل بشير.(1961). العود وطريقة تدريسه، ج1، دار طباعة الأوفست، بغداد العراق.

6- الرجب، هاشم محمد.(2002). من تراث الموسيقى والغناء العراقي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق.

7- الشريف، صميم.(1993). السنباطي وجيه العمالقة، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، سوريا.

8- علي، صفر.(1942). دراسة العود، مطبعة مجدي، القاهرة، مصر.

9- العباس، حبيب.(1999). الموسيقار روحي الخماش وتأثيره على الموسيقى العراقية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق.

10- العباس، حبيب ظاهر.(2012). منهل المتسائل عن االموسيقى وأخبار الغناء في العراق القرن العشرين، دار النشر الكردية تسلسل 88، بغداد، العراق.

11- عبد الكريم، سالم. (1994). دراسات لآلة العود، من اصدارات معهد الدراسات الموسيقية، بغداد، العراق.

12- الكندي. (1956). رسالة في اللحون والنغم، تحقيق، زكريا يوسف، بغداد.

13- الكندي. (1965). رسالة الكندي في اللحون والنغم، تحقيق، زكريا يوسف، القاهرة مصر

14- الكندي .(1969رسالة في خبر صناعة التأليف، تحقيق، يوسف شوقي، ، دار الكتب، الجمهورية العربية المتحدة،

15- اللو، نبيل.(2016). عود على العود الموسيقى العربية وموقع العود فيها، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

16- الكاتب، الحسن بن احمد بن علي .(1977). كمال ادب الغناء، تحقيق غطاس عبد الملك خشبه، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

17- مشاقه، ميخائيل .(1996). الرسالة الشهابية في الصناعة الموسيقية، تحقيق، ايزيس فتح الله جبراوي، دار الفكر العربي، مصر.

**الأطاريح**

18- مشاري، علي نجم.(2018). الاستفادة من تقنيات المدرسة العراقية في ابتكار تدريبات للعود، اطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة حلوان، كلية التربية الموسيقية، مصر.

**الدوريات**

19- الطشلي، محمد زهدي. (2017). مدارس العزف على الة العود في القرن العشرين وأثرها على تطور صناعة العود، المجلة الأردنية للفنون، مجلد 10، عدد1.

20- فريد، طارق حسون.( 2008). واقع تعليم الموسيقى وتعلمها في كلية الفنون الجميلة جامعة بغداد، بحث منشور ،مجلة الاكاديمي، عدد،48، بغداد، العراق.

21- عبيدات، نضال. (2015). تمارين مقترحة للتغلب على صعوبات العزف على الة العود لدى الطلبة المبتدئين في قسم الموسيقى- جامعة اليرموك، المجلة الأردنية للفنون، مجلد 8، عدد 2، الاردن.

22- مجلة، رمضان الصباح.(2013). عمار الشريعي، الكفيف الذي اصبح من عمالقة المؤلفين الموسيقيين العرب، الأثنين، 22 يوليو، العدد، 1618، السنة السادسة، القاهرة، مصر.

**المو اقع الإلكترونية**

23- دوزي، رينهارت. معجم رقمي للغة العربية https:// www.Lsaa.net

24- عبد الله، طارق، محمد القصبجي، مجدد فن العود واساتذة الأساتذة، مؤسسة التوثيق والبحث في الموسيقى العربية، https://www.amar-foundation.org/qasabgi-article/?lang=ar#_ftn20

25- موقع يوتيوب1. تقاسيم رياض السنباطي، مقابلة في تلفزيون الكويت، https://www.youtube.com/watch?v=expkbjHsff0&feature=shar

26- موقع يوتيوب2، رياض السنباطي وسحر العود أشواق، تقاسيم، https://www.youtube.com/watch/v=wjuGNTbMOn8&ftaure=share

27- موقع يوتيوب3، عمار الشريعي تقاسيم مقام حجاز كار كرد https://www.youtube.com/watch?v=mm8PCq17C14&feature=share

المقابلات الإلكترونية

28- شيرين تهامي2019/1/8، بريد الكتروني

29- سامي نسيم، 2019/1/17، بريد الكتروني.

30- علي حسن، 2019/1/27، بريد الكتروني.

31- خالد محمد علي، 2019/3/3، بريد الكتروني.

32- علي الإمام، 2019/3/4، بريد الكتروني،

ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229 مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019

# Pluralism in Tuning the Contemporary Arab Oud Strings - Egyptian and Iraqi Schools Model

**Firas yaseen jasim**[1]

**Al-academy Journal ……..…….…… Issue 92 - year 2019**
**Date of receipt: 27/4/2019…....Date of acceptance: 8/5/2019…....Date of publication: 27/5/2019**

## Abstract

The Egyptian and Iraqi schools are one of the most important musical schools in the style of playing the oud. The influence of the style of these schools extended in the contemporary Arab world, and there were important names that emerged characterized with their style of playing. Thus, the ways of tuning the strings of oud varied between the two schools because of the difference in the ways of playing and the difference in the style of expression. The aim of the research was to identify the pluralism of the variable tunings of the strings of the contemporary Arab oud of the Egyptian and Iraqi schools, along the historical period extending from the late nineteenth and twentieth centuries to the present time. The oud has been classified into (five, six and seven strings). The samples representing the two schools were chosen intentionally, according to the variable in the tuning, and according to the classifications of the type of oud. The traditional five-string tuning of the oud has been relied on, derived from the quartet equation of Al-Kindi, as a principle to know the variable in the tuning of the contemporary Arab Oud. Types of tuning in both schools and the extent of similarity and difference between them linked to the method of performance and expression of the two schools have been identified.

**Keywords: oud schools, Egyptian school, Iraqi school. Oud of five, six and seven strings**.

Firasalbaghdadi2@yahoo.com،College of fine arts/ University of Baghdad [1]

## Al-Academy Journal Publication Terms

1- You must register on the journal's website from Register link
2- Upload the forms from the site and fill them then resubmit them with the research.
3- Research papers submitted are subject to the scientific evaluation by field specialists.
4- The research paper has to be novel and not previously published or accepted for publication in another magazine.
5- The research paper should not exceed (16) pages size A4.
6- Authentication must be in APA format.
7- Font size (14) font type (Times New Roman),Lines of the paper should be single spaced And file type Word2010.
8- Footnotes, illustrations, figures, and tables are placed within the text at the appropriate points, rather than at the end..
9- An abstract in Arabic should be written at the beginning of the research and an abstract in English at the end of it with (250) word limit,and the keyword write after the abstract.
10- The title of the researcher and the researcher's name shall be written on the first page of the research for the Arabic language. The English language shall include the name of the researcher and the title of the research with the abstract at the end of the research.
11- Copyrights and publication of the research would be transferred to the Journal once the researcher is notified that his research is accepted for publication.
12- Research papers, whether published or not, would not be returned to the researchers.
13- Research papers arrangement is subject to technical considerations.
14- Publication fees are 125,000 Iraqi dinars.
15- $150 is the publication fees for each research submitted by non-Iraqis.

## Contents


| | | | |
|---|---|---|---|
| Theatrical Research | A Hypothesis of Architectural Environment Exercise for Actor Training (Continuous exercise space workshop – A model) | Haitham abdalrazaq ali | **18** |
| | The Aesthetic Approaches to Dialectical Development in the Functions of Contemporary Theater Director | Thabet Rasool Jawad | **40** |
| | The Performance Variable of the Actor's Techniques in Postmodern Theater Shows | Wiam Wafi Ali | **56** |
| | Improvisation Effectiveness in the Performance of the Actor in the Theatrical Show | mustafa abas | **64** |
| Fine Arts Research | Art and trash…Structural transformation in aesthetic taste | Balsam Mohammed Jassam | **90** |
| | The Deliberative Action in the Labor Market of Iraqi Art The Concepts and the Application | Shaymaa' Wheab Khudhaier | **102** |
| | Virtual Museums: Features and Characteristics | Waad Addnan Mahmood | **116** |
| | Globalization and its Transformations in Contemporary Porcelain | Asaad Matar Khalil | **130** |
| Film and Television Research | Climate Extremism between Reality and Fiction in Cinema, Geostrom Film a model | Fadia Farouk Said | **150** |
| | The Use of Elements of Film Expression and their Role in Narrative Transitions | Mohammed Akram Abdul Jalil | **168** |
| | Time Aesthetics in the Documentary Film | Hussamuldeen Mohammed Abdulmoneam | **186** |
| | The Symbolic Construction of Scenes of Love in the Feature Film | Mohamed Abdel Hamid Didan | **200** |
| Art Education Research | Problems of Social Networking Sites in Nurturing the Aesthetic Taste of Teenagers | Zahraa Subhi Khaz'al | **216** |
| Design Research | The Linguistic Vocabulary and its Role in Constructing the Design Thought | Huda Mahmood Omar Sudad Hisham Hameed | **228** |
| | The Arabic Calligraphy Effectiveness and Implications in Industrial Products Design | Salah Nouri Mahmoud | **242** |
| | Advertising Image Semiotics in the Printed Poster | Abdulhussein Abdulwahed Abdulrazak | **252** |
| | Revival of the Heritage Using Porcelain Units Inspired by Traditional Sadou Decoration and Kufic Calligraphy in Fashion Design | Tahani Nassar Alajaji - Wejdan Mohammed Alfulaij | **270** |
| | The Irregularity in Contemporary Graphic Achievement | Ammar Mahdi AbdelSayed- taif Jabbar Raouf | **288** |
| | Employing Celebrities in Commercial Advertising Design | Bara Mahdi Mohsen | **306** |
| Musical Research | Pluralism in Tuning the Contemporary Arab Oud Strings - Egyptian and Iraqi Schools Model | Firas yaseen jasim | **324** |

# Al-Academy

AL-ACADEMY
A QUARTLY JOURNAL SPECIALIZED IN FINE ARTS
COLLEG OF FINE ARTS – UNIVERSITY OF BAGHDAD
2019/5/27



**Board of Editors**

**Editor-in-chief** • Prof. Dr. russil kadim oda<<Russil.kadim@cofarts.uobaghdad.edu.iq>>

**Managing editor** • Prof. Dr. Jawad alzaydi - iraq <<alzaydiart66@yahoo.com>>

**Technical Advisor** • Prof. Dr. Abdulridha baheya- iraq <<rodhanbaheya52@gmail.com>>

**Editors**

• Prof. Dr. Nsiyf Jassem - iraq <<nsiyfjassem@gmail.com>>

• Prof. Dr. Balasim mohammed - iraq <<balasim40@yahoo.com>>

• Assistant Professor Dr. Salih alsahan - iraq <<salih.alsahan@yahoo.com>>

• Assistant Professor Dr. Maher Majeed- iraq <<maher.majeed@cofarts.uobaghdad.edu.iq>>

• Assistant Professor Dr. Ehsan shaker - iraq <ehsan.zalzala@cofarts.uobaghdad.edu.iq>>

• Prof. Dr Muhammad Hosny El-Hajj - Lebanon<<hmhslr@ul.edu.lb>>

• Prof. Dr. rafat mansour- Egypt <<mansour_rafat@yahoo.com>>

• Prof. Dr.machhour Mostafa - Lebanon <<mmachhour@hotmail.com>>

• Prof. Dr Mahmoud El-Magri - Tunisia<< mejrimahmoud80@yahoo.fr>>

• Prof. Dr Mohammed ghawanmeh - Jorden <<ghawanmeh_ mohd@yahoo.com>>

• Prof. Dr. G. E. Ibrahim - Helwan university - Egypt << appliedarts71@gmail.com>>

• Prof. Dr. Majed naff 'a abood alkinani - iraq<<Dr_mejed@yahoo.com>>

• Prof. Dr.Mohammed Hussein Habib - iraq <<mh_habeeb@yahoo.com>>

• Assistant Professor Dr. Fathi Abdul Wahab - Egypt<<dr.fathy.a.wahab@gmail.com>>

• Assistant Professor Dr. Najem Abd Haidar - iraq



**NATIONAL LIBRARY, BAGHDAD 238, 1976**
**ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)**

**Email: al.academy@cofarts.uobaghdad.edu.iq**

Cover design:prof. Dr. Balasim mohammed

Secretary of the Journal: Senior Programmer. Yousif Moshtaq Lateef

# AL-ACADEMY

A QUARTERLY JOURNAL SPECIALIZED IN FINE ARTS
COLLEGE OF FINE ART -UNIVERSITY OF BAGHDAD

ISSN 2523-2029 (online): ISSN1819-5229 (print)
TEL: +964 7901844854
+964 7703467114
NATIONAL LIBRARY, BAGHDAD 238,1981
Email : al.acadeemy@cofarts.uobaghdad.edu.iq
:russil.kadim@cofarts.uobaghdad.edu.iq