الأكاديمي

AL-ACADEMY

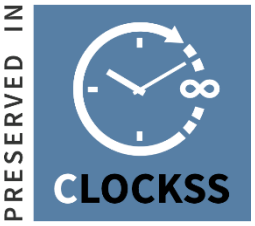
106

تصدر عن كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد

مجلة فصلية علمية محكمة

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

https://doi.org/10.35560/jcofarts



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

الأكاديمي
مجلة دولية فصلية علمية مُحَكَّمَة
تصدرعن كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد
العدد 106
تاريخ النشر 15\12\2022

Al-Academy

هيأة التحرير

رئيس التحرير	أ.د نصيف جاسم محمد	Iraq	Dr.nsiyf@cofarts.uobaghdad.edu.iq
مدير التحرير	أ.د. رياض موسى سكران	Iraq	Riad.Mousa@cofarts.uobaghdad.edu.iq
هيأة التحرير	أ.د. جواد عبد الكاظم فرحان	Iraq	Alzaydiart66@yahoo.com
	أ.د. ميسم هرمز توما	Iraq	Maysamtoma@cofarts.uobaghdad.edu.iq
	أ.د. علاء الدين عبد المجيد جاسم	Iraq	Ala_ala5559@yahoo.com
	أ.د. هيلا عبد الشهيد مصطفى	Iraq	hella.abdulshaheed@cofarts.uobaghdad.edu.iq
	أ.م.د. أكرم جرجيس نعمة	Iraq	Dr.akram@cofarts.uobaghdad.edu.iq
	أ.م.د. أحمد جمعة زبون الهادلي	Iraq	Dr.ah.ju@cofarts.uobaghdad.edu.iq
	أ.د. كبرى روشنفكر	Iran	kroshan@modares.ac.ir
	أ.د. علي بن شرف الموسوي	Oman	Asmusawi@squ.edu.om
	أ.د. محمد بن حمود بن خلفان	Oman	Mhalamri@squ.edu.om
مدقق اللغة الإنكليزية			
	المدرس. عادل حسين جوده	Iraq	Adel.h@coart.uobaghdad.edu.iq
أدارة الموقع الالكتروني			
	يوسف مشتاق لطيف	Iraq	Yousif@cofarts.uobaghdad.edu.iq

تصميم الغلاف: أ.م.د. أكرم جرجيس نعمة

لوحة الغلاف: للتدريسية وجدان الماجد

رقم الايداع في المكتبة الوطنية – بغداد، 238 لسنة 1976
ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)
Email: al.academy@cofarts.uobaghdad.edu.iq
Website: jcofarts.uobaghdad.edu.iq
https://doi.org/10.35560/jcofarts

شروط النشر في مجلة الأكاديمي

1. تُـــعنى المجلة بالبحث الأكاديمي المتصـــل بالموضـــوع الجمالي الذي يشـــمل مجالات الفنون التشكيلية، والموسيقية، والمسرحية، والسينمائية، وفنون التصميم، والخط والزخرفة، فضلا عن البحوث النظرية والتطبيقية في مجال التربية الفنية.
2. تخضع البحوث المقدمة للنشر للتحكيم العلمي من خبراء في تخصص البحث.
3. أن يكون البحث (جديداً) ولم يسبق نشره او قبول نشره في مجلة اخرى.
4. أن لا تزيد عدد صفحات البحث عن (16) صفحة حجم (B5).
5. حجم الخط (13) ونوع الخط (Sakkal Majalla) والمســـافة بين ســـطر واخر (1.0) ونوع الملف Word2010 أو أحدث.
6. يجب ان يكون التوثيق بطريقة (APA) وباللغة الإنكليزية فقط.
7. توضع الاشكال والصور والمخططات والجداول حسب ورودها في البحث، على ان تكون بدرجة عالية من الوضوح وان يشار الى مصدريتها العلمية.
8. أن يحتوي البحث على ملخص وكلمات مفتاحية باللغتين العربية الانكليزية.
9. يكتب عنوان البحث واسم الباحث وجهة انتساب الباحث والبريد الالكتروني في الصفحة الاولى للبحث باللغتين العربية والانكليزية، علماً انه يتم اعتماد اســـماء الباحثين المقدمة في بداية عملية التسجيل فقط ولا تعتمد التغيرات في اسماء الباحثين أثناء أو بعد فترة التحكيم.
10. يخضع ترتيب البحوث داخل المجلة لاعتبارات فنية.
11. يحتفظ المؤلفون بحقوق الطبع والنشر لأوراقهم دون قيود.
12. تكون اجور النشر، 125,000 مائة ألف دينار عراقي.
13. يستوفى مبلغ (150) مائة وخمسون دولار عن كل بحث كأجور نشر لغير العراقيين.

ملاحظة مهمة:

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

المحتويات

المكملات التزيينية ودورها في تصاميم الاقمشة والازياء النسائية	الهام طاهر حسين	5
جدل التأويل الجمالي بين المنحوتات وعناوينها في النحت العراقي المعاصر	أحمد جمعة زبون علي البهادلي علي عبد الله عبود الكناني	23
منهج الالوان في اعادة قراءة النص الموسيقي	أريج سعد عدنان الهنداوي	39
خصائص تصميم الزي في عروض مسرح الطفل	امال محمود عطية اسيل ليث احمد	59
خطاب حضور الحيوانات في منحوتات وادي الرافدين "الأسد والثور نموذجاً"	بةرزان احمد نصر الله	71
استراتيجيات نظرية التعلم المستند إلى الدماغ وأثرها في تحصيل طلبة قسم التربية الفنية لمادة طرائق التدريس	حسين جبار محمد	97
أنظمة الصوت الحديثة واشتغالها في الفيلم الروائي المعاصر	حمزه كنعان هاشم	115
تقويم تصاميم واجهة المستخدم في المواقع الالكترونية الرسمية	دينا مصطفى محمد	133
فن الزينة والماكياج في الحضارات القديمة بلاد الرافدين وبلاد اليمن القديم انموذجا	رويدة فيصل موسى النواب	149
دور العلاج بالفن في التخفيف من أعراض اضطراب فرط النشاط الحركي لدى الطفل	زوبيدة الماحي	167
صورة الجندي في الرسم العراقي المعاصر	صفاء صلاح رشيد صاحب جاسم حسن البياتي	187
حصر اتجاهات الشباب السعودي نحو اختيار مكملات الأزياء	صيته بنت محمد المطيري ريم بنت عايد الحربي	205
المعالجات الإخراجية لتوظيف المكان في العرض المسرحي	علي سعد لطيف مضاد عجيل حسن الأسدي	231
الخامات المتباينة وعلاقتها بالسياق الفكري في الخزف المعاصر	لمياء صالح محمد مرشد منال صالح عثمان الصالح	253
التنوع الاشتغالي للرؤية الاخراجية في المسرح السياسي "سينما أنموذجاً"	مثنى فاضل إسماعيل كاظم عمران موسى	271
الفعل الدرامي وتحولاته في العرض المسرحي العراقي "مسرحية فلك اسود أنموذجاً"	حمزة احمد غني محمد مهدي حسون المياحي	287
الاستفادة من تقنيات الطباعة الفنية لتمكين ذوي الإعاقة البصرية من تذوق الإعمال الفنية	مريم بنت محمد العمري منيرة بنت منصور عبد العزيز	297
فلسفة القيم وتمثلاتها المعرفية في تصميم المنتج الصناعي	مصطفى ياسين جليل جاسم خزعل بهيل	319
أهمية معايير الجودة في تصاميم الاقمشة والازياء النسائية	ندى محمود إبراهيم النعيمي	337
البعد التداولي للعلامة البصرية في الملصق العراقي المعاصر	نورس عدي علي القريشي قاسم خضير عباس	363
تقويم مستويات جودة التعليم في كليه الفنون الجميلة "قسم التصميم نموذجا "	هدى محمود عمر فاتن علي حسين	385
المؤثرات البصرية في تصميم الرسوم المتحركة المعاصرة	أكرم جرجيس نعمة أحمد نعيمة عبيد	407

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts106/5-22

المكملات التزيينية ودورها في تصاميم الاقمشة والازياء النسائية

الهام طاهر حسين[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 106-السنة 2022 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2022/8/7 , تاريخ قبول النشر 2022/9/1 , تاريخ النشر 2022/12/15

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

ملخص البحث:

تعدُّ المكملات التزيينية المضافة من العوامل المهمة في تحديد الكثير من التأثيرات التزيينية وكيفية تنفيذها سواء كانت في الأقمشة أو الأزياء وأيضاً تعمل على تحديد طبيعة الإدراك لكل من المصمم والمتلقي ولها دور أساسي في تكوين شخصية الإنسان وتحديد دوافعه وميوله العاطفية في اقتناء الأقمشة والأزياء وما تحمل من مفردات تصميمية لها دلالات ورموز معينة تكتسب قيمتها من التأثيرات التي تتركها في التكوينات الجسمانية للمرأة، وجاء مشكلة البحث بالتساؤل الاتي(ماهي المكملات التزيينية وما دورها في تصاميم الاقمشة والازياء النسائية؟) كما وتناول البحث ثلاثة مباحث، تضمن المبحث الاول الإطار المنهجي في طرح المشكلة واهميتها واهدافها فضلا عن التعريف بأهم المصطلحات، والمبحث الثاني تضمن الإطار النظري والذي تضمن الموضوعات التالية اولا: مفهوم المكملات التزيينية في التصميم، ثانيا: التصاميم التزيينية في الاقمشة والازياء. اما المبحث الثالث فقد تضمن اجراءات البحث للوصول الى اهداف البحث وقد اعتمد على المنهج الوصف التحليلي ثم بعد ذلك تم ادراج اهم النتائج والتوصيات واخيراً اهم المصادر والمراجع.

الكلمات المفتاحية: المكملات التزيينية، تصاميم الاقمشة، الازياء النسائية.

المقدمة:

تحقق الأعمال هدفها الوظيفي والجمالي عن طريق تنظيم الأشكال والعناصر المكونة لتلك الأعمال فالإنسان بطبيعته الفطرية يدرك الأعمال المنتظمة التي تحتوي على جانب تنظيمي كبير فإن عملية إدراكها يتطلب فئة معينة ومستوى ثقافي معين وإن كل شيء في الوجود سواء كان طبيعياً أو صناعياً يؤلفه نظام معين يحكم بدايته ونهايته وحتى الظواهر والأشكال الغير منتظمة فهي تخضع لنظام معين ليست عشوائية الوجود وإن كل وجود مادي يتكون من مجموعة من الأشكال والمواد تحتاج إلى عملية تنظيم على وفق قواعد وقوانين معينة. وبصورة عامة فإن الإنسان يحتاج إلى التنظيم ولاسيما التنظيم الشكلي في معظم

[1] الجامعة التقنية الوسطى/معهد الفنون التطبيقية، ilhamthaher@mtu.edu.iq .

تفاصيل حياته اليومية بدءاً من ارتدائه للأقمشة والأزياء وما تحمل من تصاميم تزين تلك الأقمشة والأزياء، فالتنظيم الشكلي للمكملات التزيينية تهيئ عملية بناء وتنظيم العناصر للهيئة التصميمية لارتباطها بالعناصر اللازمة كالخط والشكل واللون والمساحة والضوء وملامس السطوح، بحيث تتواءم كلها لخدمة الشكل العام

الفصل الاول

الاطار النظري

مشكلة البحث:

ان التطور الحاصل في كل المجالات ولاسيما مجال تصميم الأقمشة والأزياء وما أعطاه العلم من تقدم في الخامات والمواد إذ أتاحت تلك العوامل للمصمم الإبداع والابتكار والتعبير عن انفعالاته وأحاسيسه ومدى تقبل المتلقي لها أو رفضها، فلكل فكرة تصميمية تعبر عن مدة زمنية وحدث معين تزيد من قوة تأثيرها وانعكاساتها في المتلقي، فالعمليات التصميمية وبضمنها تصاميم الأقمشة والأزياء تعد من وسائل الاتصال المرئي لدى المتلقي والتي يتفاعل بمقتضاها المرسل والمستقبل.

فاللاقمشة دور في نجاح العمليات التصميمية ويتوقف مدى تأثيرها في حسن اختيار خامة النسيج ومواءمة التصاميم التزينية من صباغة وطباعة وتصاميم تطبيقية وغيرها، فهي تمتاز بالقدرة على تكوين حالة حسية يمكن إدراكها بصريا وهي نتاج لمجموعة من العلاقات مما يتطلب من المصمم موهبة عالية وقابلية على تطوير القماش وتشكيله على وفق متطلبات الموضوع التصميمي وشكل الجسم لتلبية الحاجات والرغبات المختلفة من الأقمشة والأزياء التي تكون ذات مواصفات جمالية ووظيفية فتصاميم الأقمشة والأزياء تخضع وتتأثر بالتطور العلمي الواسع في عالمنا المعاصر

ومن خلال اطلاع الباحثة وجدت أنَّ هناك إشكالية في مجال تصميم الأقمشة والأزياء وهي أنَّ معظم النساء تجري وراء تصاميم أقمشة وأزياء جديدة وجميلة من دون التفكير بمدى مواءمتها لها مما يوقعها في وسط مزدحم للتصاميم المتنوعة. وبناءً على ذلك وجدت الباحثة من المناسب أن تصوغ مشكلة بحثها بالتساؤل الآتي: (**ما هي المكملات التزيينية وما دورها في تصاميم الأقمشة والأزياء النسائية**).

أهمية البحث والحاجة إليه:

تكمن أهمية البحث الحالي في معرفة التصاميم والمكملات التزيينية المؤثرة في شخصية المتلقي كونها تؤدي دورا مهما وتعد من الجوانب الأساسية في إعداده اجتماعياً ونفسياً خصوصاً في المراحل العمرية التي يطمح أن يكون فيها مميزا وذو شخصية متكاملة تحقق الإثارة والجذب. ومن خلال ما تقدم تبرز أهمية البحث الحالي في النقاط الآتية:

1. من الممكن أن يسهم البحث الحالي في زيادة الوعي الفكري التصميمي لدى طلبة كليات الفنون التطبيقية ومعاهد الفنون.
2. الإسهام في معرفة الخواص الطبيعية والصناعية للمكملات التزيينية الموظفة في تصاميم الأقمشة والأزياء.

هدف البحث: يهدف البحث الحالي إلى: الكشف عن أهم المكملات والتزيينات المحققة لمتطلبات البنية التصميمية المتكاملة للأقمشة والأزياء.

حدود البحث:

1. الموضوعية: التصاميم التزيينية المطبوعة والمضافة في الأقمشة والأزياء النسائية للمرحلة العمرية من (20-30) سنة.
2. المكانية: التصاميم التزيينية للأقمشة والأزياء النسائية المستوردة والمتوفرة في الأسواق المحلية في محافظة بغداد.
3. الزمانية: اعتماد تصاميم الأقمشة والأزياء النسائية المحددة للاستخدام في وقت السهرة والمنتجة ضمن المدة الزمنية من (2021-2022).

تحديد المصطلحات:

وردت في سياق البحث بعض المصطلحات وفيما يلي تعريف لاهمها:

المكملات لغويا"

((كُمِل يكملُ،كمالا" وكمولا"فهو كامل ثبتت فيه صفات الَكمال ، كمل عملهُ: أي أتمه واكمله وتمت أجزاؤه أوصفاته فصار كاملا")).(Hassan, 1975, p. 44)

وعرفها عبد الفتاح ((هي اي عنصر يمكن ان يستخدم في تجميل الحجرة من صور او مطبوعات او معلقات جدارية وهي تعبير عن توظيف مجموعة من العناصر والاشكال النباتية والهندسية مكررة بشكل وحدات تزيينية تضاف الى الملابس لتزيينها يمكن أن تعطي صفة جمالية ووظيفية في تصاميم الاقمشة والازياء)) .(Abdul-Fattah, 1973, p. 83)

التزيينات: عرفها " الساقي " بقوله " هي التي تتكون عناصرها من تحوير الأشكال النباتية والهندسية والخطية إلى وحدات متكررة لتزيين قباب وأبواب الجوامع" (Al-Saqi, 1998, p. 6).

وعرفها " بدر " بأنَّها " العامل الذي يضفي على البناء الجمال والروعة، وبالتالي يجعله جذاباً ويمنعه من أن يكون ذا طابع جامد لا يدخل السرور والبهجة على القادم إليه والمقيم فيه" (Mustafa, 1985, p. 37).

كما وعرفها حاكم (فهو كل ما يتم وضعه من مكونات تصميمية تحسن من مظهر الأقمشة والأزياء وتنفذ بتقنيات متعددة، تكون معبرة عن فكرة مرئية معينة، فيمكن الإحساس بها عن طريق ما تعكس من مؤثرات بصرية تكون مؤثرة في المتلقي).

تصميم الأقمشة: عرفته " العامري " انه " الصيغة التي تحقق ناتجاً اظهارياً لقوى مرسومة المدركة ذهنياً وفكرياً، يقع ذلك ضمن أسس وعلاقات تحددها الفكرة التصميمية للتكوين أو الابتكار أو التطوير، مما يحقق افتراضاً تصميماً لتحقيق غاية وغرض وظيفي وجمالي بالنتيجة تكون فكره تطبيقية متكاملة" (Al-Amiri, 2005, p. 9).

وعرفه "الحسيني" "إعطاء الشكل النهائي للقماش خاصية وظيفية وجمالية عن طريق الأشكال والمفردات التصميمية المبتكرة والمرتبطة بعلاقات وأسس مدروسة تؤسس في ضوئها العلاقات العاملة في البناء التصميمي" (Al-Husseini, 2009, p. 9).

وعرفته "الزبيدي" بانه "إخضاع التصميم إلى الدمج الدينامي المتنامي لتحقيق جاذبيه بنيه التصميم العام، وإقناع الناظر بالهدف التصميمي، وزيادة تفاعله واستمتاعه الجمالي عن طريق العلاقات التصميمية بما يحقق الغرض الذي يعود بالنفع على الجهة المصدرة للتصميم من دون الإخلال بالمبادئ اللازم إتباعها في تقنيات طباعه الأقمشة" (Al-Zubaidi, 2003, p. 8).

تصميم الأزياء: عرفه " سعد وقاسم " تصميم الأزياء بأنه " عملية تحليل لشخصية الإنسان أو الفرد المستخدم لهذا الزي ويتم بعدها تقدير ما يناسب مظهره من خامة قماش وألوان وما يرغب بإبرازه من جسمه سواء من الطول أو القصر من القامة " (Jarjis, 1988, pp. 6-7).

فيما يعرفه " عماد وعزت " بأنَّه " ترجمه الأفكار التي تدور في مخيلة المصمم والتي تتناسب ومرونة القماش وليونة وسمكه وزخارفه وشكل الجسم، أي ان المصمم يقوم بتنظيم العلاقات بين كل من القماش والموضة والشخص الذي يرتدي الزي" (Zaki, 1995, p. 9).

وأما "نجوى" فقد عرفته بأنَّه " اللغة التي شكلها عناصر تكوين موحد الخط الشكل واللون والنسيج وتُعدُّ هذه التغيرات أساساً لتغيرها، وتتأثر بالأسس ليعطي السيطرة والتكامل والتوازن والإيقاع والنسبة، بينما وضعت " العامري " تعريفاً لهذا المصطلح بأنَّه " المتحقق الاظهاري لمراحل مترابطة قائمة على أساس التخطيط وتنظيم للعلاقات الشكلية لتركيب الأجزاء التصميمية للزي تطبق فيه طرق معينة لبلوغ نتائج معينة على وفق فكره تطبيقية ويقدم فيها الزي معطيات دلالية واضحة عن طريق القيم الجمالية والتعبيرية الكامنة فيه، التي تساهم في تشكيل الصورة النهائية المتكاملة لمتحقق وظيفة محددة زمانياً ومكانياً للمنجز التصميمي" (Al-Amiri, 2005, p. 10).

الفصل الثاني

المبحث الاول

مفهوم المكملات التزيينية في التصميم:

إن عملية إدراك الأشياء سواء كانت طبيعية المصدر أو صناعية تعد النواة الأساسية لعملية الإدراك وبصورة عامة فإن الاشكال التزيينية وإن اختلفت فهي تخضع إلى قوانين فيزيائية موحدة تفسر كيفية رؤية الأشياء المكونة لأي عمل تصميمي. فانعكاس الاشكال والمكملات التزيينية " هو ارتداد الأشعة الضوئية على سطح عاكس" (Muhammad, 2011, p. 123)، ونتيجة ذلك الارتداد تبدأ عين المتلقي بإدراكه على وفق عوامل ذاتية وموضوعية ويمكن أن يقسم الانعكاس إلى عدة أنواع: (Muhammad, 2011, p. 123)

1. **انعكاس الاشكال النتظمة:** إن السطوح الناعمة والمستقرة اللماعة تحدث فيها ما يمسي بالانعكاس المنتظم إذ نلاحظ إن الأشعة الساقطة متوازنة وتنعكس بصورة متوازنة فنلاحظ إن هذا النوع يعد أكثر تأثيراً في المتلقي نتيجة عدم تشتيت انتباهه وإدراكه بمجموعة اتجاهات ويحدث هذا النوع من دون انتشار ولكن بموجب قوانين الانعكاس، ويدرك مثل هذا النوع على الأغلب في الأقمشة والأزياء الصناعية التي تحتوي على سطوح لماعة وناعمة.

2. **انعكاس الاشكال الغير المنتظم**: أما السطوح الخشنة والغير مستقرة في صفاتها فإن الأشعة المنعكسة عن سطوحها تنتشر في جميع الاتجاهات ويسمى الانعكاس عن سطوحها بالانعكاس غير المنتظم وهذا ما نراه في الأقمشة والأزياء الصوفية ويمكن أن تظهر لنا انعكاسات جديدة نتيجة دمج مجموعة أنواع من الأقمشة في نموذج واحد يحقق التميز في جزء معين دون آخر ويمكن أن يحققه المصمم في الأزياء النسائية المعدة للسهرة إذ يعمل على شد البصر نحو جزء معين دون الآخر، وبما أن العمليات التصميمية هي من الفنون المرئية التي تعتمد في إدراكها على الانعكاس ضمن مجالها المرئي فيمكن إثارة ذلك المجال بطريقتين:

أ- **الأولى**: يتم فيها طرح مثيرات تعمل على إثارة الدماغ من خلال العمليات التصميمية التي تمتلك عناصرها علاقات ارتباطية معينة، إذ يقوم الدماغ بعمليات تنظيم جديدة فالانعكاس هنا سيكون نابعاً من تأثير المجال المرئي لتلك العمليات التصميمية في العين وهو استجابة أو طريقة إدراك الدماغ لها (Nicholas, 1990, p. 29).

ب- **الثانية**: فهي الحركة الحقيقية (الميكانيكية) الناتجة من مؤثر منظم أو عشوائية أي هنا يمكن للمصمم خلق مسارات انعكاسية في العمل الفني عن طريق دمج العامل الإبداعي التقني والحصول على انعكاسات مرئية مختلفة قد تكون حقيقية أو وهمية (Fakhri, 1994, p. 52).

كما في تصاميم الأقمشة النسائية وما تعكس من تصاميم تزيينية، فإن الإيحاء والإيهام بانعكاسها يتم عن طريق العناصر البنائية التي تزين الأقمشة والتي تنفذ بتقنيات متعددة تبعاً للفكرة التصميمية كالخط والشكل واللون والملمس وغيرها فهي تحقق انعكاسات مرئية وهمية تقود عين المتلقي إلى الهدف الجمالي أو الوظيفي المطلوب لأنها ناتج إدراك الذهن للعناصر البنائية المكونة للعمل التصميمي فتبدو متحركة أو تتغير على الرغم من سكونها في الواقع، أي هي ثابتة في الأساس فإن حدوثها مجرد وهم ناتج عن الإدراك الذهني فهذا الانعكاس لواقع المتلقي من حالة سيكولوجية ومستوى ثقافي معين، وهذا يعني إن تلك الأعمال ثابتة حقيقياً، فحركتها داخل الفضاء التصميمي ما هو إلا مجرد وهم، ويكون مدى الزاوية فيه 180 درجة وهنا يكمن إبداع المصمم وإمكانيته في تحريك عناصر العمل وإثارتها في الهيئة وحولها إذ كانت الهيئة المكونة للعمل التصميمي في حالة من السكون والثبات فالعمليات التصميمية (ثنائية الأبعاد) كتصميم الأقمشة النسائية وما تعطي من مكملات تزيينية هي "وليدة تداخل العناصر واعتماد الواحدة على الأخرى أكثر من كونها أجزاء مستقلة ضمن فضاءاتها، وإن كلاً منها ينبغي أن تؤلف مفردة ضرورية في المعنى التعبيري والجمالي" (Al-Rubaie, 1999, p. 58)، فالعمل التصميمي يتكون من مجموعة العلاقات الناتجة لتلك العناصر والتي يحاول المصمم أن ينشئها على وفق فكرة نحو نظام مرئي معين تعتمد أساساً على تداخل وتراكب وتجاور تلك العناصر البنائية التي تعتمد الواحد منها على الأخرى في إظهار الصفات الانعكاسية المرئية لذلك العمل ويسعى المصمم دائماً لإظهار نقاط الإثارة والجمال في تصاميم الأقمشة من خلال ما يتم توظيفه من عناصر بنائية وبطرق مختلفة إلى أن يصل بالتصميم إلى المستوى الجمالي المطلوب فهنا تظهر إمكانية المصمم بالتحكم في العلاقات التي تكون بين الأجزاء أثناء عملية التكوين.

فجمال المكملات التزيينية هو "ثمرة العلاقات التي يتحكم فيها بين الأجزاء المتفردة في العمل الفني، فالجمال يوجه نحو الهدف، وباستطاعته أيضاً أن يعين المشاهد على تمييز العناصر الضرورية في العمل الفني" (Nobler, 1992, p. 42) ، فالأشكال التزيينية توضح حقيقة ترابط العناصر مع بعضها بعلاقات تصميمية مترابطة على أساس الفكرة لتكون أشكالاً هي بالأساس معبرة عنها بطريقة بصرية.

أما انعكاس الاشكال الحقيقة ويحصل من ناتج الحركة في التصاميم (الثلاثية الأبعاد) ويتم عن طريق التغير الحاصل في موقع الجسم، وهذا يعتمد على استخدام الخامات ومكملاتها وكيفية توظيفها في الأزياء النسائية وغيرها، فإن الحركة التي يدركها المتلقي حركة موضوعية ترتبط بمصدر يدعى الضوء والذي يكون فيها عاملاً أساسياً.

فالمصمم هنا يتعامل مع حقائق وتتضاءل نسبة الوهم أو قد تنعدم أحياناً مستنداً إلى قوانين علمية في الفيزياء والرياضيات وغيرها ما يعطي انعكاسات مرئية واقعية في العمل الفني والتصميم ذي الأبعاد الثلاثية.

وعلى سبيل المثال فإن "الضوء حقيقة فيزيائية وليس وهماً، وإن القيمة الضوئية الناتجة عن كتلة الهيئة ودرجاتها فهي حقائق تامة، فالفضاء هنا له ارتباط زمني كما هو خاضع حتماً للأثر البعدي بين المتلقي (الإنسان) والعمل التصميمي" (Al-Bazzaz, 2001, p. 13)، ففي التصاميم الثلاثية الأبعاد يعمل الانعكاس الحقيقي على خلق حالة من الاستمرارية في المفردات التزيينية المكونة للبنية التصميمية في الأقمشة والأزياء "حيث تقوم عين المتلقي بتفكيك البنية الداخلية للتصميم في اتجاهات مختلفة لإحاطتها بإدراكه الذي يبنى على مستويات الخبرة التي يمتلكها من المحيط الذي يعيش فيه، حيث يختلف التلقي من شخص لآخر وتبقى الصورة العقلية في ذهن المتلقي طاقة متحركة تبعث على التواصل" (Yassin, 2011, p. 54)، أي هنا يبدأ المتلقي بإدراك الأعمال التصميمية وما تحمل من تفاصيل تزيينية في الأزياء وأقمشتها سواء كانت منفذة بطرق طباعية أو تصاميم تطبيقية (مكملات) يكون إدراكها مرتبط بشخصية المتلقي (ذاتيه) وعوامل تتعلق بطبيعة المواد والفكر المكونة للعمل التصميمي (موضوعية). في تصاميم الأقمشة النسائية والأزياء وكذلك الأزياء وما تحمل من مفردات تزيينية فهو يعمل كوسيلة اتصالية لنقل المعلومات والأفكار من المصدر (المرسل) أي العمل التصميمي إلى المستلم (المتلقي) "وهنا تنشأ الحاجة لتلك الوسيلة لهذا التبادل" (Nobler, 1992, p. 46). والاتصال الحاصل من الانعكاسات المرئية لتلك المفردات التزيينية فهنا يمكن إدراكها بشكل مبسط على أنها " العملية التي يتفاعل بمقتضاها متلقي الرسالة ومرسلها في مضامين اجتماعية، وفي هذا التفاعل نقل أفكار ومعلومات (منبهات) بين الأفراد عن قضية معينة أو واقع معين، ويقوم الاتصال على المشاركة والصور الذهنية والآراء " (mayama, 1973, p. 3). أو يمكن إدراك ذلك الاتصال الناتج عن طريق الحواس (السمع والبصر والشم واللمس والذوق) هو فيض لا ينقطع من الرسائل الاتصالية نتيجة التطورات العلمية المستمرة والابتكارات الحديثة فالاتصال يمكن أن يعطي أشكالاً من العلاقات في المجتمع، ويربط أفراده من خلال الثقافة التي تكون نسيجاً يوحد بين أفكار ذلك المجتمع وعقائده وميوله وأنماطه وسلوكه" (al-Hiti, 1978, pp. 5-8).

ويصنف الباحثون أنواع الاتصال بحسب الوسائل المستخدمة ففي الاشكال المرئية للتصاميم الثنائية والثلاثية الأبعاد كالأقمشة والأزياء وتزيينها فتعد وسيلة اتصال غير لفظي عن طريق ما تحتوي التصاميم من أشكال وصور ورموز توحي. بحركات وهمية وحقيقية فهي تعد لغة صامته فالوحدات التصميمية بشكلٍ عام وحدات تعبيرية تعمل على إيصال فكرة معينة إلى المتلقي فعملية إدراك ذلك الاتصال الناتج من الانعكاس يحصل بإحدى الحواس وهي حاسة البصر أولاً ثم تأتي بشكل ثانوي حاسة اللمس (Haqiq, 1994, p. 97).

فالعمليات التصميمية في الأقمشة والأزياء برمتها هي عبارة عن اتصال غير لفظي بين العمل التصميمي والمتلقي ويكون أثرها أقوى على المتلقي عن طريق دمج المتلقي ضمن الفكرة التصميمية والذي يبدأ بالبحث على مصادر القوة والضعف فيها ويبدأ أيضاً في البحث عن النواحي الجمالية التي تثير انتباهه واهتمامه ومن سماتها الاتصال إذ إنه يبقى لمدة يؤثر في شخصية المتلقي كما هو الحال في تزيينات الأقمشة والأزياء المعدة للسهرة على العكس من الاتصال اللفظي الذي يكون تأثيره في المتلقي سريعاً واختفائه سريعاً أيضاً كالكلام في الإعلانات عبر الفضائيات أو في الندوات التوضيحية العامة.

فالمصمم الناجح يحاكي خيال المتلقي في تصاميم الأقمشة من خلال جعله يفكر ويتابع مسار الفكرة إلى أن يصل إلى الهدف الذي يقصده المصمم من ناتج حركة وهمية ثابتة ففي تصميم الأزياء فمجال الإبداع فيها أوسع نتيجة احتوائها حركة حقيقية وإمكانية إضافة تصاميم تزيينية متعددة إضافة خامات مختلفة في البنية الأساسية للزي مما يجعلها تحقق الإثارة لدى المتلقي. فمصمم الأزياء ولاسيما عند فستان السهرة يعمل على المواءمة بين اختياره لتصاميم الأقمشة من لون وشكل وقابلية انعكاسية جيدة للضوء وتصاميم تطبيقية تحقق بنية متكاملة تتناسب مع جسم الإنسان والهدف الإجمالي المطلوب.

المبحث الثاني

التصاميم التزيينية في الأقمشة والأزياء:

تعد التصاميم التزيينية من الوسائل التي تعمل على الرفع من قيمة الأقمشة والأزياء والارتقاء بها إلى المستوى المطلوب الذي يحقق الجانب الوظيفي والجمالي، وتنفذ تلك التصاميم بتقنيات متعددة، يعمل المصمم على اختيارها على وفق آليات تنسجم مع الفئة العمرية المستخدمة وكذلك نوع الجنس والتصاميم التزيينية الناتجة التي يكون لها الأثر الأقوى في المتلقي بوصفها تشكيل يحقق انعكاسات مرئية متباينة عبر "عملية تنظيم الجوانب البصرية وتداخلها مع الجوانب الانفعالية، لاستثارة الحواس بصورة متتابعة ومترابطة، وهذه العملية ترتبط أساساً بمعطيات وظروف تحيط بالمتلقي بوصفه مستقبلاً للرسالة الفنية والجمالية" (Adel Jawad, 2012, p. 67).

وهذا ما يؤكد أن المتلقي لا يتوارث العادات والتقاليد التي تؤثر في اختياره للمفردات التصميمية التي تزين تصاميم الأقمشة والأزياء فيمكن القول إن "العادات والاتجاهات والقيم والمعتقدات والاتزان الانفعالي والوجداني وكل الدوافع المكتسبة هي جميعاً قضايا نفسية لها أسس فسلجية، تركز على قاعدة وراثية إلا أنها تتطور نتيجة التعلم الذي يحصل بسبب الخبرات المختلفة للفرد" (al-Samurai, 1988, p. 111)، ومن التقدم التقني الحاصل في جميع مجالات الحياة وبضمنها تصاميم الأقمشة والأزياء وما يزينها من

صباغة وطباعة وتصاميم تطبيقية متنوعة والتي لها دور وظيفي وجمالي في وقت واحد أصبح المتلقي يبحث عمَّا هو جميل من فكرة تصميمية تنسجم مع المرحلة العمرية والهدف الذي أعدت من اجله ويبدأ المتلقي بتذوقه الجمال بكل أشكاله وهذا ما نجده في التصاميم التي تزين الأقمشة والأزياء النسائية بسبب ما تمتلكه المرأة من خاصية سيكولوجية وفسيولوجية تؤهل المصمم أو تتيح له المجال للإبداع والابتكار، وقد ميز الله ﷻ الإنسان عن باقي المخلوقات بعدة صفات فمنها تذوقه للجمال وعملية الإحساس به وإدراكه.

وقد ظهر مصطلح الجمال عند بعض الفلاسفة إذ إن "عبارة الجميل لا تنطبق على كل ما هو جميل فقط بل على كل ما هو محسوس وملموس" (Al-Rubaie, , 2007, p. 73)، فاختلف مفهوم الجمال عند الفلاسفة والباحثين فمنهم من عدَّه محسوس وملموس فقط ومنهم من عدَّه محسوساً ومدركاً إذ إن العملية الحسية والإدراكية تقعان على خط متسلسل ومتعاقب وهذا ما يتجلى بشكلٍ واضح في التصاميم التزيينية للأقمشة والأزياء النسائية إذ إنها تحاكي الحواس ولاسيما الحاسة البصرية بالدرجة الأساس ثم بعد ذلك تعتمد على اللمس وبعدها تبدأ العملية الإدراكية بفرز الأشياء وتفسيرها، فالتصاميم التزيينية وإن اختلفت أنواعها وطرائق تنفيذها فهي تسعى إلى (Al-Nadi, 2006, p. 97):

1) خلق تأثيرات سيكولوجية وذلك عن طريق إثارة الأحاسيس ووضع المتلقي في حالة نفسية ومزاجية وجذب للانتباه.
2) تحقيق الوظيفة والشكل الأمثل الذي يقوم على الدراسة والملاحظة والتغيير والتطور.
3) معالجة الفراغ بطريقة تستغل جميع عناصر التصميم كلاً على نحو جمالي وأيضاً وظيفي. (Al-Safadi, 2007, p. 13).

وتُعدُّ العناصر البنائية الأساس في كل تكوين تصميمي تزين عن طريقها الأقمشة والأزياء وإن اختلفت طريقة تنفيذ تلك العناصر فأحياناً تنفذ بطريقة الطباعة واستخدام ألوان متعددة فيها وأحياناً تنفذ بطريقة التصاميم التطبيقية المضافة على الأقمشة والأزياء وعلى المصمم معرفة جوانب القوة والضعف وعليه أن يجعل جميع العناصر الموظفة في العمل التصميمي مندمجة مع بعضها البعض كوحدة واحدة ليعطي العمل التصميمي الهدف من تصميمية عن طريق معرفته بالعناصر البنائية وكيفية توزيعها على وفق تصاميم تزين سطوح الأقمشة والأزياء.

المؤشرات أسفر عنها الإطار النظري:

1. تعتمد الأقمشة والأزياء على التصاميم التزيينية فهي تعمل إلى رفع قيمتها المادية والمعنوية على وفق آليات تنسجم مع الهدف الجمالي والوظيفي المطلوب تحقيقه وذلك كونها من الفنون المرئية الابتكارية التي تعمل على إثارة الحواس لدى المتلقي.
2. ويسهم التنظيم الشكلي للمكملات التزيينية إلى شد الانتباه والابتعاد عن الرتابة والملل من غير أن تغير في وحدة التصميم كما ويعمل على الإيضاح ما بين الأشكال والفضاءات والخطوط وإظهار التفاصيل المراد إيصالها إلى المتلقي فيمكن تحقيق ذلك من ناتج العلاقات التصميمية التي يقوم على أساسها بجمع الوحدات التصميمية ضمن بناء موحد في العمليات التصميمية التزيينية سواء كانت في الأقمشة

أو الأزياء ومسارات حركية يراد بها التأثير في فكر المتلقي أو تغير الانتباه إلى جزء معين فهي تنفذ بواسطة تصاميم تزيينية.

3. أن إدراك مراحل التكوين والتنوع المادي والتقني للتزيينات تقع على عاتق المصمم فلكل مادة مصادرها وصفاتها التي تتواءم مع أقمشة وأزياء معينة فعلية معرفة خواص ذلك التنوع لأنه يخضع إلى طبيعة المراحل العمرية ونوع الجنس وعادات وتقاليد الشعوب.
4. تختلف التزيينات فيما بينها حسب مراحل التكوين فهي تعمل على توضيح العلاقات التصميمية فيما بينها من تداخل وتراكب وتشابك وتجاور وغيرها وتعمل على تحقيق العلاقة التزيينات، فالمصمم هنا يجب أن يكون فنياً وتقنياً في آن واحد حتى يكون اختياره صحيح ويتواءم مع الهدف الجمالي والوظيفي المطلوب.
5. تعد المكملات التزيينية هي المحرك الأساس للإدراك فهي تخضع في تفسيرها إلى قوانين معينة مع العوامل الذاتية والموضوعية لكل من المصمم والمتلقي في كيفية إدراكه، ويتباين الإدراك على وفق قيمة المواد المضافة فهنا المتلقي يستجيب إلى المؤثرات المتميزة التي تعمل على إثارة الحواس فالتصاميم التزيينية للأقمشة والأزياء تعد من العمليات التصميمية المرئية التي يمكن إدراكها ضمن الحاسة البصرية.

الفصل الثالث

إجراءات البحث

منهجية البحث: اعتمد الباحث على المنهج الوصفي التحليلي بسبب مواءمته مع موضوع البحث الحالي في تحليل العينات التي تمثل مجتمع البحث لغرض التوصل إلى أهداف البحث وإظهار النتائج ضمن حدود البحث.

مجتمع البحث: يتكون مجتمع البحث الحالي من تصاميم الأقمشة والأزياء النسائية المطبوعة والمضافة المعدة للسهرة المتوافرة في الأسواق المحلية (المستوردة -التركي) ضمن مدة البحث من (2021– 2022) واخذت الباحثة بنظر الاعتبار الاختيار لمجتمع البحث وذلك بما يتلائم مع الخصائص الفسيولوجيه للمرأه فتكون مجتمع البحث من (30) أنموذجاً، اذ قام بأستبعاد النماذج المتكرره وبذلك بلغ مجتمع البحث بـ(3) أنموذجاً تصميمية.

عينة البحث: اختيرت عينات البحث بصورة قصدية بما تتواءم مع المرحلة العمرية المحددة بالبحث والاستخدام النهائي، والتنوع في التصاميم التزيينية للأقمشة والأزياء بما يتلاءم مع أهداف البحث وبنسبة (10%) وبهذا فقد بلغت العينات (3) أنموذجا تصميميا.

اداة البحث : من اجل تحقيق هدف البحث والذي يتضمن الكشف عن أهم المكملات والتزيينات المحققة لمتطلبات البنية التصميمية المتكاملة للأقمشة والأزياء.

ثبات الاداة : لغرض التأكد من صدق الاداة ومن خلال الاتفاق بين الخبراء على صلاحية النموذج التصميمي وبعد اجراء التعديلات اللازمة.

لجنة الخبراء لأداة البحث :

1-ا.م.د مها غازي توفيق\قسم تقنيات تصميم الاقمشة\معهد الفنون التطبيقية

2-ا.م سعاد اسعد هلال\قسم تقنيات صناعة الملابس\معهد الفنون التطبيقية

الجانب العملي

نموذج رقم (1)

نوع الخامة: الأقمشة الحريرية (**الكيبير**) إذ تمتلك تلك الأقمشة من المواصفات المميزة التي تجعلها خامة مناسبة لفساتين السهرة كاليونة ورقة المظهر ونعومة الملمس وزنها المتوسط نسبياً وقلة امتصاصها للسوائل التي يفرزها الجسم وتمتاز أيضاً بجمالية عالية تكون مؤثرة في المتلقي.

الالوان المستخدمة: الاسود والابيض والاصفروالرمادي

المواد المستخدمة: استخدمت المواد الصناعية في إظهار التزيينات في تصميم القماش والزي من صباغة وطباعة وكان هنالك تجانس عالي ما بين خامة قماش الأنموذج والمواد التزيينية المضافه

انواع التزيينات: تنوعت التزيينات في الأقمشة والأزياء ما بين تصاميم مطبوعة وتصاميم تطبيقية نفذت على شكل تصاميم تركيبية (**ثنيات**) عملت على تقسيم الزي وظهرت تلك التصاميم مرة أخرى في جميع انحاء الزي وحقق وجود التعلاكة تركيبية معتمدة على قماش الزي والتي نفذت بشكل تصاميم تطبيقية إذ وضعت باتجاه يربط الفستان من الامام والخلف مع المفردات التصميمية مما حقق التوازن في الشد والانتباه للأنموذج التصميمي

طريقة التنفيذ: تنوعت التزيينات في الأقمشة والأزياء ما بين تصاميم تطبيقية نفذت على شكل تصاميم تركيبية (ثنيات) عملت على تقسيم الزي الى ثنيات في منطقة الوسط والاسفل وظهرت تلك التصاميم مرة أخرى في أسفل منطقة الصدر وحقق وجود حفرة معتمدة على قماش الزي والتي نفذت بشكل تصاميم تطبيقية إذ وضعت باتجاه الامام والخلف مع المفردات التصميمية مما حقق التوازن في الشد والانتباه للأنموذج التصميمي.

نفذت التقنيات الاظهارية للتزيينات في تصميم القماش بالطريقة المستمرة في عملية تصميم وخياطة الزي لكنها ظهرت بصورة متفاوتة نتيجة التدرج باللون الواحد وهو الاسود والابيض والرمادي، وظفت المفردات **التصميمية** بطريقة التطريز المتقطع مرة والمستمرة مرة اخرى، حيث وجدت التغاير المستمر في التزيينات نتيجة توظيف التصاميم التطبيقية التركيبية بصورة مخالفة لاتجاه التصاميم التزيينية الأخرى في تصميم القماش

نموذج رقم(2)

نوع الخامة: الحرير الصناعي (الفيسكوز) الذي يمتاز بنعومة الملمس معتمداً على نوع التركيب النسيجي في تحقيق تلك النعومة والمرونة مما أظهر التصميم المطبوع بنعومة جيدة من دون أي آثار جانبية تؤثر في جمالية القماش والزي ومظهره.

الالوان المستخدمة: الاسود والابيض

المواد المستخدمة: اعتمد الأنموذج على المصادر الصناعية في تكوين التزيينات بصورة كلية فأمكن للتقنية التحكم في الصفات الشكلية المطلوب إظهارها للمتلقي، فعملت على تحقيق الإيهام بالعمق الفضائي، أظهرت خامة القماش نوعاً آخر من التزيينات في أجزاء معينة من الزي عملت على تداخل بين العمق الفضائي الإيهامي والحقيقي معاً.

انواع التزيينات: أظهر الأنموذج أن المصمم اعتمد على التصاميم التزيينية المضافة بشكل كبير محققاً ملء الفضاء بالمفردات التصميمية مما أعطت خاصية الاستمرارية والانتقال البصري ضمن الكل العام، أما التزيينات الأخرى فقد ظهرت على شكل تصاميم تطبيقية تركيبية في وسط الزي وأعلاه محققاً الهدف الجمالي والوظيفي في تصاميم الأقمشة والأزياء.

طريقة التنفيذ: تنوعت التزيينات في الأقمشة والأزياء ما بين تصاميم تطبيقية نفذت على شكل تصاميم تركيبية (ثنيات) عملت على تقسيم الزي على جزأين في منطقة الوسط وظهرت تلك التصاميم مرة أخرى في أسفل منطقة الرقبة وحقق وجود حمالات (تعلاكة) معتمدة على قماش الزي والتي نفذت بشكل تصاميم تطبيقية إذ وضعت باتجاه الامام والخلف مع المفردات التصميمية مما حقق التوازن في الشد والانتباه للأنموذج التصميمي.

نفذت التقنيات الاظهارية للتزيينات في تصميم القماش بالطريقة المستمرة في عملية تصميم وخياطة الزي لكنها ظهرت بصورة متفاوتة نتيجة التدرج باللون الواحد وهو الاسود، وظفت المفردات التصميمية بطريقة التطريز اليدوي المتقطع مرة والمستمرة مرة اخرى، حيث وجدت التغاير المستمر في التزيينات نتيجة توظيف التصاميم التطبيقية التركيبية بصورة مخالفة لاتجاه التصاميم التزيينية الأخرى في تصميم القماش.

نموذج رقم (3)

نوع الخامة: الحرير الصناعي (الستان) تعد من الخامات المناسبة لفساتين السهرة إذ تعطي انعكاسات وهمية في البعدين وحقيقية في الثلاثة الأبعاد وتكون مؤثرة أكثر من الخامات الأخرى بسبب قدرتها العالية لعكس الصفات الجمالية مع التصاميم المضافة الأخرى.

الالوان المستخدمة: الاسود والابيض والرمادي

المواد المستخدمة: اعتمد المصمم على توظيف المواد الصناعية في عملية التزيين وكذلك التصاميم المضافة، إذ وظفت الخرز الصناعية في تصميم الزي فهي تمتلك من المواصفات التي تؤهلها للانسجام مع خامة القماش.

انواع التزيينات: حققت التزيينات فاعليتها في البناء التصميمي للأقمشة عن طريق التصاميم الثابتة، اعتمد المصمم في الأزياء على التصاميم التطبيقية المضافة المتحركة (الكرستال) فعملت على تقسيم الزي إلى جزأين علوي احتوى ثنيات فأظهرت فاعلية الشد والانتباه أكثر من الجزئيين الاعلى والأسفل.

طريقة التنفيذ: تنوعت التزيينات في الأقمشة والأزياء ما بين تصاميم تطبيقية نفذت على شكل تصاميم تركيبية (ثنيات) عملت على تقسيم الزي على جزأين في منطقة الوسط وظهرت تلك التصاميم مرة أخرى في أسفل منطقة الصدر وحقق وجود حفرة معتمدة على قماش الزي والتي نفذت بشكل تصاميم تطبيقية إذ وضعت باتجاه معاكس مع المفردات التصميمية مما حقق التوازن في الشد والانتباه للأنموذج التصميمي.

نفذت التقنيات الاظهارية للتزيينات في تصميم القماش بالطريقة المستمرة في عملية تصميم وخياطة الزي لكنها ظهرت بصورة متفاوتة نتيجة التدرج باللون الواحد وهو الاسود والابيض، وظفت المفردات التصميمية بطريقة التطريز اليدوي المتقطع مرة والمستمرة مرة اخرى، حيث وجدت التغاير المستمر في التزيينات نتيجة توظيف التصاميم التطبيقية التركيبية بصورة مخالفة لاتجاه التصاميم التزيينية الأخرى في تصميم القماش.

نتائج البحث

1. يتبين من الوصف العام للعينات التصميمية أن الشكل العام للزي تحقق من قطعة واحدة كما في العينات (3، 2، 1) بينما استخدمت التعددية في بناء الشكل العام للزي وتمثل بالعينة (2، 3) مما حققت اتجاهات متعددة في البناء التصميمي للأنموذج.
2. استخدمت الخامات الصناعية في جميع النماذج التحليلية لما لها من قدرة عالية في تحقيق الجذب في المتلقي، وكذلك لها القدرة علي تحقيق قيم ضوئية متفاوتة معتمداً على مبدأ الظل والضوء، وتمتاز تلك الخامات بالمظهرية الجيدة والمرونة والانسدالية العالية ومقاومته لظروف الاستعمال مما تساعد تلك المواصفات في إبراز أفضل العلاقات التصميمية للمتلقي.
3. اعتمدت الباحثة على التصاميم المطبوعة في تكوين تصاميم ذات طابع جمالي (تزييني) مما أظهرت بنية تصميمية متكاملة اعطت متغيرات ملمسية وإيحاءات بالعمق الفضائي ناتجاً من الفعل التكراري أو الاختلاف في القيم الضوئي تمثل بالعينات (3، 2، 1) وأعتمد على التقنية الاظهارية الحديثة في تكوين الإيحاء بالمتغيرات التي كشفت عن اهم المكملات التزيينيةالمعتمدة في تكوين التصاميم .

الاستنتاجات:

1. اعتمدت النماذج التصميمية على الخامات الصناعية بالدرجة الأولى لما تتميز به من مظهرية جيدة وقابلية عالية للكي مرونة ونعومة وقدرة عالية في تقبلها للتقنيات الصباغية والطباعية مما ساعد ذلك في إظهار النواحي الجمالية التي تتواءم مع الهدف التصميمي والمرحلة العمرية .
2. حققت التقنية الطباعية دوراً واضحاً في إبراز الصفات الجمالية للتصاميم التزيينية عن طريق القيم الضوئية فحققت تلك القيم التباين في نسبة الظهور وكيفية التأثير في طبيعة إدراك المتلقي لها مما جعل للتقنية دوراً فاعلاً في تحديد طبيعة المكملات التزيينية المضافة وطريقة التأثير في المتلقي.

التوصيات:

1. تعزيز دور المصمم العراقي بالاستعانة بما يمتلك من موروث حضاري واسع وعادات وتقاليد تميزه عن المجتمعات الأخرى على وفق تصاميم تمتلك الحداثة والغرابة في طرحها وتحقق بذلك الجوانب الجمالية والوظيفية.
2. أهمية مواكبة التقنيات الحديثة الموظفة في تصاميم الأقمشة والأزياء وتزييناتها بشكل متواصل لتحقيق أعمال تصميمية أكثر بداعة بسبب ما تمتلك من القدرة على الإيحاء والتأثير في المتلقي.

المقترحات: القيام بدراسة لمعرفة التقنيات المفضلة في التصاميم التزيينية للأقمشة والأزياء.

العرض الجمالي			
العرض الوظيفي		متحقق	غير متحقق
الاسلوب التصميمي التزييني	تجريدية		
	هندسية		
	محورة		
	واقعية		
انواع التزينات في الاقمشة والازياء	اضافية		
	تركيبية		
التقنية التنفيذية والاظهارية في الاقمشة والازياء			
الالوان المستخدمة			
نوع الخامة			
الوصف العام			

References:

1. Hassan Marei: A Dictionary of Terminology of Textile Industries, T: Anwar, Mahmoud Abd al-Wahed, LASIK, Germany
2. Abdel-Fattah, Riyadh: Formation in Fine Arts, 1st Edition, Dar Al-Nahda Al-Arabiya, Cairo, 1973
3. Adel Jawad, M. (2012). *Costume Design in the Iraqi Theater (Etithal Al-Tai, as an example).* Baghdad: University of Baghdad, College of Fine Arts, Master's Thesis.
4. Al-Amiri, F. (2005). *Integration between fabric and fashion designs and the resulting relationship in the overall achievement.* Baghdad: University of Baghdad, College of Fine Arts, PhD thesis.
5. Al-Bazzaz, A. (2001). *design facts and assumptions.* Amman: Dar Al-Faris for Publishing and Distribution.
6. al-Hiti, H. (1978). *Mass Communication and Social Change.* Baghdad: Ministry of Culture and Arts.
7. Al-Husseini, H. (2009). *Setting design foundations to enrich artistic taste in modern fabric designs.* Baghdad: University of Baghdad, College of Fine Arts, Master's thesis.
8. Al-Nadi, N. (2006). *Color Printing.* Jordan: Arab Society Library.
9. Al-Rubaie, , K.-H. (2007). *An educational program for fashion design skills and their complements for students of the Institute of Applied Arts.* Baghdad: University of Baghdad, College of Fine Arts, PhD thesis.
10. Al-Rubaie, A. (1999). *Shape, Movement, and Resulting Relationships in Two-Dimensional Design Processes (An Analytical Study).* University of Baghdad, College of Fine Arts, PhD thesis.
11. Al-Safadi, J. (2007). *Foundations of Design and Artistic Formation.* Syria: Damascus University, College of Fine Arts.
12. al-Samurai, H. (1988). *Introduction to Psychology.* Baghdad: Al-Mustansiriya University, College of Education.
13. Al-Saqi, H. (1998). *Decorative units in the mosques of the city of Baghdad and the possibility of using them in the curriculum of handicrafts.* Baghdad: University of Baghdad, College of Fine Arts, unpublished master's thesis.

14. Al-Zubaidi, Z. (2003). *Design Relationships in Iraqi Women's Fabrics.* University of Baghdad, College of Fine Arts, Master's Thesis.
15. Fakhri, K. (1994). *Why do we not understand modern art.* Baghdad: Arab Horizons, House of General Cultural Affairs, 19th year.
16. Haqiq, A. (1994). *Public Opinion between Propaganda and Media.* Tripoli: Al-Fateh University.
17. Jarjis, S. (1988). *Technical Elements of Fashion Design for Vocational Education Schools.* Iraq: Ministry of Education.
18. mayama, Y. (1973). *rademarKandSymbols* . vannostr and reinhold company: New york.
19. Muhammad, Q. (2011). *Physics.* Baghdad: Ministry of Education, General Directorate of Curricula.
20. Mustafa, B. (1985). *Coordination and Beautification of Cities and Villages.* Egypt: Distribution of the Knowledge Foundation in Alexandria.
21. Nicholas, W. (1990). *Optical illusions, their art and science.* (M. Muzaffar, Trans.) Baghdad: Ministry of Culture and Information.
22. Nobler, N. (1992). *Vision Dialogue: An Introduction to Art Tasting and Aesthetic Experience.* (F. Khalil, Trans.) Beirut: Dar Al-Mamoun for translation and publishing.
23. Yassin, R. (2011). *The Aesthetics of Reception in Opera-Designed Fabrics.* Baghdad: al-Academic Journall, College of Fine Arts, Issue 65.
24. Zaki, I. (1995). *Fashion Design.* Amman: Future House for Publishing and Distribution.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts106/5-22

Decorative supplements and their role in fabric designs and women's fashion

Ilham Taher Hussein[1]

Al-Academy Journal …….…… Issue 106 - year 2022
Date of receipt: 7/8/2022…....Date of acceptance: 1/9/2022….....Date of publication: 15/12/2022

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

Abstract:

The decorative supplements added are important factors in determining many decorative effects and how to implement them, whether in fabrics or fashion, and also work to determine the nature of perception for both the designer and the recipient and have a key role in shaping the human personality and determining his motives and emotional tendencies in the acquisition of fabrics and fashion and the vocabulary they carry A design that has certain connotations and symbols that gain its value from the effects it leaves on the physical formations of women. The problem of the research came with the following question (What are the decorative supplements and their role in the designs of fabrics and women's fashion?) The research also dealt with three sections, the first topic included the methodological framework in posing the problem and its importance and objectives as well as On the definition of the most important terms, and the second topic included the theoretical framework, which included the following topics: First: The concept of decorative complements in design, Second: Decorative designs in fabrics and fashion. As for the third topic, it included the research procedures to reach the objectives of the research, and it relied on the analytical description method, and then the most important results and recommendations were included, and finally the most important sources and references.

1 .The design models relied on industrial raw materials in the first place because of their good appearance, high ironing ability, flexibility, softness, and high ability to accept dyeing and printing techniques, which helped in showing the aesthetic aspects that are consistent with the design goal and the age stage.

[1] **Middle Technical University/Institute of Applied Arts, ilhamthaher@mtu.edu.iq .**

2. The printing technology has played a clear role in highlighting the aesthetic qualities of the decorative designs through the optical values. These values have achieved the variation in the percentage of appearance and how to influence the nature of the recipient's perception of it, which made the technology an active role in determining the nature of the decorative supplements added and the method of influencing the recipient.

Keywords: decorative accessories, fabric designs, women's fashion.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts106/23-38

جدل التأويل الجمالي بين المنحوتات وعناوينها في النحت العراقي المعاصر

" معرض تجارب في النحت العراقي المعاصر أنموذجاً "

أحمد جمعة زبون علي البهادلي *
علي عبد الله عبود الكناني**

مجلة الأكاديمي-العدد 106-السنة 2022 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229
تاريخ استلام البحث 2022/9/25 , تاريخ قبول النشر 2022/10/4 , تاريخ النشر 2022/12/15

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

ملخص البحث:

يعرض البحث الموسوم: جدل التأويل الجمالي بين المنحوتات وعناوينها في النحت العراقي المعاصر"معرض تجارب في النحت العراقي المعاصر أنموذجاً"***، وهو من الأبحاث الجديدة التي تسهم في تعزيز المسار النقدي في الحراك التشكيلي العراقي، إذ عرض الفصل الاول مشكلة البحث منطلقة من التساؤول: ما تأثير لحظة الجدل التأويلية الجمالية بين العنوان والمعنون في النحت العراقي المعاصر؟، وهل تساعد العنوانات الموضوعة للأعمال النحتية على فهم أو تعزيز مضامينها؟، شمل هدف البحث: التعرف على جدل التأويل الجمالي للمنحوتات وعناوينها في النحت العراقي المعاصر، وتولدت أهمية البحث من اهمية الموضوع كونه يعد من الأبحاث الجديدة غير المبحوثة سابقا فضلا عن كونه يعد إضافة نوعية للمناهج العلمية في مجال التأويل الجمالي، وهو يستهدف شريحة القارئ المتخصص فضلا عن حاجة الدارسين والباحثين والمكتبة العربية والمحلية لهكذا مفاهيم جمالية تضمنتها هذه الدراسة. وقد تحدد البحث بالحدود الموضوعية مقيدة بمفهوم(العنوان) و(المعنون)، والجدلية التأويلية الجمالية بينهما. وبالحدود المكانية: المنحوتات التي عرضت في معرض 6 X 3 الموسوم بـ(تجارب في النحت العراقي المعاصر)، على قاعة أكد للفنون. للنحاتين رضا فرحان، وهيثم حسن، ونجم القيسي. وبالحدود الزمانية عام 2022. ثم جاء بعد ذلك تحديد المصطلحات لمفهوم العنوان، أما الفصل الثاني فقد شمل: الإطار النظري للبحث وفيه ثلاثة مباحث، الاول خصص لدراسة موضوع مفهوم العنوان وأهميته، والثاني عرض موضوع أنواع العنوانات، بينما شمل الثالث

* أستاذ مساعد دكتور في جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون التشكيلية، فرع النحت.
dr.ah.ju@cofarts.uobaghdad.edu.iq
** أستاذ مساعد دكتور في جامعة البصرة، كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون التشكيلية، فرع النحت.
*** معرض فني أقيم في بغداد، على قاعة أكد للفنون، في آذار عام 2022، للنحاتين رضا علوان، وهيثم حسن، ونجم القيسي.

موضوع وظائف العنوانات. أما الفصل الثالث: الإطار الإجرائي للبحث، فقد شمل مجتمع البحث: الأعمال الفني التي عرضت في المعرض، وعينة البحث التي أختيرت قصديا بما يتناسب مع اهداف البحث وبلغت ثلاثة أعمال فنية لكل نحات. واعتمد الباحثان على الملاحظة والمؤشرات في تحليل نماذج العينة باستخدام المنهج الوصفي التحليلي.

بينما تضمن الفصل الرابع النتائج، وكان أهمها:

1. إن الاعمال الفنية في مجتمع البحث كافة وضعت لها عنوانات، إلا ستة أعمال فنية من دون عنوان للفنان رضا علوان، لوضوح مضامينها البصرية.
2. عُملت اغلب الاعمال الفني بخامة البرونز، إلا أعمال النحات هيثم حسن فهي بخامات متعددة مثل الخشب والزجاج والبرونز، ليكون هذا التنوع متوافقا مع النص الموازي(العنوان).
3. نماذج العينة كافة وظفت مضامين واضحة وغير معقدة بصرياً، ليسهل على المتلقي تفسير هذه المضامين الجمالية، إلا أعمال الفنان نجم القيسي التي تضمنت مغايرة بين العنوان والمعنون.

الكلمات المفتاحية: فلسفة الفن، علم الجمال، النقد الفني، النحت العراقي، التأويل.

الفصل الأول: الإطار المنهجي للبحث.

مشكلة البحث:

تشبه اللحظة الأولى لمواجهة أي عمل فني في التشكيل عموماً، وفي النحت خصوصاً، إلى حد كبير المشهد الأول في الفيلم السينمائي، وهكذا باقي الأعمال الفنية، وهناك لحظة أخرى مهمة في كشف الخطاب الجمالي، وهي لحظة جدلية تأويلية جمالية بين العمل الفني وبين عنوانه.

هذه اللحظة الجدلية التأويلية الجمالية التي يتوافق أحياناً فيها(العنوان مع المعنون)، وأحيانا تختلف، إنها تشبه إلى حد كبير متن النصوص وعنواناتها في منطق الكتابة، فكما أن لكل شيء عنوان يسميه ويختزله، بما في ذلك الذات، فإن العمل النحتي كذلك بحاجة إلى هذه التسمية أو إلى(العنوان)، ليُّعبر العنوان عن بنية فكرية مجاورة للبنية الإبداعية للنحات نفسه، تحديداً وأن أغلب الأعمال الفنية النحتية المعاصرة يقوم بتسميتها الفنانون أنفسهم.

لذا فإن كثير من اللحظات التأويلية الجمالية تغدو لحظات جدلية ساعة التلقي، بين مضمون التسمية من جهة وبين مضمون العمل الفني ومحمولاته البصرية والفكرية من جهة أخرى، ولا شك بأن تأثير هذه اللحظة التأويلية الجمالية لتكوين حركة فكرية جديدة عند القارئ المتخصص، واضح جداً؛ فهي

مدعاة لتكوين خطاب جديد يجمع ما ضّـمنه(عنوان) العمل الفني، وما ضّـمنه العمل الفني نفسـه، لذلك فإن ثقافة العنوان محفزة لمراجعة النص البصـري النحتي مرة أخرى، بل وفيها جدل تأويلي جمالي يتوافق أحيانا لتقرير اختزال العنوان للمعنون، أو العكس. وهذه لحظة مهمة جداً.

فالعنوان نص كتابي(تسـمية)، والمعنون نص بصـري(عمل فني)، وبينهما تسـتقر لحظة الجدل التأويلية الجمالية، بل وهناك مرجعيات ومحركات لكل منهما؛ وفهم التجربة الجمالية بمضـمون العنوان والمعنون، سـيكشـف الكثير للقارئ المتخصـص، إذ لطالما كانت العنوانات مرآة كبيرة لفهم معاني الأعمال الفنية، ولربما صعب علينا فهم التجربة الفنية وقراءتها بلا عنوانات، أو لنقل أن العناوين تختزل الكثير من جهودنا التأويلية الجمالية.

وبعبارة أدق فإن العنوان بنية صـغيرة لكنه يحمل كافة مضـامين العمل الفني، لما يحمله من اختزال واختصـار واضحين، وبتشـفير عالٍ، فمثلاً جدارية(الحرية) المعروفة بنصب الحرية لجواد سـليم*، هذه الكلمة(الحرية) كانت مفتاحا كبيراً لفهم مضـامين العمل الفني البصـرية وتعزيز تداوله في بنية الخطاب الجمالي العالمي، بل وكشـفت هذه الكلمة وفقاً لمضـمونها المعجمي(حر، يحرر، تحرير، حرة، حرية، أحرار) الكثير من المضـامين المجاورة للعمل الفني ومضـامينه، وهي بذلك تعدُ جزءاً من العمل الفني لا بنية خارجة عنه.

وعليه فإن جدل التأويل الجمالي للمنحوتات المعاصـرة يمثل لحظة وعي عند القارئ المتخصـص، ومنها تبدأ رحلة البحث عن التطابق وعدمه بين مضـمون العنوان وثقافته ومرجعياته، وبين مضـمون الأشكال وخطابها الإبداعي البصري.

وأحياناً نجد في التجربة الفنية النحتية، أعمال فنية بلا تسـمية، أو بلا عناوين، ليترك القارئ وحيداً بلا مختصـرات مفتاحية للقاء المعنى، وهذه قصـدية أخرى أسـست لغياب العنوان أو التسـمية، وهي غير تلك التي يحضـر فيها العنوان أو تسـمية العمل الفني، وأحياناً يطلق النحات على عمله أو سـلسـلة من أعماله بعنوانات غير كاشفة عن المضمون مطلقاً مثل عبارة(تكوين رقم 1)، أو(تكوينات حرة) وغير ذلك.

لـذا وجـد البـاحثـان في دراسـة هـذه الجـدليـة التـأويليـة الجمـاليـة والمكاشـفـة بين مضـامين التسـمية(العناوين) في حال وجودها من عدمه، وبين مضـامين الأعمال الفنية(الأشكال)، ضـرورة علمية وهي غير مبحوثة سـابقاً، وقد تُعزز كثيراً رحلة التلقي الجادة والمتخصـصـة، وهي تتعكز على قضـية واقعية في الإشتغال الجمالي، ويمكن اختزالها في التساؤل الآتي:

* جواد سليم(1919–1961)، واسمه الكامل جواد محمد سليم علي عبدالقادر الخالدي. كانَ رسامًا ونحاتًا عِراقيًا. يُعتبر من أكثر النَحاتين تأثيرًا في تاريخ العِراق الحَديث. أصبحَ فنانًا مَعروفًا من خِلال المُشاركة في تأسيس مجموعة بَغداد للفن الحديث، مَجموعة فَنية شَجعت على استِكشاف تقنيات تَجمع بينَ التُراث العَربي والفَن الحديث، وقد اسهم في بناء الحركة التشكيلية العراقية، وله أعمال مهمة جدا من بينها(نصب الحرية) في بغداد.

ما هي لحظة الجدل التأويلية الجمالية بين العنوان والمعنون في النحت العراقي المعاصر، وهل تساعد العناوين الموضوعة للأعمال النحتية على فهم أو تعزيز مضامينها؟

- **هدف البحث:** يهدف البحث الحالي التعرف على جدل التأويل الجمالي للمنحوتات وعنواناتها في النحت العراقي المعاصر.
- **أهمية البحث:** تتجلى أهمية البحث في كونه من الأبحاث المهمة غير المبحوثة سابقاً فهو دراسة جديدة، كما أنه يعد إضافة نوعية للمناهج العلمية في مجال التأويل الجمالي، وهو يستهدف شريحة القارئ المتخصص، فضلاً عن تعزيز المكتبة العربية والمحلية بمفاهيم هذه الدراسة.
- **حدود البحث:** يتحدد البحث الحالي بالحدود الآتية:
  - **الحد الموضوعي:** مفهوم(العنوان) و(المعنون)، والجدلية التأويلية الجمالية بينهما.
  - **الحد المكاني:** المنحوتات التي عرضت في معرض 3*6 الموسوم بـ(تجارب في النحت العراقي المعاصر)، في بغداد، بقاعة أكد للفنون.
  - **الحد الزماني:** آذار 2022.

تحديد المصطلحات:

العنوان، لغوياً.

قال البستاني في مادة عنون"(**عنون، عنونة الكتاب) كتب عنو انه، وعنوان الكتاب وعنو انه وعنيانهُ سمتهُ وديباجته، وعنوان كل شيء هو ما دل من ظاهره على باطنه**" (Al-Bustani، 1956)، لا يجد الباحث في هذا القول اللغوي سوى شرح تفسيري أحياناً، وتعارض أحياناً أخرى، فمادة عنون في اللغة العربية ليست ضيقة لهذا الحد التي تختصر على عنونة الكتاب التفسيرية فقط، ولا هي من قبيل السمة؛ لأن السمة شيء، والعنوان شيء آخر، والسمة ليست كالعنوان مطلقاً، فهي لا توجد إلا بأثر مادي وتكون لاحقة له بلا مضمون معجمي، والعنوان ليس كذلك، فهو وجود لفظي غير مرتبط بوجود الأثر المادي وله مضمون معجمي، من جهة أنه لفظاً، كما أن فكرة الظاهر والباطن غيرُ سارية في العنوان، لأنه تصريح معلن وإلا لما جاز القول عنه بأنه عنوان، فالعنوان إنما هو عنوان لبينونته الواضحة، إلا إذا كان القصد من الباطن معنى لفظ العنوان أو مضمونه وهو غيره.

أما ما ورد في لسان العرب لإبن منظور، فهو أبلغ بكثير مما أورده البستاني في منجده: "**وعَنَّ الكِتابَ يَعُنُّه عَنّاً وعَنَّنه كَعَنْوَنَه وعَنْوَنْتُه وعَلْوَنْتُه بمعنى واحد مشتق من المَعْنى، وقال اللحياني عَنَّنْتُ الكتابَ تَعْنيناً وعَنَّيْتُه تَعْنِيَةً إذا عَنْوَنْتَه، أَبدلوا من إِحدى النونات ياء وسمي عُنْواناً لأَنه يَعُنُّ الكِتابَ من ناحِيتيه وأَصله عُنَّانٌ فلما كثرت النونات قلبت إحداها واواً، ومن قال عُلْوانُ الكتاب جعل النون لاماً لأَنه أَخف وأَظهر من النون، ويقال للرجل الذي يُعَرِّض ولا يُصرِّحُ قد جعل كذا وكذا عِنْواناً لحاجته، و أَنشد وتَعْرِفُ في عُنْوانِها بعضَ لَحْنِها وفي جَوْفِها صَمْعاءُ تَحْكي الدَّواهِيا، قال ابن بري والعُنْوانُ الأَثر، قال سَوَّارُبن المُضرِّب وحاجةٍ دُونَ أُخرى قد سنَحْتُ بها جعلتُها للتي أَخْفَيْتُ عُنْواناً، قال وكلما استدللت**

بشيءٍ تُظهره على غيره فهو عُنوانٌ" (Al-Ansari، no date). وهنا يكتفي الباحث بعبارتين مهمتين جراء هذه الاستعمالات اللغوية التي بينها ابن منظور، لما فيها من قصد ننشده وهما: أن(**العنوان مشتق من المعنى**)، والثانية(**وكلما استدللت بشيءٍ تُظهره على غيره فهو عُنوانٌ**)، لذلك فلا حاجة لنا في مناقشة كامل القول، ونكتفي بالتأكيد على العبارتين، فبعد أن تبين لنا بأن العنوان في أصل اللفظ مشتق من المعنى، تكونت لدينا إذن عدة مطالب، **الأول**: أن العنوان بمثابة المعنى، **والثاني**: أن العنوان تسري عليه فاعلية النظام الإحالي مادام هو بمثابة المعنى، فكما أن المعنى نتاج إحالة من شيء مادي إلى شيء ذهني، فكذلك العنوان فهو نتاج إحالة من المادي للذهني، **والثالث**: أن العنوان معنى ولكنه معلن غير مظمر. أما التعريف في قول ابن منظور المقيد بالاستدلال بشيء ظاهر على شيء ظاهر أخر، فهو تام ومجدٍ وتوضيحه حضر في المطالب الثلاثة السابقة.

التعريف الفكري:

ذكر الجرجاني في كتاب التعريفات بأن المعنى: "**هو اتفاق قوم على تسمية الشيء باسم ما ينقل عن موضوعه الأول، وإخراج اللفظ من معنى لغوي إلى آخر، لمناسبة بينهما**" (Al-Jarjani، 1983). وهذا يعني أننا إزاء نص موازٍ (Belabed، 2008)، أي أن العنوان بألفاظه له معنى جديد، وإشتغال دلالي وتأويلي جديد كذلك، فهو موازٍ للشيء الذي وضع له العنوان، وكونه موازياً لوجود المناسبة بينهما، أي بين الشيء وعنوانه، ولعل هذا هو ما يمنح الإصطلاح أهميته؛ لأنه يفضي إلى المشابهة والمماثلة والمساواة والملاءمة والموازاة والمجانسة، ليس لأنه نص، وإنما لانه معنى، والربط بين الطرفين العمل الفني من جهة والعنوان من جهة ثانية، يدل على توافق ما يوازي أو يماثل النص بطريقة أو بأخرى وهذا هو التأويل الجمالي وهذه هي لحظته. والباحثان يتبنيان التعريف الوارد في لسان العرب لابن منظور لتوافقه مع موضوعة البحث الحالي.

الفصل الثاني: الإطار النظري للبحث.

المبحث الأول: مفهوم العنوان وأهميته.

هناك حاجة فكرية للتسمية أو للعنوان، وقد مر الانسان بعدد كبير من التجارب حتى استطاع أن يضع إزاء كل موجود أسما معيناً، أو عنوانا يختزل في حضوره هذا الموجود أو ذاك، فالتسمية أو العنوان جزء من وعي الذات لمواجهة الوجود وتحديد موجوداته، بل وهي اول جدلية فكرية خاضها الإنسان. وعليه فقد فتحت التسميات أو العناوين للموجودات الباب واسعاً لحضور المفاهيم العقلية، فهي ليست ألفاظاً تدل على هذا الموجود أو ذاك فقط، وإنما هي أدوات للتفاعل ما بين الذات ومحيطها، وربما يدل أول معجم للألفاظ على هذه الرحلة الفكرية العظيمة، ولهذا السبب نجد في تنامي المسميات والعنونة تناميا حضاريا مضطرداً.

وعلى هذا النحو كانت التسمية أو العنوانات تشير إلى الأشياء الموجودة في الواقع سواء كانت طبيعية أو من نتاج الإنسان كالأدوات والأعمال، وتشير إلى الأفكار الذهنية والنظريات كذلك، وهكذا أخذت تشير للجماعات أو المعتقدات، أو تشير إلى الحرف والمهن، أو تشير للتقنيات، أو تشير للأفعال والحركات، فالعنوان يختزل كل شيء، بل ولا نعرف أن نتعامل

مع أي شيء إلا بالتسمية وبالعنوانات. والباحثان يعتقدان بأن للكتابة دور كبير في ترسيخ الكثير من هذه القيم، فمنذ أن تعرف الإنسان على مبدأ الإختزال والعنوانات تشكل مظهراً من مظاهر هذا الإختزال، فالعنوان بما هو بنية معلنة يختزل الكثير، وقد قيل في الحكمة بأن عنوان(الوجود)، من أكثر العناوين التي تختزل الأشياء جميعها على الرغم من كثرتها واختلافها واتوعها.

الجسد عنوان لسكن النفس، والثياب عنوان لسكن الجسد، والدار عنوان لسكن كل منهما، والأرض عنوان أكبر، هكذا بدأت رحلة الفكر حين نشأت وتنامت، حتى عرف الإنسان أن في التسمية أو العناوين حضور وجودي موازي للأشياء، ومن هنا شكلت العنونة قيمة إبداعية لفظية أو كتابية، وهي لا تقل في أهميتها عن العمل الإبداعي. ففي الحضارة الرافدينية وبشكل مبكر تداول الناس العناوين وبطرق مختلفة، ومن أكثر العناوين شهرة في الإختزال(ذلك الذي رأى كل شيء)، إذ "**يتخذ من الأسطر الأولى من مخطوطاته عنواناً لها بغية تميزها عن باقي الألواح والرقم الطينية كما في ملحمة كلكامش**" (Mahmoud، 1995). وهذه دلالة واضحة على وعي إنسان تلك الحقبة بأهمية العناوين. فتسمية الأعمال الفنية إختصاراً لها في منطق الحضور، فإن في حضور العنوان حضور كامل للعمل الفني في ذهنية المتلقي*، وكأن الأعمال الفنية ذاتاً وتسمية كما لذاوتنا نفس الأمر، فأشكال الرقص البدائي مثلا تحمل معها عنوانها المعلن فرقصة للعيد أو للعبادة أو للقتال أو للحب وغير ذلك. لذا يمكن للباحث القول بأن إنسان تلك الفترة مازج بين المضمون الفعلي للعمل وبين العنوان الذهني المثبت في العنوان، بمعنى أخر أصبح العنوان يقرأ بإشتراطه الذهني كدال على العمل، لذا فهو جزء منه غير مفصول عنه.

وعلى هذا النحو أصبحت للعنوان شأنية معينة، وله إشتغالات خاصة مقصودة لذاتها، تتنوع وفقاًلمنتاج الجمالي في الفنون التشكيلية بين تصريح وتلميح وبين حضور أو غياب، وقد يبالغ في العناوين أو التسمية، فيأتي أحيانا بلا مناسبة بينه وبين العمل الفني وأحيانا بمناسبة، كما يمكن القول بأنه أحد علامات النص البصري، فهو كعلامة سيميوطيقية يعد أول ما يستقبل في إرساليته للمتلقي من مرسل النص، وهي إرسالية محملة بإيجاز الفكرة أو الموضوع في العمل الفني ذاته.

ترى ما الذي يحمله(العنوان) كنص خطابي؟، إنه يعد واجهة إبداعية أولى لتقديم النص التشكيلي، سواء في عنوان المعرض أو في العناوين الفرعية لكل عمل فني، وما هذه الواجهة سوى طريق لإغراء القارئ وجذبه لساحة التلقي، أو لنقل لساحة الفكر، فالعنوان عتبة أولى في التشخيص، أو التفسير، لذا ضرورة وجوده أن يكون محيطاً بالمحاط به ومسوراً لكل

* العنوان في النصوص المكتوبة فهو الكتابة التي تقع على راس وثيقة إعتيادية كانت أو قانونية واصل الكلمة جاء من الكلمة اللاتينية(titulus)، التي تعني الكلام المكتوب كعنوان، ينظر في هذا: فوزي هادي، سيمياء العنوان في النصوص الإبداعية، صحيفة(الزمان)، تصدر بلغات متعددة، أكتوبر 26, 2016، وهي بهذا الرابط: https://2u.pw/Mhb5X

المضامين الأساسية، فحالة التوافق هذه بين كل منهما(العنوان، والمعنون)، تخلق لحظة التأويل الجمالي، بل والدهشة تكمن في تفسير العلاقة فيما بينهما، ناهيك عن جانب الإعلام والإشهار، وترسيخ العمل في ذاكرة المتلقي باشتراط العنوان (Ibrahimi، 2013).

المبحث الثاني: أنواع العنوانات.

في هذا المطلب قد أشار جملة من الباحثين، بأن للعنوان عدد كبير من الأنواع، ولا يمكن تناولها في هذا البحث بشكل كامل، لذا سيتناول الباحث ما ينفع منها في تكوين قراءة تأويلية جمالية خاصة بالفنون التشكيلية، وعليه فأنواع العناوين هي:

1. العناوين اللفظية: بعض الأعمال الفنية حملت عناوينا لفظية، وهي إما بليغة وإما ليست بليغة، مثل(كهرمانة والاربعون حرامي) للنحات محمد غني حكمت، أو مثل(شرقاوية في ليلة الدخلة) للنحات خالد الرحال.

2. العناوين المهيمنة: وهي مستمدة من هيمنة الشكل في النص البصري، فهي تقوم على بنية(الحدث، الفكرة، عناصر الشكل) الذي يستجيب لها العنوان مثل(نصب الشهيد) للنحات إسماعيل فتاح الترك، فعنوان هذا العمل قد هيمن على العمل الفني نفسه وإلا فالشكل المجرد في تأويله شيء والعنوان في مضمونه شيء آخر.

3. العناوين التاريخية: وهنا تحضر الاستعارة من الحوادث التاريخية أو من التراث أو من السيرة أو من الأسطورة وقد يعمل الفنان على تحديث الأسطورة عن طريق إضافة مفردة عصرية لها مثل(الجنية والصياد) لمحمد غني حكمت، وهي كاية من ألف ليلة وليلة، وهكذا(البساط الطائر)، وهذا النوع من العناوين يتطلب استحضار النمط الفكري الخاص بالحكاية في بنية الشكل، وإلا فالقارئ يدرك أحداث هذه الحكايات، وربما يمزج بين إدراكه لها وبين العمل الفني وعنوانه، ليكون لحظة جدلية جمالية جديدة.

4. العناوين الزمكانية(المحايدة): وهي التي تشير إلى مكان أو زمان مثل(بغداد)، العنوان الذي وضع لأخر تمثال قدمه محمد غني حكمت، فالفتاة الجالسة شيء والعنوان الدال عليها شيء آخر.

5. العناوين المتعارضة(المعاكسة): وهي ما يعكس المضمون وهي من العناوين المثيرة التي تهدف إلى إثارة القارئ من خلال إبراز التضاد أو التأكيد على أمر شاذ مثل(رجل وديك) لأسماعيل فتاح الترك، فمثل هذه العناوين قد تحمل في نفسها مضمون فكري متعاكس مع مضمون العمل الفني بصرياً.

6. العناوين بضميمة الرقم الرياضي: وهي من العناوين الحديثة للإشارة إلى دلالة الرقم في النص، فالأرقام لها تنويعات كثيرة ورموز كثيرة مثل(تكوين رقم 6) وهكذا تتنوع الأرقام في حضورها، لتشكل نسقا رياضيا مقصود الدلالة مع بنية الاعمال الفنية البصرية.

7. العناوين الفرعية المباشرة: وهي التي تركز على فكرة ثانوية ويسمى النص بها مثل(المستحمات) لخالد الرحال، فهذا العمل فيه مضامين أعمق لكن النحت أشار إلى مضمون في العنوان فرعي ومباشر تماشيا مع الدلالة الواضحة للعمل البصري.

8. العناوين الجمالية: وهي التي يشار فيها لشيء من ثقافة الخطاب الجمالي تاريخية او فلسفيا او نقديا او تقنيا، مثل(تكوين هرمي مع غراب) أو مثل(خطوط ومساحات) لعلاء بشير، وهكذا.

وهناك العناوين المكتشفة وهي(التي تظهر بشكل مفاجئ عند الفنان، تبعا لصياغاته البصرية، وهي عكس العناوين المختارة والمعد لها مسبقاً، وغالبا ما يحوي دلالات قليلة للعنوان فهو عنوان عفوي لا شعوري يُنتج فجأة ويمتاز بالجمالية فيكون أكثر تأويلاً من العنوان المختار بشكل قصدي مسبق) (Abdel-Wahhab، 1993).

المبحث الثالث: وظائف العناوين.

يمتلك العنوان خصائص كثيرة بما أنه بالنسبة للنص البصري بمثابة الرأس من الجسد، فهو يمثل سلطة فكرية للنحات، وهو يرتبط بالنص البصري في لحظة الأداء، ومن خلال استقباله عند التلقي لأول لحظة، يؤسس العنوان جدليته في نمط القراءة والتأويل، بل ويرسم العنوان استراتيجية معينة لكشف المضمون فضلا عن الخواص الجمالية والتعبيرية التي يحملها العمل الفني، ويمكن أن نحصر أهم وظائف العنوان بالشكل الآتي (Maqrouch، 2000):

1. العناوين بوظيفة وصفية(تفسيرية): إذ يمكن تشخيص الدلالات المضمنة في الأعمال الفنية، من خلال هذا النوع من العناوين التي تحمل هذه الوظيفة، بسهولة ويسر دون تردد أو تحريف.
2. عناوين بوظيفة استدلالية: وهنا يكون للعنوان أكثر من قراءة، ويمكن أن يكون معنى او مضمون العمل الفني مؤجلاً، مما يدفع بالقارئ إلى التأويل من خلال تقديم أشارات واستدلالات لملاحقة مضمون العمل الفني، للوصول إلى حالة ما، تجعله أكثر إيحاء أو تعبيراً.
3. العنوان بوظيفة اشارية(اشهارية): وهذه الوظيفة تجعل العنوان إشارة أو لافتة للعمل الفني، من اجل تحقيق زيادة في التداول أو من أجل تحقيق الحضور بحسب طبيعة المجتمع وثقافته.

وبعبارة ألسنية فإن للعنوان في الأعمال الفنية قصد وإرادة، وبما أنه ما من فعل غايته الاتصال إلا وهو مقصود من المرسل، لبث رسالته للمستقبل، فالعنوان باعتباره قصدا ينشأ إما على أساس علاقة العنوان بالخارج(بدوافع متعددة) أو على أساس مقاصد افتراضية(مستقبلية)، فالمرسل يقصد إرسال رسالة بالعنوان، والمستقبل يعمل على إنتاج دلالة هذا العنوان، كما إن للعنوان ظهور واعتراض ذهني، وهذه الحالة تخص المستقبل تحديدا؛ لأن العنوان يظهر له ويعترضه ويتحقق بذلك فعل اشتغال المتلقي، كما للعنوان أخيرا(الأثر) ويمثل العلاقة بينه وبين عمله الذي يعنونه، وهو استقلال العنوان ووظيفته والأثر عن حامله (Al-Jazzar، 1998).

مؤشرات الإطار النظري للبحث:

- الحاجة الفكرية للتسمية أو للعنوان تعد ضرورية في كثير من الأحيان، وقد مر الانسان بعدد كبير من التجارب حتى استطاع أن يضع إزاء كل موجود أسما معيناً.

- فتحت التسميات أو العناوين للموجودات الباب واسعاً لحضور المفاهيم العقلية، فهي ليست ألفاظاً تدل على هذا الموجود أو ذاك فقط، وإنما هي أدوات للتفاعل ما بين الذات ومحيطها.

- العنوان بما هو بنية معلنة يختزل الكثير من حقيقة الأشياء فهو ليس الشيء بذاته وإنما إسما له او عنوان له.

- اتضح بان للعناوين أنواع متعدده يمكن مثل العناوين اللفظية - العناوين المهيمنة - العناوين التاريخية - العناوين الزمكانية(المحايدة) - العناوين المتعارضة(المعاكسة)

- اتضح بان للعناوين وظائف تفسيرية او استدلالية او اشهارية.

الفصل الثالث: الإطار الإجرائي للبحث.

مجتمع البحث: يتمثل مجتمع البحث بكافة الاعمال الفنية النحتية التي أقيمت في" معرض تجارب في النحت العراقي المعاصر أنموذجاً " لذلك فمجتمع البحث مقيد في العنوان، وقد بلغ مجتمع البحث ثمانية عشر عملاً فنياً.

عينة البحث: بلغت عينة البحث ثمانية عشر عملا فنيا للتحاتين رضا فرحان وهيثم حسن ونجم القيسي، وقد عرض المعرض في العاصمة بغداد ومحافظة اربيل ومحافظة السليمانية. وقد حددنا عملا فنيا واحدا لكل نحات بشكل قصدي بنسبة 20% كنماذج للعينة، وفق المبررات التالية:

1. أعمال النحاتين متقاربة جداً فيما بينها، وتم إختيار عمل فني واحد لكل منهم، لانه يحقق هدف البحث.
2. قدرة الأعمال على تمثيل كامل المجتمع.

أداة البحث: اعتمد الباحثان على أداة الملاحظة لتقصي مفهوم العنوان وآثره في لحظة الجدل التأويلية الجمالية بين المنحوتات وعناوينها في النحت العراقي المعاصر، فضلا عن المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري.

منهج البحث: اعتمد الباحثان على المنهج الوصفي التحليلي، لقدرته على كشف مضامين الأعمال الفنية ومضامين العناوين كنص موازٍ كذلك.

تحليل العينة: سيأتي ترتيب تحليل الاعمال الفنية تبعاً لتسلسل ورود النحاتين في مطوية المعرض

انموذج رقم(1). اسم النحات: **رضا فرحان**، اسم العمل الفني:(بلا تسمية).

يصور هذا العمل سيدة جالسة على كرسي وهي في حالة استرخاء والكرسي مصنوع لغرض تأكيد هذا الاسترخاء فهو كرسي متأرجح، وقد وضع النحات رضا فرحان عدد من العلامات البارزة لتأكيد هوية المرأة في هذا العمل، وقد نفذه النحات من خامة البرونز اعتماداً على الصب لبعض أجزاء العمل. وقد استعمل الصفائح البرونزية كذلك، وهو بقياس صغير بارتفاع 30 سم وعرض 15 سم، وقد وظف النحات في هذا العمل النحتي بعض الأسلاك لربط الصفائح ببعضها.

يتقصد النحات رضا علوان بحجب التسمية عن مجمل أعماله الفنية النحتية، فهو لا يضع نصوصا موازية لنصوصه البصرية، ويترك المجال للمتلقي بتأمل العمل الفني ويكون حراً في وضع التسمية أو عدم وضعها، لذلك فإن مثل هذه الحالة وحين يختفي العنوان فإن النحات يتقصد بإبعاد النص الموازي ووظائفه التفسيرية والاستدلالية والإشهارية، ليعلن بأن النص البصري قيمة إبلاغية مكتفية بذاتها، كما أن النحات قد وضع ما يناسب هذه القدرة في التوصيل البلاغي للشكل، إذ أكد على علامة الوجه وعلامة الأثداء وعلامة الأرجل، واختزل الجسم في ثلاث صفائح برونزية وضع إحداها لتمثل الحوض والثانية لتمثل الأفخاذ حين الجلوس والثالثة تمثل جزء من الساقين، بينما تقصد حجب اليدين تماما من العمل الفني.

وعليه فإن القيم التي يتضمنها العنوان المغيب قد ضمنها النحات في النص البصري، ليعلن وبشكل جمالي عن لحظة تأملية لتأرجح الشكل في كرسي معد لهذا الغرض. إنه عمل فني من دون عنوان أو بلا تسمية لكنه يمكن القارئ أو المتلقي من وضع التسمية المناسبة له، كما هو واقع الحال في مجموعة رضا علوان في هذا المعرض.

انموذج رقم(2). اسم النحات: **هيثم حسن**، اسم العمل الفني:(مسؤول ذهبي)

قد صور النحات هيثم حسن في العمل الفني رجلا في اعلى قمة الشكل، معمول من خامة الخشب وقد وضع رأسه في علبة زجاجية مع مغايرة بصرية لشكل الرأس المعمول من خامة البرونز غير المؤكسد، كما أن النحات قد جعل القاعدة أشبه بالخزانة التي تجمع عدد من الهياكل العظمية الإنسانية، وهي تشير إلى بقايا جثث في وضعية عشوائية، إذ تداخلت الجثث فيما بينها لتكون أقرب إلى مشهد المقابر الجماعية، وقد توسط شكل الرجل الواقف وشكل خزانة الهياكل العظمية قاعدة صغيرة اشر عليها النحات شريطا ذهبيا طوليا للإشارة على رفعة مقام هذا الرجل، كما مثله واقفا وبحالة استعداد عسكري ليشير إلى كونه قائد، وقد ساعد على فهم هذا المضمون الغطاء الزجاجي الشفاف الذي وضعه على رأسه. وقد استعان النحات باللون الأسود ليؤكد على مفارقة تفصل بين هذا القائد ورعيته الموتى الموضوعين في الخزانة.

وهنا تأتي لحظة قراءة النص الموازي أو تسمية العمل الفني(العنوان)، إذ قام النحات هيثم حسن بوضع تسمية(مسؤول ذهبي) لرفض مضمون العمل الفني، فبينما يشير العمل الفني إلى قبح فعل هذا الرجل القائد أو الحاكم إذ وضع رعاياه تحت قدميه وهم موتى، جاء العنوان ليشير إلى مضمون مفارق، فحين الإستماع إلى نص العنوان(مسؤول ذهبي) يبني الذهن عدد من الأفعال الحسنة لهذا المسؤول لكن مضمون العمل الفني يؤكد فعلا غير حسن، وعليه فقد استعمل النحات هنا(العنوان) وهو من العناوين المتعارضة(المعاكسة): وهذا النوع من العناوين يعاكس المضمون وغالبا ما يكون من العناوين المثيرة التي تهدف إلى إثارة القارئ من خلال إبراز التضاد أو التأكيد على أمر شاذ.

انموذج رقم(3). اسم النحات: **نجم القيسي**،

اسم العمل الفني:(السلطة)

يصور النحات نجم القيسي في عمله الفني رجلا جالسا على كرسي له إطارات مضلعة بهيئة مربعين، وقد جعلهما غير متماثلتين للإشارة على الحركة المعطلة، وقد مثل الرجل في حالة جلوس ووضع في يده اليمنى صولجان الحكم وهو مفردة حضارية رافدينية وفي يده اليسرى صفحة منسابة وكأنها صفحة من جلد أو من ورق، للإشارة على قوانين السلطة، وقد وضع الشكل على على قاعدة مهندمة من جهة المقدمة وغير مهندمة من جهة مؤخرة العمل، للإشارة على إظهار شيء و استبطان شيء آخر، وبشكل عام فإن شكل الجسد للرجل يبدو شكلا تعبيريا غير مشخص، وكأن النحات أراد أن يصور مفهوم السلطة التي لا تقوى على مواكبة وجودها، إذ قيدها بحالة من الإستقرار أو الثبات حين وضع العجلات بإطارات مربعة.

وقد وضع النحات في النص الموازي عنوانا لهذا العمل وهو(السلطة)، وهنا جاء العنوان بوظيفة وصفية(تفسيرية): إذ يمكن تشخيص الدلالات المضمنة في العمل الفني، من

خلال هذا النوع من العناوين التي تحمل هذه الوظيفة، بسهولة ويسر ومن دون تردد أو تحريف. وعليه فإن العنوان هنا جاء متوافقا مع المعنون، أي أن النص البصري جاء متوافقا مع النص الموازي أو الإبلاغ من خلال اللغة أو من خلال العنوان.

الفصل الرابع: نتائج البحث:

1. الاعمال الفنية في مجتمع البحث كافة وضعت لها عناوين، إلا ستة أعمال فنية بلا عناوين للفنان رضا علوان، مما يدل على أن العنوان قد يحضر في بعض الاعمال وقد يغيب في أعمال آخرى، ليتولد من خلالها العنوان في ذهن المتلقي كما في انموذج رقم(1).
2. انجزت اغلب الاعمال النحتية بخامة البرونز، إلا أعمال النحات هيثم حسن فقد انجزت بخامات متعددة مثل الخشب والزجاج والبرونز، مما يدل على أن هيمنة العنوان لا ترتبط أحياناً مع وجود تنوع الخامة، ويكون العنوان طاقة تفسيرية، متعارضة مع الشكل البصري كما في انموذج رقم(2).
3. نماذج العينة كافة وظفت مضامين واضحة وغير معقدة بصرياً، ليسهل على المتلقي تفسير هذه المضامين الجمالية، إلا أن النص الموازي غاب في أحداها كما في الانموذج رقم(1)، وحضر في إثنين منها كما في الأنموذج رقم(2) و(3).
4. جاء العنوان في الأنموذج(2) للنحات هيثم حسن متعارض مع المضمون البصري فهو كنص موازٍ يختلف عن النص البصري، بينما جاء العنوان متوافقاً عند النحات نجم القيسي كما في الأنموذج(3).
5. حضور اللحظة الجدلية بين العنوان والمعنون، او بين التسمية والشكل الفني، قد اتضحت بشكل واضح في أنموذج رقم(2) و(3)، بينما خلا الأنموذج رقم(1) من حضور هذه اللحضة الجدلية، كونه لم يتحدد بعنوان.
6. تتحقق الإثارة لدى المتلقي بوجود العنوان كونها تخلق حالة من الجدل الذي يتنامى مع النص البصري لإظهار التضاد بين الصورة البصرية وبين النص الموازي.
7. تتجسد الحرية للمتلقي حينما يختفي العنوان او يبتعد النص الموازي، ليكون النص البصري هنا قيمة إبلاغية مكتفية بذاتها كما في الأنموذج(1).

مصادر البحث:

1. الانصاري، جمال الدين(ابن منظور)، لسان العرب، الدار المصرية للتأليف والنشر، مصر، د ت.
2. البستاني، فؤاد افرام، منجد الطلاب، دار المشرة، ط3، بيروت، 1956.

3. شادية مقروش،، سيمياء العنوان في ديوان(مقام البوح) للشاعر عبد الله العبثي، محاضرات الملتقى الأدبي الأول(السيمياء والنص الأدبي)، دار الهدى عين مليلة، الجزائر، 2000.
4. عبد الحق بلعابد، عتبات: جيرار جينيت من النص إلى المناص، الدار العربية للعلوم ناشرون ومنشورات الاختلاف، ط1، بيروت، 2008.
5. عبد الوهاب. محمود، ثريا النص- مدخل لدراسة العنوان القصصي، سلسلة الموسوعة الصغيرة، العدد 5، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1995.
6. فوزي هادي، سيمياء العنوان في النصوص الإبداعية، صحيفة(الزمان)، تصدر بلغات متعددة، أكتوبر 26, 2016، وهي بهذا الرابط: https://2u.pw/Mhb5X
7. محمد إبراهيمي، نافذة على المدرسة العمومية - قراءة منهجية للنص الكامل، وجدة سيتي، 2013/03/28، وهي بهذا الرابط: https://2u.pw/eZOBT
8. محمد فكري الجزار، العنوان وسيموطيقيا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998.
9. محمود عبد الوهاب، العنوان في النص القصصي(الاكتشاف والاختيار)، مجلة أفاق عربية، العدد10 تشرين الأول السنة الثامنة عشر، 1993.
10. معجم التعريفات، الشريف الجرجاني، تحقيق إبراهيم الأبياري، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت - لبنان، 1983.

.1Al-Ansari, Jamal Al-Din (Ibn Manzur), Lisan Al-Arab, The Egyptian House of Authoring and Publishing, Egypt .

.2Al-Bustani, Fouad Afram, Munajid Al-Talib, Dar Al-Mashara, 3rd Edition, Beirut, 1956.

.3Shadia Maqrouch,, Semiotics of the title in the Diwan (Maqam Al-Baha) by the poet Abdullah Al-Abthi, Lectures of the First Literary Forum (Semiotics and the Literary Text), Dar Al-Huda Ain Melilla, Algeria, 2000.

.4Abdelhak Belabed, Thresholds: Gerard Genette from the Text to the Manas, The Arab House of Science Publishers and Publications of Difference, 1st Edition, Beirut, 2008.

.5Abdel Wahab. Mahmoud, Soraya Al-Nass - Introduction to the Study of the Narrative Title, Small Encyclopedia Series, No. 5, Ministry of Culture and Information, Baghdad, 1995.

.6Fawzi Hadi, Semias of the Address in Creative Texts, (Al-Zaman) newspaper, published in multiple languages, October 26, 2016, and it is at this link: https://2u.pw/Mhb5X

.7Mohamed Ibrahimi, A window on the public school - a systematic reading of the full text, Oujda City, 03/28/2013, and it is at this link: https://2u.pw/eZOBT

.8Muhammad Fikri Al-Jazzar, The Title and Psychology of Literary Communication, The Egyptian General Book Organization, Cairo, 1998.

.9Mahmoud Abdel-Wahhab, Title in the Narrative Text (Discovery and Choice), Arab Horizons Magazine, Issue 10 October Eighteenth Year, 1993.

.10Dictionary of Definitions, Sharif Al-Jarjani, investigated by Ibrahim Al-Abyari, Dar Al-Kutub Al-Ilmiyya, 1st Edition, Beirut - Lebanon, 1983.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts106/23-38

The controversy of aesthetic interpretation between the sculptures and their titles Contemporary Iraqi Sculpture

"Experiments in Contemporary Iraqi Sculpture Exhibition as a Model"

Ahmed Jumaa Zboon Ali Al-Bahadli [1]
Ali Abdullah Aboud Al-Kinani[2]

Al-Academy Journal …….…… Issue 106 - year 2022
Date of receipt: 25/9/2022…....Date of acceptance: 4/10/2022….....Date of publication: 15/12/2022

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

Abstract:

The research tagged with the controversy of aesthetic interpretation between the sculptures and their titles in contemporary Iraqi sculpture, "Exhibition of Experiments in Contemporary Iraqi Sculpture as a Model", and it is one of the new research that contributes to strengthening the critical path in the Iraqi fine movement, as the first chapter dealt with the research problem stemming from the question: What is the impact of the aesthetic hermeneutic controversy between the title and the title in contemporary Iraqi sculpture?, and do the titles of the sculptural works help to understand or enhance their contents?, The research objective included: To identify the controversy of the aesthetic interpretation of sculptures and their titles in contemporary Iraqi sculpture, and the importance of the research was born from the importance of The topic is considered one of the new researches that were not previously researched, as well as being a qualitative addition to the scientific curricula in the field of aesthetic interpretation. The research was determined by objective limits restricted by the concept of(title) and(the title) , and the aesthetic hermeneutic dialectic between them. And with spatial limits: the sculptures displayed in the exhibition 3 X 6, entitled(Experiments in Contemporary Iraqi Sculpture) , at the Akad Art Gallery. Sculptors Reda Farhan, Haitham

[1] **Assistant Professor Doctor at the University of Baghdad, College of Fine Arts, Department of Fine Arts, Sculpture Branch,** dr.ah.ju@cofarts.uobaghdad.edu.iq .

[2] **Assistant Professor, Doctor, University of Basra, College of Fine Arts, Department of Fine Arts, Sculpture Branch.**

مجلة الأكاديمي-العدد 106-السنة 2022 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

Hassan, and Najm al-Qaisi. And the time limits in 2022. Then came the definition of the terminology of the concept of the title

As for the second chapter, it included: the theoretical framework of the research and it has three sections. The first was devoted to studying the topic of the concept of address and its importance, and the second dealt with the topic of types of addresses, while the third included the topic of address functions. As for the third chapter: the procedural framework for the research, it included the research community: the artworks that were presented in the exhibition, and the research sample that was intentionally chosen in proportion to the research objectives, and amounted to three artworks for each sculptor. The researchers relied on observation and indicators in analyzing the sample models using the descriptive analytical approach.

1. All artworks in the research community have titles, except for six artworks without titles by artist Reda Alwan, due to the clarity of their visual contents.

2. Most of the artworks were made in bronze, except for the works of the sculptor Haitham Hassan, which are made of multiple materials such as wood, glass and bronze, so that this diversity is compatible with the parallel text(the title).

3. All samples of the sample employed clear and uncomplicated contents visually, to make it easier for the recipient to interpret these aesthetic contents, except for the works of the artist Najm al-Qaisi, which included a contrast between the title and the title.

Keywords: philosophy of art, aesthetics, art criticism, Iraqi sculpture, interpretation**.**

OPEN ACCESS

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts106/39-58

منهج الالوان في اعادة قراءة النص الموسيقي

أريج سعد عدنان الهنداوي [1]

مجلة الأكاديمي-العدد 106-السنة 2022 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2022/8/16 , تاريخ قبول النشر 2022/9/12 , تاريخ النشر 2022/12/15

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

ملخص البحث:

كثير من الرسامين استلهموا من الموسيقى حاولوا مزج الالوان مع الموسيقى بتوظيف مباشر من خلال مقطوعات موسيقية ملونة او استخدام الآلات والتقنيات المتعددة ، او العكس، منهم الفنان الفرنسي روبرت ستروبن فقد نقل قطعة الموسيقى المراد تصويرها على اللوحة وعمل على نغمات موسيقى (جوهان سبستيان باخ) من خلال اسقاط اللون على خطوط السلم الموسيقي فمثلا (نغمة دو C) تتراوح من البني وحتى الاحمر (نغمة لا A) من الرمادي نحو البرتقالي وهكذا، ان وجود صلة وعوامل تشابه بين عالم الموسيقى وعالم الالوان سهلت من عملية ربط النوتات الموسيقية بالالوان، من اشهره ما قدمه العالم (نيوتن) في دائرة الالوان الاساسية وربطها بالنوتات الموسيقية (نغمة دو = لون بنفسجي) -(نغمة ري = لون نيلي)- (نغمة مي = لون ازرق)- (نغمة فا = لون اخضر)- (نغمة صول = لون اصفر)- (نغمة لا = لون برتقالي) -(نغمة سي = لون احمر، لكن هذه الدائرة ليست كافية في تحويل النوتة الموسيقية الى لون محدد فمن اساسيات علم الموسيقى، ان النوتات تتكرر في كل (اوكتاف) ولكن بزيادة سرعة ترددتها والألحان قائمة على السلالم الكبيرة (الميجر) والتي تبدو لامعة ومبهجة ومتفائلة في حين تبدو السلالم الصغيرة (الماينر) كئيبة وجادة وحزينه .وهذا ما يراه العالم الالماني(غوتيه) بوجود مقاربة بين عالمي الالوان والموسيقى ففي "حقل النغم" نجد السلمين الموسيقيين (الصغير والكبير) او ما يعرف بـ(الميجر و الماينر) ويرى المقابلة بينهما في "حقل اللون" درجات الاضاءة والظلمة ،وفي الجانب الاخر نجد ان الالوان تختلف في طاقاتها باختلاف اللون حيث قدم العالم (مونسل) نظام قياس الالوان من خلال (كنه اللون Hو مقدار تشبعه S ومقدار الاضاءة v)، وعند انشاءه لمجسم (مونسل) للالوان نجده ليس متماثلا فاحمر نقي متشبع يمتد ابعد عن المحور المركزي عن ازرق مخضر وكذلك بالنسبة للقيمة (V) فالالوان الزرقاء الارجوانية تصل الى تشبعها الكامل عند القيمة(V) منخفضة جدا ،وبعض الالوان كالاصفر تحتفظ لنفسها بقيمة (V) عالية وتشبع عال ونلاحظ ان الاصفر النقي والازرق النقي لايقعان على الدائرة الكبرى الوسطية لذلك تكون نتيجة (منسل) مجسما ذي ثلاثة ابعاد شبه كروي. ووفق ما سبق فقد تمت صياغة نموذج لوني يمثل النوتات الموسيقية حسب موقعها من الاوكتاف وبحسب وجودها في سلم موسيقي عالي

[1] جامعة بغداد / كلية العلوم السياسية، www.bishbishdal@gmail.com .

ام منخفض وتم احتساب مقدار تردد الموجه الصوتية تقابلها مقدار تردد الموجة الضوئية المقابلة مقسوم على (تيرا) /(10^7)مضروب في X(1.05)، وتم تطبيقه في عينات هذا البحث.

كلمات مفتاحية: #منهج للرسم # رسم الموسيقى # نص موسيقي # الالوان والموسيقى # ترددات صوتية # ترددات الالوان # قرص نيوتن للالوان ، # نموذج منسل للتشبع اللوني.

المقدمة

من المهم جدا استكشاف عوالم جديدة للابداع التشكيلي ، وولوج اماكن غير مسبوقة في معالجات اللوحة التشكيلية واكتشاف قوانين غير معهودة في استعمال الالوان ، ومثل ذلك هو استخدام قوانين موسيقية في رسم اللوحة الفنية والى اين نصل اذا تداخل هذان العالمان معا ؟، وهنا لا اقصد التداخل النفسي مع هاجس الموسيقى ، بل تدخّل حقيقي ومباشر في الرسم أي في اللون والتشكيل ، من خلال التفريغ النصّي للموسيقى وتحويل النوتات الموسيقية الى الوان بواسطة علاقات رياضية بسيطة تربط ما بين تردد الموجات الصوتية وبين تردد الموجات الضوئية من دون الدخول في خصائص الصوت الاخرى لتمكننا في النهاية من إحالة المسموع الى مرئي. حيث تناول البحث (منهج الالوان في اعادة قراءة النص الموسيقي) عدة فصول ومباحث وكما يلي:-

الفصل الأول – الإطار المنهجي – وتضمن: مشكلة وأهداف البحث والحدود الزمنية والموضوعية. الفصل الثاني- الإطار النظري – وتضمن : المبحث الأول- علاقة الرسم بالفنون والموسيقى خاصة. المبحث الثاني- محاولات ترجمة الموسيقى الى الرسم. إذ سيتضمن فرعين هما: (اولا / درجات الالوان) (ثانيا /السلم الموسيقي) . المبحث الثالث- الإنموذج اللوني للسلم الموسيقي : ويتضمن فرعين هما: اولا/ تشكيل قرص الالوان الرئيسي ، ثانيا/ النموذج اللوني للسلالم الموسيقية (الكبير والصغير) . الفصل الثالث –الإطار الإجرائي – وتضمن : تحليل العينات. الفصل الرابع – النتائج والاستنتاجات والتوصيات --- قائمة المصادر – والخلاصة والاستنتاجات باللغة الانكليزية .

الفصل الأول /الإطار المنهجي

مشكلة البحث : 1. البحث عن الصلة بين الفنون. (الموسيقى والرسم) ، 2. البحث عن علاقة منهجية رياضية لرسم النوتات الموسيقية.

أهداف البحث : 1 – الكشف عن اسلوب جديد للرسم. 2 – ايجاد جداول علمية محددة لترجمة النوتات الصوتية الى الوان مقارنة الى نظيراتها في السلالم الموسيقية. 3- الوصول الى منهج تطبيقي وعملي للرسم من خلال قراءة النوتة الموسيقية، واجراء التجربة العملية . 4- دراسة تأثير سلالم (الميجر-الكبير) و (المايز- الصغير) الموسيقية واثرها في الالوان المقابلة .

اهمية البحث : 1 – قلة البحوث المحلية التي تربط بين عالمي الرسم والموسيقى بطريقة منهجية . 2- مادة بحثية يمكن الاستفادة منها عمليا في مجال برامج الحاسوب او مجال صناعة المرئيات ويمكن استخدامه في مجالات متعددة .

الحدود الزمنية والمكانية والموضوعية : 1. حدود الزمان: سيتم استخدام عينات موسيقية للموسيقار الالماني (لودونغ فان بيتهوفن) للفترة 1804 لغاية 1810م.

2-الحدود الموضوعية: من اجل الوصول الى علاقة رياضية تربط تردد الموجه الصوتية فقد تم حصر الترددات الموسيقية بين تردد(27.5)هرتز للنغمة (A0) للبيانو وهو اقل تردد موسيقي يمكن ان يسمعه الانسان وصولا الى اعلى نغمة(4.186) كيلوهرتز للنغمة (C8) للبيانو مسموعة من قبل الانسان.

3-تم انتخاب العينات الموسيقية من موسيقى الكلاسيكية الغربية لغرض الاختبار وتحويلها الى لوحات رسم باستخدام جداول الالوان والعينات هي (من اجل اليزا) و (السمفونية الخامسة - القدر).

الفصل الثاني /الإطار النظري

المبحث الأول- علاقة الرسم بالفنون والموسيقى خاصة:

مؤكدة هي الصلة بين الفنون ، فمثلما للفن صلة في المجتمع وصلة الفن بالانسان ودوره في الحياة ،فهناك تأثير متبادل بينهما فنلاحظ تأثير الفنون مجتمعه على الفرد، وقد اثبتت فنون الحداثة وما بعد الحداثة وجود تداخل كبير بين الفنون بحيث لايمكن عزل اي نوع من الفنون عن بعضها،والحقيقة ان العمل الفني بجميع مظاهره انما يعبر عن روح وحضارة المجتمع في اي زمان ومكان ، فهو بمقدوره ان يكون بمثابة عمل اجتماعي اتصالي ، تجعل من فردية الفنان اجتماعية ، يكون قد تعرف على تجارب الاخرين وتحويلها الى تعبير فني كما يحول المادة الى كينونة (Al-Wadi، 2011) (ص7-8). فلو اخذنا العلاقة بين الرسم والنحت نجدها علاقة وثيقة وقديمة جدّا. إذ يمكن القول، مثلا، أن أيّ عمل نحتي ما هو في الواقع سوى لوحة ثلاثية الأبعاد. وهناك أمثلة كثيرة عن نحّاتين رسموا تماثيلهم ورسّامين نحتوا لوحاتهم. اما علاقة الرسم مع الأدب، والشعر خاصّة، فغالبا ما يقارن الاخير بالرسم من حيث أن اللوحة لها خصائص غنائية. واللوحات التي تصوّر الحياة اليومية غالبا ما يكون لها طبيعة سردية. وأحيانا يلجأ الكثير من كتّاب القصص إلى الاستعانة برسومات توضيحية من اجل تعزيز العنصر السردي في أعمالهم. وليس هذا وحده فالرقص والدراما، وحتى المعمار، لها نظيراتها في الرسم. وكثيرا ما يرتبط الرسم بذلك النوع من الملاحم والقصص التي تتحدّث عن الأبطال الشعبيّين.

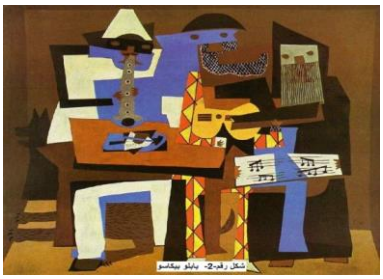
شكل رقم (1) بيتر بريغل

آن الخاصية المميزة لفنون ما بعد الحداثة هي ذوبان الأقسام التقليدية بين الفنون المختلفة ولم تعد هناك قيمة بين الفواصل القديمة في أعمال كبار فناني الحداثة أو رؤى ومنظري ما بعد الحداثة، وإذا كانت الحداثة قد اهتمت بالتجريد وفن الأداء وفن التركيبات في الفنون التشكيلية ، إلا آن فناني ما بعد الحداثة أعادوا استحضار الصور الواقعية والقوالب التقليدية كما تداخلت معها باقي الفنون وقاموا بإعادة إنتاجها بتوجه جديد ذي صيغة تهكمية في عالم الفن ومما ساهم في ظهور اساليب ومقترحات جديدة . ان قدرة الفن التشكيلي على الاستجابة السريعة للأحداث الحالية ، والتعبير عن مشاعر وأفكار الفنان ، وتطور التكنولوجيا خلق الظروف لظهور أنواع جديدة من الفنون بأساليب فنيّة معاصرة (I.V.kondakv, 2008)(p239). لكن لا توجد علاقة أقوى من تلك التي تربط الرسم بالموسيقى. وهي علاقة تعود إلى عصور قديمة. زخرفة الخزف اليوناني، مثلا، كانت تستعين بصور الآلات الموسيقية.

مجلة الأكاديمي-العدد 106-السنة 2022 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

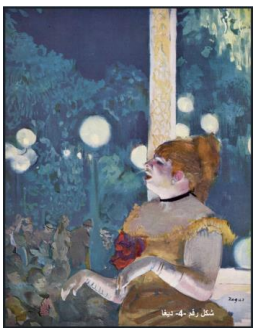
(Alyami، 2010)، الفيلسوف اليوناني (ارسطو 384 ق.م - 322 ق.م) يرى ان مؤلف الموسيقى اقدر من اي فنان على التعبير عن انفعالات الانسان ، وبرأيه ان القدرة التعبيرية للانغام الموسيقية اعظم منها في الالوان ، والموسيقى فن يسمو على الرسم بفضل طبيعتها الزمنية، اذ يقتصر الرسم على تصوير المظهر الخارجي ومحاكاة الظاهر بينما الموسيقى تمثل الدلالة الباطنة والحياة الانفعالية لاحوال الانسان (Kareem، 2015)(9p).

كثير من الرسامين عبر العصور استلهموا من الموسيقى اعمالهم الفنية كل بطريقة مختلفة عن الاخر ، او اختلفت في اسباب توظيفها ، اقدمها هي اللوحات الدينية كانت غالبا تصوّر الملائكة وهم يعزفون الموسيقى. ومع تطوّر رسم الحياة اليومية، أضاف رسّامون مثل الفلمنكي (بيتر بريغل -Bruegel 1525م – 1569م) عناصر موسيقية إلى لوحاته التي تصوّر مظاهر من الحياة البسيطة للناس. فالمزارعون يظهرون وهم يعزفون الناي والفلوت احتفالا بمناسباتهم الخاصّة. (شكل رقم-1-) (Bruchner) في حين يُصوَّر أفراد الطبقات الأكثر ثراءً وهم يعزفون اللوت "أو العود ."وهناك من رسموا موسيقيين مفضلين لديهم (الامثلة كثيرة) ،واخرين رسموا مشاهد من اوبرات تأثروا بها مثل الرسام النمساوي (غوستاف كليمت 1862م – 1918م) الذي رسم السيمفونية التاسعة لـ (بيتهوفن)


شكل رقم-2- بابلو بيكاسو

.

شكل رقم-3- كاندنسكي


شكل رقم -4- ديغا

او من استوحى الة او الات موسيقية ونظروا اليها من زوايا مختلفة او رسومات تتضمّن عناصر موسيقية، ومن هؤلاء (كارافاجيو و اوراتزيو جينتيليسكي وكونراد كيسل و بيكاسو وجورج فريدريك واتس وجول لوفافْر- وغيرهم) (شكل رقم-2) (Picasso) .

اما الرسّام الأمريكي (جيمس ويسلر 1834م-1903م) ، اخذ خطوة مماثلة عندما أطلق على لوحاته مسمّيات موسيقية مثل "سيمفونية" و"نوكتيرن".وهناك من رسم على صوت الموسيقى كما كان يفعل الايطالي (دافنتشي 1452م-1519م).

و هناك من الرسّامين من خطوا خطوة ابعد مثل (فاسيلي كاندينسكي 1866م- 1944م) الذي كان يرسم وهو يستمع إلى الموسيقى كي ينقل الإحساس الذي تثيره الأنغام في النفس، وهو من الرسامين الذين ترجموا

أجواء بعض المقطوعات الموسيقية إلى لوحات ،من اعماله (المغنية-1903م) (شكل رقم-3-) (Kandinsky، ويكي ارت) والمطبوعة على الخشب بلونين وقد تميزت بتلك الخطوط الطولانية العمودية التي تشابهت وخطوط أسطر النوتة الموسيقية.

شكل رقم-5-شاغال

وكان مردَّ ذلك إيمانُه العميق بتواصل الموسيقى مع الرسم. وهو يفسِّر هذا التواصل بأنه يحدث من خلال علاقة تفرُّس ما بين المتلقِّي واللوحة بألوانها وتشكيلها الكلّي. وتعد لوحة "المغنية" إقرارًا وثائقيًّا بهذا الإيمان المطلق (Kandinsky,)ويكابيديا(ثم أتى الانطباعيون الذين صوّروا في أعمالهم حياة الليل والموسيقى لمجتمع مقاهي باريس، من امثال الفرنسي (إدغار ديغا 1834م-1971م) مثلا، رسم (أغنية الكلب – 1876م) ، فحاول ديغا الإمساك بالضجيج والدخان والإحساس المشوّش الذي تستثيره صالات الموسيقى عادة. (شكل رقم-4-) <(Degas). بينما جلب رسّامون آخرون (مثل تولوز لوتريك ورينوار وسورا) الأصوات الصاخبة في قاعات الموسيقى إلى لوحاتهم.

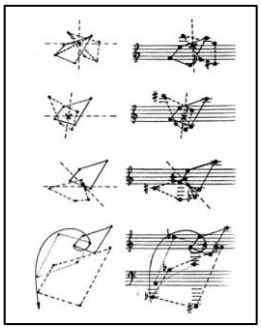
في ما بعد، أتى الفنّ التعبيري الذي استطاع تحقيق اندماج غير مسبوق بين الرسم والموسيقى. لوحة (مارك شاغال 1887م-1985م) بعنوان (الزواج-1961م) هي مثال واضح على هذا. فالعريس والعروس يندمجان في مشهد الزفاف ليصبحا كيانا واحدا. والتشيللو يتوحّد مع عازفه كما لو أن الآلة تلاعب نفسها.'ن عازفي الموسيقى في لوحة شاغال يحتلّون على الأقلّ نصف اللوحة. والرسّام يوظّف الألوان الحمراء والبرتقالية في زخارف وتفاصيل الحفل كي يجذب الانتباه إلى الأصوات المسيطرة لدرجة انه يُخيّل للناظر انه يسمع نغمات الموسيقى وهي تتقافز من اللوحة.(شكل رقم-5-) (chagall) .

في كل ما سبق يغلب مصطلح (Harmony "أو التناغم""أو الإيقاع-Rhythm") هما مصطلحان موسيقيّان في الأساس. لكننا نستخدمهما عادةً عند الحديث عن خصائص لوحة ما أو عمل تشكيلي معيّن. هذا الاستهلال قد يكون أفضل دليل يوضّح ما بين الرسم والموسيقى من أواصر وعلاقات قربى (Kareem، 2015).(ص19)

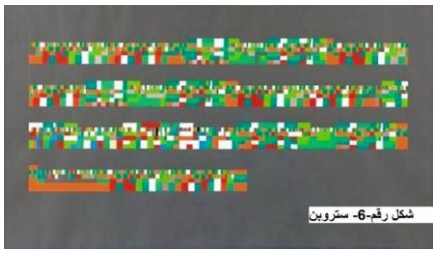
المبحث الثاني- محاولات ترجمة الموسيقى الى الرسم :

لم يكن الرسامون وحدهم من شغلهم هذا الموضوع ، ففي الجهة المقابلة، ألّف الموسيقي الروسي (سكريابن) عمله (برومثيوس –قصيدة النار 1910م) وكتب نصا بالالوان مما يجعل الالوان ترتبط ارتباطا وثيقا بالصوت، حيث صمم جهاز ضوئي بروجكتر متعدد الالوان صمم خصيصا على لوحة مفاتيح موسيقية ملونة (تعمل وفق ميكانيكا ورياضيات) مصممة من قبل الفيزيائي (موزير الكسندر)، (Kareem،

2015)(. 126p) وكذلك فعل الموسيقي الأمريكي (جورج غيرشوين George Gershwin 1898م-1937م) مقطوعته الشهيرة "رابسودي بالازرق-1924م Rhapsody in Blue " التي حاول فيها المزج بين اللون والنغم، (Alyami، 2010) ("كانت عروض موسيقية تصاحبها مؤثرات بصرية") ولم تكن تلك المحاولة الاولى ، في عام (1721م) عميد الاكاديمية الفرنسية كتب :"يجب ان تتمتع كل لوحة باسلوب او صيغة ،فقد يكون الهارموني فيها حادا حينا، او ناعما في حين ، حزينا حينا او مبتهجا في حين، وفق الطبيعة المختلفة للموضوع الذي يريد الفنان تقديمه. ما يطرب القلب عبر الاذن يجب ان يطربه مارا عبر العين ايضا" .وفي اوج المرحلة الرومانتيكية الغربية كتب المفكر الالماني (غوتيه Goethe 1749م-1832م) في ملاحظاته حول الصوت واللون ، عرف عنهما انهما ظاهرتان منفصلتان ، تعمل كل واحدة منهما بحاسة مختلفة ، ولكنهما ينحدران من صيغة واحدة عليا ،فهما يعملان وفق قانون كلي يعتمد زوجين متعارضين يطلق عليهما (الزائد) و(الناقص)، وهو يرى المقاربة في ذلك في "حقل النغم" نتبينهما في السلمين الموسيقيين (الصغير والكبير) او ما يعرف بـ(ميجر و ماينر) ويرى المقابلة بينهما في "حقل اللون" درجات الاضاءة والظلمة (Kareem، 2015)(ص12).

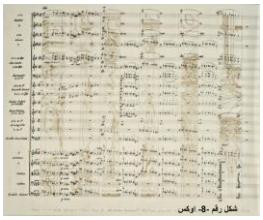


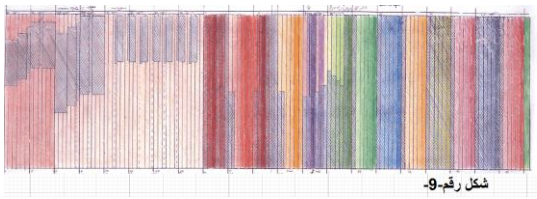
ان الرسم والموسيقى يشتركان في نفس اللغة تقريبا. الألوان لها ظلال ونغمات، وكلا الفنّين يشار إليهما كتراكيب وتوليفات، والفيزيائي الشهير (البرت انشتاين 1879م-1955م) كان شديد الاهتمام بالعلاقة بين الموسيقى وبين الاشكال الهندسية ، ولكونه كان عازف كمان ماهر ويفهم جدا معنى الترددات الكهروضوئية التي تخص اللون والترددات الميكانيكية التي تخص الموسيقى فقد رسم اشكال هندسية (مثلثات وسداسيات وسباعيات،،الخ) تمثل الموسيقى على خطوط النوتة الموسيقية كما في (نموذج رقم -1-) (Einstein)


شكل رقم-6- ستروبن

، الفنان الفرنسي(روبرت ستروبن Robert Strübin - 1897م- 1965م) وهو من رواد فنون (Op-Art) البصرية وهو موسيقي متميز حيث صنع وطوّر مقياس لوني منفصل لكل صورة موسيقية من أجل نقل قطعة الموسيقى المراد تصويرها على اللوحة وعمل على نغمات موسيقى (جوهان سبستيان باخ) من خلال اسقاط اللون على خطوط السلم الموسيقي فمثلا (نغمة دو C) تتراوح من البني وحتى الاحمر (نغمة لا A) من الرمادي نحو البرتقالي وهكذا (سيتم توضيح ذلك لاحقا) – الشكل التالي يمثل احد اعمال (ستروبن) وهي رسمة النوتة الخاصة بموسيقى (باخ -كونتاتا-187)-1957م (شكل رقم-6-) (strobin).

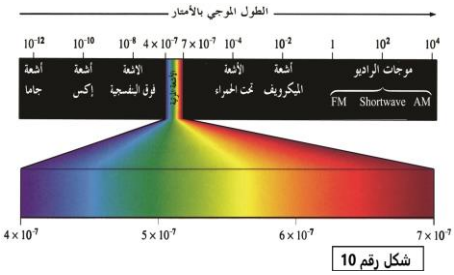
مجلة الأكاديمي-العدد 106-السنة 2022 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الفنانة (جاك اوكس Jack Ox) قدمت تعريف (الموسيقى المرئية - music visualization.) بانها "هياكل بصرية مشكلة بشكل مختلف يمكن تسميتها بالموسيقى المرئية". وهي تعتمد بان :(تصوير الموسيقى) وهو عملية ترجمة تركيبة صوت (أو)موسيقى معينة إلى لغة بصرية ، مع محاكاة الصيغة الأصلية في الترجمة المرئية الجديدة. ويمكن القيام بذلك مع أو بدون جهاز كمبيوتر. يمكن تعريف هذا أيضًا على أنه (وسيط-intermedia) . لذلك فقد استخدمت وسيط(ذا بعدين) لموسيقاها كان بشكل دائرة الوان (شكل-7-) ثم كتبت النوتة الخاصة لجزء من السمفونية الثامنة لـ(بروخنر) على ورقة (شكل رقم-8-) ثم قامت بتوزيع الالوان حسب كل نغمة فكانت النتيجة كما في (شكل رقم-9-) (jackox)

شكل رقم -8- اوكس


شكل رقم-9-

اولا /درجات لالوان :ان كلمة (لون) يطلقها الفنانون التشكيليون وكذلك عمال الصباغة والمطابع ويقصدون بها: المواد الصباغية التي يستعملونها لانتاج التلوين، اما علماء الطبيعه فيقصدون :تلك الاشعه الملونة الناتجة عن تحليل الضوء ، وان اللون بمعناه الفسيولوجي (اي الخاص بوظائف اعضاء الجسم) فهو: الناتج على شبكية العين ،سواء كان ناتجا من انعكاسه من المادة الصباغية الملونة او عن الضوء الملون ، فهو اذا احساس وليس له اي وجود خارج الجهاز العصبي للكائنات الحية (Eahya.Hmooda، 1981)(ص10)

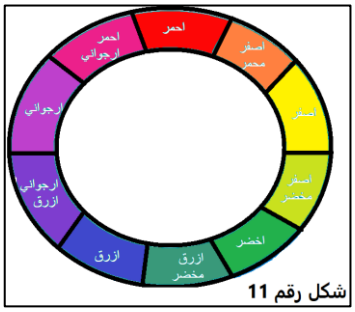
عام 1666م العالم اسحاق نيوتن (Isaac Newton- 1642 -1727) اكتشف ان كل الالوان موجودة في الضوء الابيض عندما قام بتشتيت الضوء الى مكوناته باستخدام موشور ثلاثي زجاجي ولاحظ الاختلاف زاوية الانكسار ،فان الاشعه البنفسجية تنحرف اكثر من الاشعه الحمراء، وينتج ما يعرف بالوان الطيف ، وهو بذلك استطاع ان يشكل اول ترتيب للالوان الاصلية ناتج عن تحليل الضوء الابيض (Eahya.Hmooda، 1981)(ص16) إذ تتلخص كلاتي :- (من الاعلى طاقة وتردد الى الاقل):" الاحمر ، البرتقالي، الاصفر ، الاخضر ، الازرق ، النيلي ، البنفسجي ".



شكل رقم 10

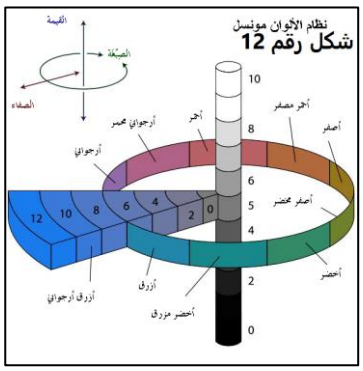
وعلى الجانب الفيزيائي الرياضي فان هذه الالوان المرئية السبعة تقع ضمن التردد المرئي للعين البشرية تبداء من اطوال موجية للون البنفسجي ($4X10^{-7}$ متر) وتزداد حتى اللون الاحمر ($7X10^{-7}$) (شكل رقم 10-) .وهذا الترتيب البسيط في الالوان حقق حاجة عملية ولكنه ليس تاماً وقد ظهرت في فرنسا اول المحاولات لترتيب الالوان ترتيبا منطقيا في شكل البومات اهمها :البوم بلوند (La Blond) 1735م ، البوم دو فاي (Du Fay) 1737م ، البوم لامبرت (Lambert) 1772م اما مجموعة (La Grammaire De couleur) فتحوي الالوان ومشتقاتها في 567 لوحة ، واول من وضع فهرست

للالوان مرمزة بحروف لاتينية وارقام من خلال ثلاث دوائر متداخلة فهو العالم لاكوتير (Lacouture) 1890 ، (Eahya.Hmooda، 1981)(ص17) .واستمرت المحاولات للوصول الى سلم لوني ، حتى ظهر نظام الألوان "مونسل" (Munsell color system) ماسمي بـ" علم قياس اللون" إذ يحدد الألوان اعتمادا على ثلاث أبعاد لونية: صبغة اللون –كنه اللون (Hue)، قيمة اللون (Value)، وصفاء اللون-التشبع(Saturation). وقد وضعه العالم ألبرت هنري مونسل (Albert Henry، Munsell 1858-1918م)في العقد الأول من القرن العشرين، حيث كانت أنظمة الألوان التي سبقت نظام الألوان مونسل وضعت الألوان في مجسم للألوان ثلاثي الأبعاد وبأشكال مختلفة، ولكن مونسل كان أول من فصل صبغة وقيمة

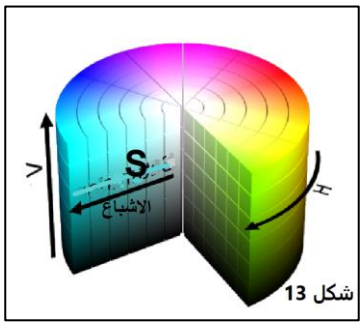


شكل رقم 11

وصفاء اللون في إتساق إدراكي (perceptual uniformity) وأبعاد مستقلة، وكان أول من وضع الألوان في فضاء ثلاثي الأبعاد (wikipedea) ، حيث رسم دائرة افقية وقسمها الى عشرة اجزاء متساوية كل منها تحمل اسم الصبغة (كنه اللون H) وهي : (اصفر ، اصفر مخضر ، اخضر ، ازرق مخضر ، ازرق ، ارجواني مزرق ، ارجواني ، ارجواني محمر ، احمر ، اصفر مائل للاحمرار) (شكل رقم 11-) . ولغرض الوصول الى جميع تدرجات التشبع اللوني من (الزائد الى الناقص) جعل دائرة الالوان بصورة افقية ووضع محور عمودي قائم في وسطها يتدرج من الاسود الى الابيض مقسم الى عشرة درجات يمثل القيمة (V) وكان نصف قطر الدائرة يتوسع بزيادة التشبع (S)وهو بسعة من (0-16) لكل لون (شكل رقم- 12-) . ولغرض اكمال جميع الالوان بحسب تدرجات (مونسل) كانت النتيجة بشكلها الثلاثي الابعاد لابد ان تبدو (نظريا) بشكل اسطوانه او كرة او مخروط (شكل رقم 13) .وهذا لم يتحقق

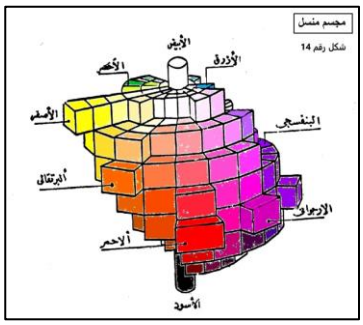


شكل رقم 12



شكل 13

فالنتيجة اختلفت ، وحيث ما كانت الالوان تختلف في قابليتها على التشبع فان بعض الالوان تمتد ابعد من غيرها عن المحور المركزي الحيادي وبالتالي فان المجسم لمجموعة الالوان ليس متماثلا فاحمر نقي متشبع يمتد ابعد عن المحور المركزي عن ازرق مخضر وكذلك بالنسبة للقيمة (V) فالالوان الزرقاء الارجوانية تصل الى تشبعها الكامل عند القيمة(V) منخفضة جدا ،وبعض الالوان كالاصفر تحتفظ لنفسها بقيمة (V) عالية وتشبع عال ونلاحظ ان الاصفر النقي والازرق النقي لايقعان على الدائرة الكبرى الوسطية لذلك تكون نتيجة (منسل) مجسما ذي ثلاثة



ابعاد شبه كروي (حمودة. ص30) (شكل رقم 14) ، اما أسلوب تحديد اللون عند (منسُل) فيكون تحديد اسم اللون من خلال كنه اللون (Hue) يشار اليه بالحرف H ثم قيمة اللون مرقمة من (1-9) وذلك لان الرقم (صفر) يعني الاسود و (10) يعني الابيض وذلك علي المحور الحيادي ثم رقم متغير يعبر عن درجة التشبع وهو مقدار بعد اللون عن المحور المركزي حتى رقم (16) ،[مثال لون برقم YG 6/4 : اللون الاصفر المخضر بقيمة (V=6) ودرجة تشبع (S=4)] ، حاليا يتم اعتماد تصنيف -المنظمة الدولية للالوان (International_Color_Consortium).

ثانيا /السلم الموسيقي:-

ومثلما كانت الوان الطيف هي سبعة الوان اساسية فالسلم الموسيقي هو عبارة عن تتابع النغمات صعوداً وهبوطاً يتكون من سبع درجات نغمية وهي سبعة نوتات اساسية : دو - ري - مي - فا - صول - لا - سي. (Qadoree، 1987) (ص28) فمثلا الـ (لا) الوسطية في البيانو تتذبذب بمقدار 440 مرة بالثانية (scale)وهكذا يكون لكل نغم تردد معين يمتاز به، حيث ان المدى الوسطي الموسيقي للنغمة (A-لا) ياتي فوق الوسط للنغمة (C4- دو4) وتسمى(A 4) ، وهي تستخدم كمعيار لضبط الآلات الموسيقية (scale).

للموسيقى مجموعة نغمات (لا، سي، دو، ري، مي، فا، صول) ذات نغمات متصاعدة الذبذبة، لتليها مجموعة أخرى كل واحدة منها ذات ذبذبة تساوي ضعف الذبذبة للنغمة المقابلة لها في المجموعة الأولى، ونسميها ايضاً (لا، سي، دو، ري، مي، فا، صول). فمثلا، (مي) في المجموعة الثانية، لها ضعف ذبذبة الـ (مي) في المجموعة الأولى والـ (فا) أيضا بالنسبة لـ (فا) في المجموعة الأولى وهكذا.والعلامة القياسية نغماً والمعتمدة تقع على السلم الرابع من (آلة البيانو-مثلا)، لذلك تعد علامة (دو4) العلامة القياسية. وبناء على ذلك، فسلسلة العلامات السبعة والمسماة "أوكتاف" من (دو) إلى (سي) تتكرر وصولاً إلى ثمانية أوكتافات ضمن الحدود المسموعة نغمياً للأذن البشرية فبمجرد الانتهاء من النغمة السابعه ووصولنا النغمة الثامنة نكون دخلنا الى اوكتاف اعلى ويمكن تكرار نفس النسق مرة أخرى (Qadoree، 1987)(62p). وللسلالم الموسيقية انواع فمنذ القرن السابع عشر كتبت الالحان الغربية متبعة واحد أو اثنين من انماط السلم الموسيقي مكون من سبع نغمات (دو....سي) ولانتحدث عن جميع تفاصيل السلالم الموسيقية، وإنما عن السلمين الرئيسيين في الموسيقى الكلاسيكية (الغربية)، أي السلم الكبير والسلم الصغير، ولن نتطرق إلى سلالم مشتقة منها مثل السلم الهرموني والميلودي، ولن نتحدث عن السلالم الشرقية ايضاً. السلم الكبير(الميجر=المرتفع) والسلم الصغير(الماينر= المنخفض) هي ترددات اعلى او اقل من التردد الطبيعي للنغمة. اختيار السلم سواء الصغير أو الكبير وقدرتنا على سماع الفرق موضوع هام يفهمه الموسيقي ويشعر به المستمع لتمتعنا بالموسيقى وهو من اساسيات علم الموسيقى. فبالنسبة للآذان الغربية فان الألحان القائمة على السلالم الكبيرة (الميجر) تبدو لامعة ومبهجة ومتفائلة في حين تبدو السلالم الصغيرة (الماينر) كئيبة وجادة وحزينه . مثال على ذلك استخدام السلم الكبير الصوت البراق البطولي لعمل ريتشارد شتراوس "هكذا تحدث زرادشت"، الذي اعتمد على السلم الكبير. ومثال اخر سلم الماينر (C) المعّد للسيمفونية الخامسة لبيتهوفن. اما الانتقال من السلم الكبير للصغير أو العكس يعرف بتغير المقام. والاخير يؤثر على الحالة النفسية في الموسيقي فتغيير المقام من الكبير للصغير قد يتم بإدخال علامة

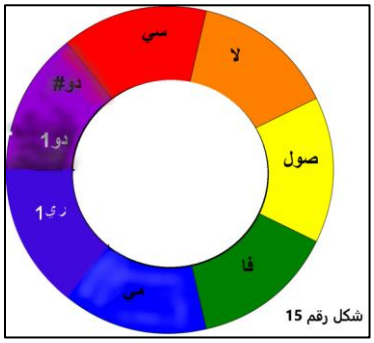
مجلة الأكاديمي-العدد 106-السنة 2022 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

(بيمول-♭ -) على السلم قرب النغمة الأخيرة دو، بالتالي يتغير من بداية السلم الكبير للصغير. وهنا يلاحظ كيف يمتص هذا التغيير كل السعادة والفرح من الألحان في السلم الكبير سابقا (scale).

المبحث الثالث- النموذج اللوني للسلم الموسيقي

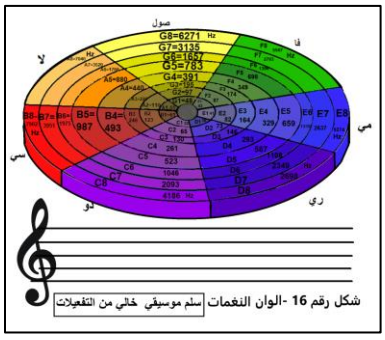
اولا/ تشكيل قرص الالوان الرئيسي

في كتابه (Opticks) والمنشور عام (1704م) اعتبر العالم نيوتن (1642م1727م-Isaac Newton) ان الفواصل السبعة التي تفصل بين نغمتين في السلم الموسيقي للنوتات الاساسية السبعة من الممكن ان تقرن بلون من الوان الطيف السبعة الاساسية (كريم .ص11/مصدر سابق) اذا ما علمنا ان التردد الصوتي يزداد من نوتة الى التالية بمقدار (1:1.05946) (Acadimics، 2016)(الفصل السابع ص558) ، ويمكن هنا استخدام قرص نيوتن (Newton_disc –ROYGBIV) لتوضيح هذه الفكرة والذي يتكون من اللون الاحمر (R) ويليه اللون البرتقالي (O) ثم اللون الاصفر(Y) واللون الاخضر(G) ثم الازرق(B) واخيرا البنفسجي (V).



شكل رقم 15

وبتطبيق اقتران نيوتن يكون (نغمة دو = لون بنفسجي) -(نغمة ري = لون نيلي)- (نغمة مي = لون ازرق)- (نغمة فا = لون اخضر)- (نغمة صول = لون اصفر)- (نغمة لا = لون برتقالي) -(نغمة سي = لون احمر) (disc)(شكل رقم -15-) . ولكي نتعمق اكثر في مقترح نيوتن – وقبل الدخول في التفعيلات المرتفعة والمنخفضة) لنعود الى مثالنا الذي قدمناه سابقا وهي ان نغمة (لا) الوسطية ترددها (440) هرتز ،وهي في نقطة تالية (نغمة –لا- في اوكتاف اعلى) يصل هذا الرقم إلى ضعف الرقم الذي بدأنا به.. أي اننا سنصل إلى (880) ذبذبة في الثانية. وهنا نلاحظ أن هذه النغمة تعطينا نفس الإحساس الذي اعطتنا إياه النغمة (440) (لكن بنغمة اكثر نشاط) ولذلك فقد أعطيت نفس الاسم، أي "لا". ثم حين نستمر، نجد أن كل نغمة تالية تشابه تماما النغمة السابقة التي لها نصف تذبذبها..وبحسب تصنيف الالوان للعالم هنري مونسل والذي سبق ذكره - تكون النغمة الوسطية (لا) بتردد 440 هرتز = لون برتقالي (O) بمقدار (V=5) وبمقدار تشبّع (S=4) حيث ان [قيمة (V)هو من (0 الى 10) كما سبق ذكره ، وان قيمة (S)هو الحلقة الرابعة ضمن الجزء الخاص بالبرتقالي اذا ما علمنا ان هناك سبعة اوكتافات فقط مما يمكن ان تسمعه الاذن البشرية .



شكل رقم 16 -الوان النغمات

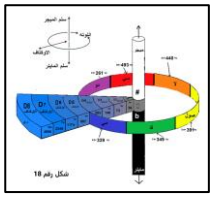
بهذا يمكننا توزيع الاوكتافات لجميع الالوان بهيئة نصف قطر الدائرة يتوسع بمضاعفة التردد لكل نغمة (نوته)،ويكون النموذج اللوني للسلم الموسيقي الخالي من التفعيلات ، اي التي لاتحوي نغمات مرتفعة او منخفظة بهيئة قرص لوني مسطح تكون الالوان فيها صريحة جدا وتتجه نحو الاشباع اللوني كلما ازداد التردد الخاص بكل نغمة ،وحسب النموذج المقترح (شكل رقم-16-) . وهذا يمكننا من كتابة جدول رياضي

مجلة الأكاديمي-العدد 106-السنة 2022 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

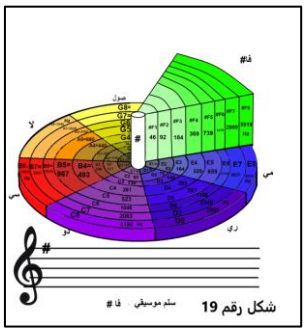
مقارّن لجميع الالوان والنغمات كما ستأتي في النتائج ، كما وسيتم استخدام جدول النتائج في رسم العينات المنتخبة

ثانيا/ النموذج اللوني للسلالم الموسيقية (الكبير والصغير): مثلما قدم مونسل،ففي تدرج الالوان لابد من وجود محور عمودي قائم في وسط دائرة الالوان يتدرج من الاسود الى الابيض مقسم الى عشرة درجات يمثل القيمة (V) وهذا يقربنا بان حلقة النوتات الموسيقية يمكن ان يكون لها عمود محوري من الكبير

شكل رقم 17


شكل رقم 18

(ميجر=مرتفع) الى الصغير (ماينر= منخفض) بلونين ابيض واسود في حين يتدرج اللون بنفس الطريقة ، (شكل رقم-17) ، فمثلا تكون نغمة (ري) في الاوكتاف الاول بتردد (36 هرتز) بلون اقرب الى الرمادي وفي الاوكتاف الرابع (الوسطي) بتردد (293 هرتز) لون نيلي صافي وضمن الاوكتاف الثامن باعلى تشبع بتردد (4698 هرتز) كما في (شكل رقم 18) ،ويكون النموذج اللوني للسلم الموسيقي (الكبير) من نوع (Fa-major) بنغمات (فا- مرتفعة) بهيئة قرص لوني مسطح تكون الالوان فيها صريحة جدا وتتجه نحو الاشباع اللوني ، ولكن يرتفع الاخضر طبقة كاملة (لكون ان الخط الموسيقي Fa يحتوي على علامة (ديز #) يزداد اللون الاخضر الخاص بنغمة (فا) نحو الاكثر اضاءة ويزداد نحو الابيض الصريح في الترددات الاقل حتى يصل الى الابيض عندما يصبح قيمة التشبع (S=1)حيث تكون قيمة (V=10) وحسب النموذج في (شكل رقم -19)


شكل رقم 19

وهو مثال على تنفيذ قيم الالوان على نغمة (فا- ميجر#) ونلاحظ ان القيمة تبداء من (48 هرتز) هي اقل قيمة للون الاخضر وهي عند الاوكتاف 1 ونجد ان اللون الاخضر يصبح اعلى شدة وطاقة عند اعلى اوكتاف رقم (8) وهو بتردد (5919 هرتز).

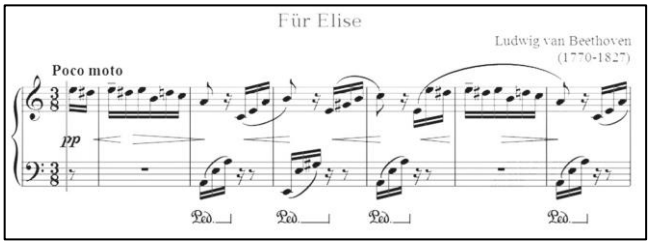
مؤشرات الاطار النظري

1. كثير من الرسامين عبر العصور استلهموا من الموسيقى اعمالهم الفنية كل بطريقة مختلفة عن الاخر ، او اختلفت في اسباب توظيفها ، اقدمها هي اللوحات الدينية كانت غالبا تصوّر الملائكة وهم يعزفون الموسيقى، وصولا الى عصر الحداثة وما بعدها، وان اختلفت الوسائل .
2. كثيرون حاولوا مزج الالوان مع الموسيقى بتوظيف مباشر من خلال مقطوعات موسيقية ملونة او استخدام الالات والتقنيات المتعددة ، او العكس، منهم الفنان الفرنسي روبرت ستروبن فقد نقل قطعة الموسيقى المراد تصويرها على اللوحة وعمل على نغمات موسيقى (جوهان سبستيان باخ) من خلال اسقاط اللون على خطوط السلم الموسيقي فمثلا (نغمة دو C) تتراوح من البني وحتى الاحمر (نغمة لا A) من الرمادي نحو البرتقالي وهكذا .

3. وجود صلة وعوامل تشابه بين عالم الموسيقى وعالم الالوان سهلت من عملية ربط النوتات الموسيقية بالالوان.
4. من اساسيات علم الموسيقى، وبالنسبة للمستمع الغربي فان الألحان القائمة على السلالم الكبيرة (الميجر) تبدو لامعة ومبهجة ومتفائلة في حين تبدو السلالم الصغيرة (الماينر) كئيبة وجادة وحزينه .
5. قدم العالم مونسل نظام قياس الالوان من خلال (كنه اللون Hو مقدار تشبعه S ومقدار الاضاءة v).
6. مجسم (مونسل) للالوان ليس متماثلا فاحمر نقي متشبع يمتد ابعد عن المحور المركزي عن ازرق مخضر وكذلك بالنسبة للقيمة (V) فالالوان الزرقاء الارجوانية تصل الى تشبعها الكامل عند القيمة(V) منخفضة جدا ،وبعض الالوان كالاصفر تحتفظ لنفسها بقيمة (V) عالية وتشبع عال ونلاحظ ان الاصفر النقي والازرق النقي لايقعان على الدائرة الكبرى الوسطية لذلك تكون نتيجة (منسل) مجسما ذي ثلاثة ابعاد شبه كروي.
7. قدم العالم نيوتن دائرة الالوان الاساسية وربطها بالنوتات الموسيقية (نغمة دو = لون بنفسجي) - (نغمة ري = لون نيللي)- (نغمة مي = لون ازرق)- (نغمة فا = لون اخضر)- (نغمة صول = لون اصفر)- (نغمة لا = لون برتقالي) -(نغمة سي = لون احمر).
8. يرى العالم الالماني(غوتيه) وجود مقاربة بين عالمي الالوان والموسيقى ففي "حقل النغم" نجد السلمين الموسيقيين (الصغير والكبير) او ما يعرف بـ(الميجر و الماينر) ويرى المقابلة بينهما في "حقل اللون" درجات الاضاءة والظلمة .
9. ووفق ما سبق فقد تمت صياغة نموذج لوني يمثل النوتات الموسيقية حسب موقعها من الاوكتاف وبحسب وجودها في سلم موسيقي عالي ام منخفض.

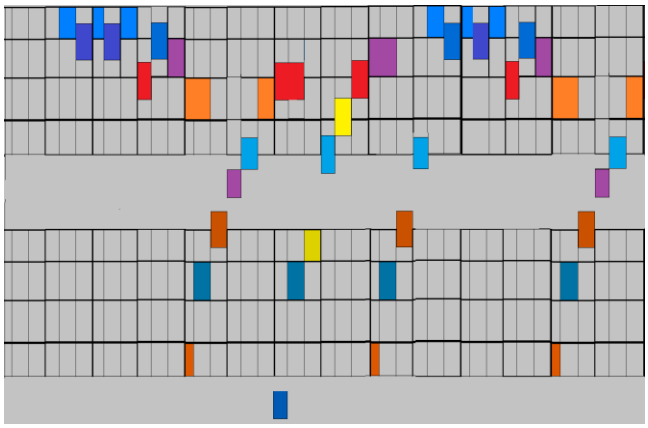
مجلة الأكاديمي-العدد 106-السنة 2022 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الفصل الثالث اجراءات البحث

العينة رقم (1) مقدمة (لاجل اليزا)

المؤلف :لودين فان بيتوهن (1770م-1827م) من (مازورة[1] 1 – 7)

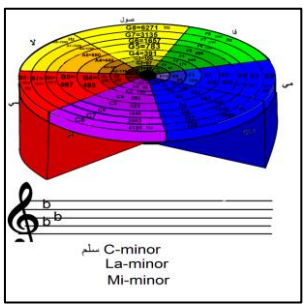
الة البيانو (score)

حسب ما اشتهر عن المعزوفة انها تحكي قصة طفلة اصيبت بالعمى تبلغ من العمر (13) سنة اسمها (اليزا) تحاول استكشاف محيطها باستخدام اصابع يديها – وهي نفس حركة الموسيقي على البيانو اثناء العزف (composers)



لرسم القطعة نبداء بقراءة سرعة الضربات (8/3) وهذا يعني (موسيقيا) وجود ستة مربعات في كل (مازورة) – نرسم مجموعتين من خطوط الموسيقى الخمسة (المجموعة العاليا) تخص اليد اليمنى ومجموعة اسفلها تخص اليد اليسرى (الكورد) ، وعند قراءة بداية سطر النوتة نجدها لا تحمل اية تفعيلة رئيسية وبالتالي تنطبق معها القرص اللونى المشروح سابقا (شكل رقم -16-) حيث(سيتم اعتماد خلفية رمادية- اثناء الرسم) وستكون النوتات بالوان صريحة نستثني من ذلك بعض نغمات (ري) المرتفعة (نيلي (V=5)مشبع درجة S=5) والذي تعمد الموسيقي ادراجها لاسباب (الهارموني) ونبداء رسم الالوان من اليسار الى اليمين (قراءة نوتة موسيقية) .تكون النتيجة كما في الشكل جانبا

العينة رقم (2)



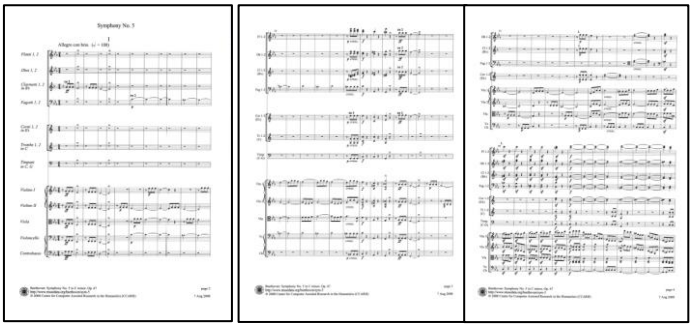
مقدمة سمفونية بيتهوفن (5) - المؤلف :لودين فان بيتوهن (1770م-1827م) من (مازورة 1 – 52) - اوركسترا (score)

اعتمد المؤلف سلم (C-minor) في مجمل الاته الموسيقية المستخدمة في هذه المعزوفة كما اضاف (La- minor) و (Mi-minor) في مجموعة

[1] (المازورة) "هي المنطقة المحصورة بين خطين في السلم الموسيقي وهي تمثل المسافة الزمنية التي يحدد فيها المؤلف مقدما عدد الضربات المطلوبة من العازف ادائها خلال سرعة محددة مسبقا".

الوتريات كالات (الكمان والفيولا... الخ) وبذلك سيكون النموذج اللوني المستخدم في رسم هذه السمفونية كما موضح في الشكل جانبا :

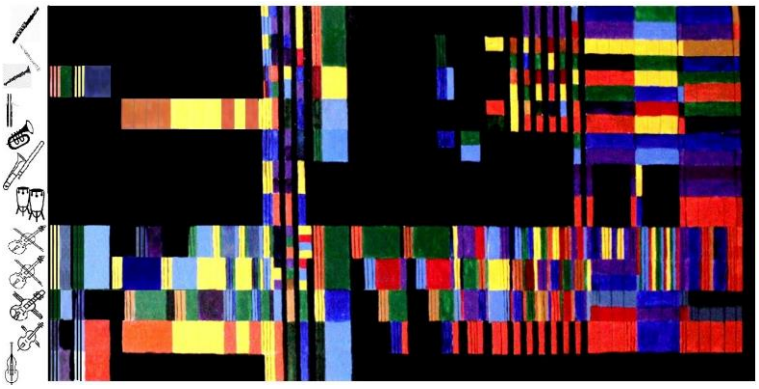
نلاحظ في النموذج اللوني وجود الوان نغمة الس والمي بلون يقترب نحو اللون الاقل اشباعا او الاكثر عتمة وبالتالي سيتم استخدام هذه التدرجات اللونية في محاولة رسم السمفونية ووفق ماهو مسجل في ادناه



ان اول ملاحظة في هذه النوتة الموسيقية يجد ايقاعا سريعا اذ استخدم المؤلف ايقاع (4/2) حيث تستعجل الالات الموسيقية بعضها البعض ، وعندما نقراء سرعة العزف نجده (108) وهي سرعة عالية نسبيا مما يعطي انطباعا ان لامجال فيه للهدوء او التأمل مع صوت الموسيقى لذلك تعد هذه السمفونية من المؤلفات الصاخبة والسريعة اذا ما قورنت مع مؤلفات ذلك العصر .

تمثل المعزوفة (القدر) بهيئة غير معلومة الملامح (شخص او ملاك او شيطان) يقف خلف الباب (حيث يكون بطل السمفونية دخل غرفة او مكان مغلق) ويطرقه ليدخل ، تبدا المعزوفة بثلاث ضربات خاطفة وصاخبة مستخدما فيها جميع الالات الوترية ثم تلاحقها ضربة رابعه طويلة ، تتلاحق بعدها الضربات الثلاثة في سباق بين الالات الوترية حتى يتصاعد الموقف لتصدح جميع السمفونية بالضربات الثلاثة بصوت مزلزل ، ثم تصمت الفرقة ، حتى يبدا بعده كلام (القدر) في لغة موسيقية هادئة .

تقراء اللوحة من اليسار الى اليمين كما هو مكتوب في النوته الموسيقية ، نبداء باستبدال النوتات بالالوان وفق النموذج (C-minor) في اعلاه ، ونترك فترات الصمت للالات الموسيقية باللون الاسود ، حيث ان (minor) يعني الاكثر عتمه ، فتكون النتيجة كما هو موضح في الشكل جانبا:



نتائج البحث

ان من اهم نتائج البحث هو ايجاد العلاقة الرقمية بين تردد الموجه الصوتية للنوتات الموسيقية المسموعة وتردد الموجه الضوئية للالوان المرئية ووفق ما يلي :-

1- فيما يلي جدولا يمثل الترددات الموجية للأوان المرئية

جدول يمثل ترددات الالوان واطوالها الموجيّة

اللون	التردد للون تيرا هرتز	الطول الموجي بالنانو متر	سعة اللون
Ultra.v	684 -705 THz	398nm	invisble
violet	668– 684 THz	398–450 nm	
blue	631–668 THz	450–475 nm	
cyan	606–630 THz	476–495 nm	
green	526–606 THz	495–570 nm	
yellow	508–526 THz	570–590 nm	
orange	484–508 THz	590–620 nm	
red	400–484 THz	620–750 nm	
Infra.R	395 THz	772 nm	invisble

2- جانبا جدول يمثل ترددات النغمات الموسيقية المسموعة

جدول بالترددات الصوتية للنغمات المسموعة
التردد بالهرتز - رقم الاوكتاف -اسم النغمة

	0		1		2		3		4		5		6		7		8	
A	27.500000	C	65.406395	C	261.625580	C	1046.502319	C	4186.009277									
A#	29.135235	C#	69.295654	C#	277.182617	C#	1108.730469	C#	4434.921875									
B	30.867706	D	73.416191	D	293.664764	D	1174.659058	D	4698.636230									
C	32.703197	D#	77.781746	D#	311.126984	D#	1244.507935	D#	4978.031738									
C#	34.647827	E	82.406891	E	329.627563	E	1318.510254	E	5274.041016									
D	36.708096	F	87.307060	F	349.228241	F	1396.912964	F	5587.651855									
D#	38.890873	F#	92.498604	F#	369.994415	F#	1479.977661	F#	5919.910645									
E	41.203445	G	97.998856	G	391.995422	G	1567.981689	G	6271.926758									
F	43.653530	G#	103.826172	G#	415.304688	G#	1661.218750	G#	6644.875000									
F#	46.249302	A	110.000000	A	440.000000	A	1760.000000	A	7040.000000									
G	48.999428	A#	116.540939	A#	466.163757	A#	1864.655029	A#	7458.620117									
G#	51.913086	B	123.470825	B	493.883301	B	1975.533203	B	7902.132812									
A	55.000000	C	130.812790	C	523.251160	C	2093.004639	C	8372.018555									
A#	58.270470	C#	138.591309	C#	554.365234	C#	2217.460938											
B	61.735413	D	146.832382	D	587.329529	D	2349.318115											
		D#	155.563492	D#	622.253967	D#	2489.015869											
		E	164.813782	E	659.255127	E	2637.020508											
		F	174.614120	F	698.456482	F	2793.825928											
		F#	184.997208	F#	739.988831	F#	2959.955322											
		G	195.997711	G	783.990845	G	3135.963379											
		G#	207.652344	G#	830.609375	G#	3322.437500											
		A	220.000000	A	880.000000	A	3520.000000											
		A#	233.081879	A#	932.327515	A#	3729.310059											
		B	246.941650	B	987.766602	B	3951.066406											

3- ان سعات تشبع الالوان تختلف من لون الى اخر فنجد ان اللون البنفسجي يبلغ مدى (668 لغاية 684)ترا هرتز بفارق سعة (17) تيرا هرتز و الازرق (37) والسمائي يبلغ مدى من (606 لغاية 630) تيرا هرتز اي بسعة (24)تيرا هرتز واللون الاخضر (80)تيرا هرتز , واللون الاصفر (18) والبرتقالي (24) واخيرا الاحمر(84) تيرا هرتز، وبذلك يكون اللون الاحمر اكثر سعة وتشبع يليه اللون الاخضر ، في حين يكون الاقل سعة للتشبع هي الوان البنفسجي والاصفر .

4- ان التردد الصوتي يزداد من نوتة الى التالية بمقدار (1:1.05946) وهي نسبة تكاد تكون ثابته، بعكس الالوان ذوات الابعاد والسعات المختلفة بين لون واخر ، وهذا يحكم علينا ضرورة ايجاد معامل تصحيح لتلافي الخطاء.

مجلة الأكاديمي-العدد 106-السنة 2022 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

5- ان النسبة العددية بين التردد الصوتي للنغمات والتردد الضوئي للالوان تكاد تبدو بحدود (1THz) ، فلو فرضنا ان النغمة (A-لا) الوسطية ذات التردد (440) هرتز من المفترض ان تقابلها تردد (440) تيرا هرتز من الموجات الضوئية وهو ما يجعلها ضمن خانة اللون (الاحمر).

6- يجب تصحيح نسبة الخطاء بين اختلاف السعات اللونية والنوتات الصوتية المتتالية من خلال استخدام معدل الزيادة في النوتات المتتالية أي (1:1.05946) .

7- مما تقدم تكون الوان النوتات كما في الجدول (جانبا):-

النوتة Note	التردد Hertz	الطول الموجي المكافيء Angstroms/10 Nanometres	اسم النوته	اللون المقابل Approximate Colour
A	440	619.69	لا	Orange-Yellow
A#	457.75	595.66	لا #	Yellow-Orange
Bb	472.27	577.34	سي b	Yellow
B	491.32	554.95	سي	Yellow-Green
Cb	506.91	537.89	دو b	Green-Yellow
B#	511.13	533.44	سي #	Green
C	527.35	517.03	دو	Green
C#	548.62	496.99	دو #	Green-Blue
Db	566.03	481.70	ري b	Blue-Green
D	588.86	463.03	ري	Blue
D#	612.61	445.08	ري #	Blue-Violet
Eb	632.05	431.39	مي b	Violet-Blue
E	657.54	414.67	مي	Violet
Fb	678.41	401.91	فا b	Ultra Violet
E#	**684.06**	**398.59**	مي	**Invisible Violet**
F	**705.77**	**772.66**	فا	**Invisible Red**
F#	734.23	742.71	فا #	Infra Red
Gb	757.53	719.86	صول b	Red
G	788.08	691.96	صول	Red-Orange
G#	819.87	665.13	صول #	Orange-Red
Ab	845.89	644.67	لا b	Orange

استنتاجات البحث

1-يمكن تحويل النوتة الموسيقية المسموعة الى لون مرئي محدد من خلال اعداد جداول بذلك .

2-مقدار تردد الموجه الصوتية تساوي مقدار تردد الموجة الضوئية المقابلة مقسوم على (تيرا) (10^7)/مضروب في X(1.05).

3-يبقى للفنان الدور الاول والاخير في تشكيل العمل الفني من خلال رؤيته وابداعه الشخصي.

References:

1. (n.d.).
2. Acadimics. (2016). *الصوت.* مصر /جامعة المنوفية :مطابع وزارة التعليم.
3. Al-Wadi, d. A. (2011). *استطيقيا المهمش في غت ما بعد الحداثة.* عمان الاردن: مؤسسة الصادق الثقافيةز دار صفاء للنشر والنوزيع.
4. Alyami, A. (2010, 2 الاربعاء). *جدلية العلاقة بين الرسم والموسيقى*. Retrieved 1 8, 2020, from http://prom2000.blogspot.com/2010/02/blog-post_10.html
5. Bruchner, t. e. (n.d.). Retrieved 1 8, 2020, from بيتر بروخل الاكبر: http://ar.wikipedia.org.
6. chagall, m. (n.d.). *ويكابيديا*. Retrieved 1 8, 2020, from mark chagall: https://en.wikipedia.org/wiki/Marc_Chagall
7. composers. (n.d.). *classicfm*. Retrieved 7 19, 2020, from fur-elise-meaning-who-is-elise: https://www.classicfm.com/composers/beethoven/fur-elise-meaning-who-is-elise
8. Degas, E. (n.d.). *paintimg planet*. Retrieved 1 8, 2020, from https://ar.painting-planet.com
9. disc, N. (n.d.). *ويكابيديا*. Retrieved 7 19, 2020, from قرص نيوتن: https://en.wikipedia.org/wiki/Newton_disc
10. Eahya.Hmooda, D. (1981). *نظرية اللون.* القاهرة: الايداع 2/87رقم م م7.
11. Einstein, E. (n.d.). Retrieved 5 8, 2020, from نماذج انشتاين الهندسية: https://www.pinterest.com/pin/354728908120562557/
12. I.V.kondakv. (2008). *cultur of russia abrief outline of history and theary.* moscow: KDU.
13. International_Color_Consortium. (n.d.). *wikipedia*. Retrieved 7 18, 2020, from International_Color_Consortium: https://en.wikipedia.org/wiki/International_Color_Consortium
14. jackox. (n.d.). *jackox*. Retrieved 1 8, 2020, from https://www.jackox.net/
15. Kandinsky, W. W. (n.d.). *ويكابيديا*. Retrieved 1 8, 2020, from http://ar.wikipedia.org
16. Kandinsky, W. W. (n.d.). *ويكي ارت*. Retrieved 1 8, 2020, from https://www.wikiart.org/en/wassily-kandinsky/the-singer-1903
17. Kareem, f. (2015). *الموسيقى والرسم.* الاردن: دار نون.

18. Picasso, P. R. (n.d.). *بابلو بيكاسو*. Retrieved 8 1, 2020, from https://www.pablopicasso.org/three-musicians.jsp
19. Qadoree, H. (1987). *الموسوعة الموسيقية الصغيرة*. بغداد: دار ثقافة /وزارة الثقافة هيئة تحرير الموسوعات/الاطفال.
20. scale, M. (n.d.). *ويكابيديا*. Retrieved 7 19, 2020, from https://ar.wikipedia.org/wiki
21. score. (n.d.). *beethoven*. Retrieved 7 19, 2020, from لاجل اليزا لودين فان بيتهوفن: https://musescore.com/user/35829712/scores/6470747
22. strobin, r. (n.d.). *strubin*. Retrieved 2020, from https://www.wikiart.org/en/robert-strubin/musical-painting-johann-sebastian-bach-choral-cantata-187-1957
23. wikipedea. (n.d.). *albert hrnry Munsell*. Retrieved 7 18, 2020, from http://www.wikipedea.org

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts106/39-58

The color methodology to Re-reading the musical notes

Areej Saad Adnan[1]

Al-Academy Journal ……..…….... Issue 106
Date of receipt: 16/8/2022…....Date of acceptance: 12/9/2022….....Date of publication: 15/12/2022

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

Abstract:

many painters tried to mix colors with Music by direct employment through colorful musical pieces or the use of multiple instruments and techniques , or vice versa, including the French artist (Robert Stroben), he transferred the piece of music to be depicted on the painting and worked on the tones of music (Johann Sebastian Bach) by dropping the color on the lines of the musical scale, for example (the C tone) ranging from brown to red (Tone La A) from gray to orange, and so on, the presence of links and similarity factors between the world of music and the world of colors facilitated the process of linking musical notes with colors, the most famous of which was presented by the world (Newton) in the circle of basic colors and linking them with musical notes (Du tone = violet color) - (Ri tone = indigo color) - (Mi tone = blue color) - (Fa tone = green color) - (Sol tone = yellow color) - (La tone = orange color) - (C tone = red color). But this circuit is not enough in converting the musical note to a specific color. It is one of the basics of musicology. The notes are repeated in every (octave) but by increasing the speed of their frequencies. The melodies are based on the major scales, which seem bright, cheerful and optimistic, while the minor scales (miner) seem bleak. Serious and sad. This is what the German scientist (Goethe) sees as there is a similarity between the two worlds of colors and music. In the "melody field" we find the two musical scales (small and large) or what is known as (major and minor), and he sees the contrast between them in the "color field" in degrees of lightness and darkness. On the other hand, we find that colors differ in their energies according to color, as the scientist (Munsel) introduced the color measurement system through (the color is H, the amount of its saturation S and the amount of luminance ν), and when creating a (Munsell) of colors, we find that it is not symmetrical, so pure, saturated red extends farther From the central axis about greenish-blue, as well as for

[1] **University of Baghdad / College of Political Science,** www.bishbishdal@gmail.com .

مجلة الأكاديمي-العدد 106-السنة 2022 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

the value (V), the blue-purple colors reach their full saturation when the value (V) is very low, and some colors such as yellow retain a high value (V) and high saturation. Therefore, the result of a (genus) is a three-dimensional quasi-spherical solid. According to the above, a color model representing the musical notes was formulated according to their position from the octave and according to their presence in a high or low scale, and the frequency of the sound wave was calculated, corresponding to the amount of the corresponding light wave frequency divided by (terra) /(10^7) multiplied by x(1.05) And it was applied in the samples of this research.

1- The audible musical note can be converted into a specific visual color by preparing tables for this.
2- The frequency of the sound wave is equal to the frequency of the corresponding light wave divided by (terra) / (107) multiplied by X (1.05).
3- The artist has the first and last role in shaping the artwork through his personal vision and creativity.

Keywords:

Painting curriculum, music drawing, musical text, colors and music, sound frequencies, color frequencies, Newton color disc, Prototypical saturation model.

OPEN ACCESS

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts106/59-70

خصائص تصميم الزي في عروض مسرح الطفل

امال محمود عطية *

اسيل ليث احمد**

مجلة الأكاديمي-العدد 106 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2022/7/4 , تاريخ قبول النشر 2022/8/7 , تاريخ النشر 2022/12/15

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

ملخص البحث:

يشكل الزي المسرحي خصوصية في العرض المسرحي لما له من قدرة اتصال وتواصل مع باقي عناصر العرض البصرية في ابراز القيم الفكرية والدرامية، وقد كانت مشكلة البحث عبر التساؤل الاتي: ماهو توظيف خصائص تصميم الزي وكيفيته في عروض مسرح الطفل، أما الفصل الثاني فقد ضم مبحثين الأول: تطورات الازياء في العرض المسرحي، والثاني: العناصر التصميمية للأزياء وخصائصها، والثالث المتضمن اجراءات البحث، والرابع فعرضت فيه نتائج البحث والاستنتاجات وكان منها:

1- تعد مسرحية (حدث في المزرعة) من المسرحيات ذات الأهداف التعليمية والتثقيفية والجمالية لما حملت بأنساقها سمات البساطة والتنوع للدلالات الشكلية البصرية للطفل.

2- لمصمم الازياء الدور المهم في ايصال فكرة المسرحية ومضامينها وايصال دلالاتها فضلاً عن قدرته الخيالية والابتكارية، من خلال التعامل مع طبيعة المادة أو الخامة وتصميمها بما يتوافق مع مريدات العرض.

واختتمت الدراسة بالمصادر والملاحق.

الكلمات المفتاحية: خصائص، الزي، مسرح الطفل.

مشكلة البحث والحاجة اليه:

يشكل الزي المسرحي خصوصية في العرض المسرحي لما له من قدرة اتصال وتواصل مع باقي عناصر العرض البصرية في إظهار القيم الفكرية والدرامية وللزي تحولات جمالية على مستوى الشكل والمضمون، اذ يضفي نوعا من التأثير النفسي والجمالي وكذلك على مسايرة الحدث الدرامي واخضاعه ضمن وحدتي المكان والزمان، إذ ساهم الزي المسرحي الدرامي تداخلا وظيفياً في عدد من الانماط المسرحية والمذهبية والآخراجية عبر تمثلاته في العرض المسرحي كما في ازياء العروض المسرحية الدرامية (الكلاسيكية الرومانسية الواقعية الرمزية التعبيرية والسريالية وصولاً إلى مسرح مابعد الحداثة في الوقت المعاصر، إذ نشهد تنوعا على مستوى الشكل والمضمون وكذلك الوظيفة التي يقوم بها الزي في إظهار طابع الشخصية المسرحية من خلال الزمان

* كلية الفنون الجميلة ـ جامعة بغداد- قسم الفنون المسرحية.amalmhmod54321@gmail.com

** كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد ـ قسم الفنون المسرحية.asil.l@cofarts.uobaghdad.edu.iq

والمكان والحدث الدرامي، لذا تشكل الدلالات اللونية والتصميمات الفنية لعدد من الهيئات الشكلية بأنماطها الواقعية والخيالية وللزي اهمية جليلة لخصوصية الزي وتمثلاته في العروض المسرحية الموجهة للطفل.

كل هذه التساؤلات الوظيفية لخصائص الزي سعت الباحثة لدراسة هذه الخصائص والوقوف على أهم المرتكزات الاساسية في صياغة الزي وخصائصه، وقد خرجت الباحثة بالتساؤل الاتي: (ماهو توظيف خصائص تصميم الزي وكيفيته في عروض مسرح الطفل).

اهمية البحث: تأتي اهمية البحث بوصفه محاولة للكشف عن الخصائص التصميمية للأزياء في عروض مسرح الطفل انطلاقاً من اشتغالات الزي بوصفه أحد العناصر البصرية في العرض المسرحي، مما يفيد الباحثين والعاملين في مجال الآخراج والتقنيات المسرحية وكذلك يفيد طلبة معاهد وكليات الفنون الجميلة ومديريات النشاط المدرسي في وزارة التربية.

هدف البحث: التعرف على الخصائص التصميمية للزي في عروض مسرح الطفل ضمن معطيات التجربة المسرحية المعاصرة.

حدود البحث: الحد المكاني: العراق – بغداد – دائرة السينما والمسرح قسم فرقة مسرح الطفل، والزماني: 2020، والموضوعي: تتمثل بدراسة خصائص تصميم الزي في عروض مسرح الطفل في التجربة المسرحية العراقية المعاصرة،

تحديد المصطلحات: الزي: عرفها (رولان بارت) على أنه "وجه ثان ضمن علامة ينبغي لها في كل لحظة أن ترتبط بمعنى الأثر مظهره الخارجي وإنه في القيم الشكلية له دلالة على الذوق الرخاء والتوازن ... إذ ينقل لنا افكاراً ومعارفاً عن الشخصية التي يجسدها وبالتالي ينقل افكاراً" (Barthes, B-T, p. 30).

التعريف الاجرائي للزي: هو المظهر الخارجي ذو القيم الشكلية ويمثل علامة لها دلالة معينة، وفق علاقاتها بالنوع والجنس والوظيفة ضمن خصائصها الفنية والتصميمية في التجربة المسرحية ولا سيما خصوصيتها في مسرح الطفل.

مسرح الطفل: وعرفه (السالم) على أنه" العمل المسرحي الموجه للأطفال والذي يراعي متطلبات خصائصهم ويهدف إلى غاية جمالية وتربوية" (Mustafa, 1998, p. 13)

التعريف الاجرائي للباحثة: هو تلك الفعالية الفنية المسرحية التي يقدمها مجموعة من الممثلين والفنيين المحترفين والهواة سواء أكان في مسارح نموذجية أم في قاعات مدرسية أم ترفيهية ولمسرح الطفل له خاصية مختلفة كونه يراعي متطلبات وخصائص فئات عمرية معينة والهدف منه غاية جمالية وتربوية وتعليمية تثقيفية.

الإطار النظري

المبحث الاول: تطورات الازياء في العرض المسرحي:

مفهوم الازياء:

يشكل الزي جزءا من الموروث التراثي والحضاري والثقافي لعدد من الأمم والقوميات والجنسيات المختلفة وكذلك يمثل الزي واحد من أهم الفنون في الحضارات "فالذي يعرض لعدد من المظاهر الثقافية لثقافات الماضي والحاضر ولذلك يوضح الخصائص التي تتصف بها المجتمعات عبر القرون" (Yousry, 2001, p. 7)،

إذ بدا واضحاً عن طريق الرسومات والتماثيل النحتية التي خلفها الإنسان على جدران الكهوف وأدواته المنزلية ومقتنياته في الصيد والحرب والزراعة والري، يتلمس المتقصي خصوصية تصميمات أولية ارتبطت بفهم الانسان للزي واستعمالاته البدائية عن طريق وظيفة الزي الشكلية والعملية في حياته اليومية، فضلاً عن التأثر بالظروف الجوية والمناخية وكذلك العوامل الدينية والاسطورية وكذلك رغبة من الانسان جعل الزي نوعاً من التزيين الجمالين للأزياء مرجعيات وجذور متأصلة في حضارة كل أمة، وتعد كذلك لها خصوصية عقائدية للتقاليد والاعراف الاجتماعية والثقافية " وهي مرأة صادقة تعكس الظروف الاجتماعية والسياسية والدينية عبر العصور" (Yousry, 2001, p. 18).

"ان التطور في صناعة الملابس لم يأتِ من فراغ وإنما اكتسب الإنسان هذه الصورة من الطبيعة التي كان يعيش فيها" (Hafez, 2020, p. 31). ولقد تطورت الأزياء بمراحلها الزمنية والمكانية وخصص لكل مناسبة زياً خاصاً بها وظهرت عدد من الطبقات الاجتماعية ولاسيما طبقة الملوك والأسياد والوزراء والحاشية الملكية وطبقات عامة الناس. إذ شكل تعدد الازياء وخصائصها الوظيفية نوعاً من الدلالة الطبقية والاجتماعية والاقتصادية بحسب نوع الخامات والألوان والتصاميم والتفاصيل المتعددة المتباينة التي تظهر الفوارق الطبقية الاجتماعية في المجتمع الواحد والمجتمعات المتجاورة الآخرى.

وصارت الأزياء تمتلك خاصية عند الاغريق بمثابة الجسد الشكلي الثاني والمادي لمظهر الممثلين إذ كان "الممثلون في عصر (اسخيلوس) يرتدون جلباباً فضفاضاً ذا اكمام طويلة، إما أعضاء الكورس فكانوا يضعون أقنعة" (Mahmoud, 2008, p. 78)، لقد اهتم الاغريق بالخصائص التصميمية للأزياء انطلاقاً من فعلها الفكري والفلسفي والجمالي فقد صنعوا ملابس وأزياء خاصة لممثلي التراجيديا تعطيهم وقاراً يفوق الحالة الطبيعية للإنسان، وذلك بالعمل على مبالغة طولهم وزيادة حجمهم سواء "بأستخدام (احذية) (كعوب) خشبية مرتفعة او اللجوء لوسائل وتصميمات (الحشو) أو لبس الأردية الفضفاضة والمزركشة بألوان لامعة" (Muti, 1996, p. 217)، فضلاً عن إن الخاصية التصميمية للزي المسرحي الروماني ارتكزت على الخصائص اللونية والتي تكشف بوظيفتها الحالات النفسية والاجتماعية والطبيعية للشخصيات وبنيتها الدرامية، واعطاء الصفات التاريخية والاجتماعية للعصر، ويحمل "الزي المسرحي قيم تواصلية جمالية ذات دلالات التي تشكل هدفاً في قلب الزي الذي يبتكره المصمم للوصول إلى الأهداف الكبرى للعرض المسرحي من خلال الإشكال التصميمية الخاصة بمسرح الطفل" (Akram, 2018, p. 59).

الازياء في العصر الحديث:

ان التطور الصناعي واكتشاف الآلة انعكس بصورة متمايزة على عناصر المسرح المرئية ومنها الأزياء عن طريق استعمال أقمشة ذات مواصفات عالية الجودة، وكذلك تنوعها من خلال تمازج الألوان وتقابلها وتموجاتها "واظهار أقصى الخصائص المرئية المرنة للاقمشة، والكشف عن خصائصها اللونية أدى إلى وضع الأقمشة الرقيقة الملونة فوق بعضها البعض وتكسيرها لتخلق مزيجاً من الالوان" (Luna, 2008, p. 461)، وقد تطورت خصائص الازياء واستخداماتها ضمن نطاق التطور العلمي والثقافي والجمالي لحركة الفنون البصرية إذ اسهمت ظهور الاتجاهات الآخراجية المسرحية في توظيف جميع عناصر العرض المسرحي لصالح خدمة تطلعاتها الفلسفية والجمالية، إذ ظهرت عدد من الاتجاهات والاساليب الآخراجية ومنها:

أسهمت منطلقات المخرج (**فيسفولد مايرهولد**) بمسرح يتعدى مراحله المعاصرة بأعطاء صورة مستقبلية للمسرح الحديث وانتاجه إذ يرى (مايرهولد) إن "ممثل المستقبل سوف يعمل من دون ماكياج مرتدياً ملابس انتاجية خاصة تتلائم مع الحركات والمهارات" (Meyerhold, 1988, p. 31) التي يقوم بأدائها على خشبة المسرح ويمكن استعمالها في الوقت نفسه في حياته اليومية، هذا التوجه يقلل من الانتاج المسرحي ويؤدي الاقتصاد في الزمن إذ أكد المخرج (مايرهولد) على إن الأزياء في العصر الحديث فقدت قيمتها التقليدية إذ تلمس من خلال الازياء أن تعبر عن واقع جديد وفكر وثقافة مغايرة.

برتولد بريخت: ارست طروحات وافكار المسرح الملحمي لمجموعة من المنطلقات معتمدا على مبدأ الغاء صيغ البيئة الدرامية المسرحية الأرسطية التقليدية وهذا التوجه أرسى بمغايرة جديدة على وسائل الانتاج المسرحي ومن ضمنها (كسر الايهام) في مفاصل العرض المسرحي من (مناظر -ازياء -تمثيل -اضاءة)، إذ يرى بريخت ان استعمال الالبسة لتميز بين مختلف الشخوص هو الهدف الاول واستعمال محدد للألبسة، كما أسهمت طروحات وتقنيات المسرح الملحمي في مغايرة تصميم واستخدام الازياء انطلاقاً من حاجة العصر وتحولاته. وحاول بريخت "جعل المتلقي يكون على دراية كاملة بما يدور حوله من احداث ومواقف وانه يشاهد عرض مسرحي من خلال كسر الايهام" (Musa, 2020, p. 9)، فضلاً عن انفتاح العرض المسرحي على العديد من التجارب ذات الطابع التعبيري والرمزي والسريالي وتكشف وظهر في مسرح مغاير يتطلب انفتاح على الوسائل الانتاجية والتصميمية لما شهد من تطور ملحوظ على مستوى الشكل والمضمون.

المبحث الثاني: الاسس التصميمية للزي في مسرح الطفل:

في تصميم الازياء فأن المثيرات اللونية والشكلية لهيئات الممثلين وازيائهم المتحققة تصل للطفل من خلال تفعيل المثيرات التي تجذب انتباه الطفل وتعمل على تحريك جوانبه الفعلية والنفسية وادراكها "فالادراك هنا يعني تطابق الخاصية المظهرية مع الخاصية الحقيقية" (Al-Didi, 1972, p. 28) يشكل الادراك الجمالي للزي جملة من العوامل التي يتضمنها التصميم وخواصه وهذه بدورها تولد في نفس وعقل الطفل مجموعة المثيرات التي تحفز حواسه وذائقته باختلاف وتباين مستوى الاستجابة بين طفل وآخر.

ومن الاهمية التوقف عند طبيعة العملية التصميمية للأقمشة والازياء المتضمنة مكونات مختلفة بوصفها تعد عاملاً حاسماً للإدراك البصري "فالعملية التصميمية تتألف من عدد من الفعاليات التفكيرية الاساسية، يتم تأليفها بطرق متعددة ضمن انظمة، لكل منها خاصية متفردة ومتميزة تمكن المصمم في مسرح الطفل من اظهار بعض التصميمات بوعي تام بعضها حدسياً والآخر كيفياً" (Khudair, 1999, p. 57)، وهذا بدوره يلقي ظلاله على التجربة وعلى التلقي بالنسبة للمشاهد وخصوصاً (الطفل) في العروض الموجهة له.

الاسس الفنية لتصميم الزي:

"ان العناصر التصميمية والعلاقة الرابطة عي ذاتها في تصميم الاقمشة والازياء الا ان توظيفها في تصاميم الاقمشة يظهر بشكل مغاير عن توظيفها في تصميم الأزياء" (Abdel Rahman, 2015, p. 184) ، ومن اهم عواملها:

الوحدة: يخضع العمل الفني والصورة البصرية لوحدة النظام الذي يربط اجزاء العمل الدرامي المختلفة، وحدة متكاملة لها فاعليتها التي تنتج مجموعة خصائص مشتركة ذات اشكال وهيئات موحدة ضمن النسيج

الكلي للعمل الفني " لذا تقوم (الوحدة) بكسب الشكل مضموناً ومعنى منسجم مع بعضه البعض، فالعناصر المتفرقة تجد طريقها الى الانسجام والتناغم والبناء والاتحاد لتكون شكلاً موحداً" (Jaafar, 1983, p. 51)، ولهذا يسعى النظام الى خلق عملية التلاؤم بين اجزاء العمل التصميمي للزي من اجل الحصول على خصائص تمتاز بها طريقة العمل الفني في عروض مسرح الطفل، وعلى هذا الاساس ينطلق مصمم الازياء في عروض مسرح الطفل بوضع تصاميمه معتمداً على النظام والوحدة مستويات السطوح والاشكال والالوان وتناغمها مع الفكرة الاساسية للعمل الدرامي المسرحي الموجه للأطفال.

الايقاع: هو تنظيم الوحدات التصميمية بوساطة التكرار والتركيب والتكوين في علاقات متقاربة ومتباينة في الوحدة التصميمية لوظائف الايقاع وتحقق نوعية المزاج وتعزيز الحالات الدرامية والتشخيصية ويعطي انطباع للتغيير المشهدي بوصفه وسيلة لشد الجمهور (الطفل) وفضلاً عن يربط الممثلين مع العناصر البصرية الأخرى في اجزاء المسرحية ووحدتها" (Riyadh, 2000, p. 7)، يشكل الايقاع البصري شعور بالمتعة والشد نتيجة الانسجام والتنوع الحاصل بين الاشكال ولا سيما "الازياء بأجزائها الجزئية والكلية المكونة لتصميم الزي وهذا بدوره يضفي متعة عن طريق التكرار والتماثل للوحدات البصرية. ودون ذلك ان يؤثر في وحدة الشكل العام" (Shukri, 1985, p. 180)، فالإيقاع يتشكل في مجموعة من العناصر البصرية، والتي يتم توظيفها من قبل المخرج المصمم من خلال قدراته الخيالية لإنتاج علامات متوافقة فكرياً وجمالياً" (Hussein, 2016, p. 123).

3-التوازن:

يشكل التوازن العلاقة الرابطة والمرتبطة في التصميم "ضمن نظام ووحدة متكاملة خالية من الهفوات للتركيب الصوري والتركيب الشكلي للازياء" (Vargales, 1986, p. 11)، التوازن هو خاصية من خواص الاستقرار في مناهج التصميم الذي يرتبط ارتباطا وثيقاً في المعايير الفنية للعروض في مسرح الطفل، ومن اجل خلق موازنة بين جميع الاجزاء الموجودة في الفضاء المسرحي المرئي ان يخضع المصمم الى "نوعاً من التقابل والتعارض في توزيع وحدات العمل الفني بحيث يكون التوازن هو مركز الثقل الاساسي في التصميم لجميع القوى والبيئة البصرية المتعارضة" (Rizk, 1982, p. 38) بمعنى ان العمل الفني ولاسيما العروض لمسرح الطفل نحتاج الى توازن بالالوان والاشكال للزي وكذلك تكون الازياء مصنعة للطفل من ناحية اتزانها مع عقلية وتلقي الطفل.

مؤشرات الإطار النظري:

1. يشكل الزي وخصائصه جزءاً من الموروث الحضاري والثقافي الذي تتصف به المجتمعات وهو نوعاً من التزيين الجمالي ومرأة تعكس الظروف الاجتماعية للتقاليد والاعراف والعادات والافكار.
2. ان الازياء وخصائصها وسماتها التعبيرية البصرية في العصر الحديث يجب ان تتلاءم مع التطور الحاصل في الواقع وخصوصاً التكنولوجي والرقمي ومع حركات ومهارات الممثلين وانطلاقاً بذلك الفرضيات التي يقوم بها المخرج المعاصر وتوجهاته للمصمم الفني الذي في بلورة كل ماهو جديد ومبتكر.

3. يخضع الزي في مسرح الطفل انطلاقاً من فاعلية وتأثير العناصر التصميمية (الخط – الشكل-الملمس-اللون) في بلورة افكار واهداف المسرحية والتعبير عنها بالشكل المقنع والمؤثر بنسب التوازن والتباين للتصميم الكلي للصورة المرئية على خشبة المسرح.
4. يشكل الزي بتصميماته مدلولات ذات قيم تشكيلية وتعبيرية ينقل للطفل افكاراً ومعارف عن الشخصية التي يجسدها الممثلون في عروض مسرح الطفل.
5. مسرح الطفل فعالية فنية بصرية درامية له خاصية مختلفة ومعينة يستهدف فئات معينة والهدف منه غايات جمالية وتعليمية وتربوية وتثقيفية يكون للعناصر البصرية الدور المركزي والمهم ولا سيما دور الزي وخصائصه التصميمية وفاعليتها على ذوق وتطلعات مجموعة الاطفال المتلقين في مسرح الطفل.

اجراءات البحث

مجتمع البحث: قامت الباحثة بأحصاء مجموعة من العروض المسرحية العراقية للعام (2020) وللوصول الى هدف ومريدات البحث تم اختيار العينة قصدياً.

عينة البحث: اختارت الباحثة عينة مسرحية حدث في المزرعة وتم اختيارها بشكل قصدي من اجل الكشف على هدف البحث والتي تعد تمثلاً للخصائص التصميمية للزي في مسرح الطفل.

منهج البحث: اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي في تحليل عينة البحث للوصول لمجموعة من النتائج والاستنتاجات.

اداة البحث: اعتمدت الباحثة على مؤشرات الإطار النظري ومشاهدة العرض عن طريق الاقراص الليزرية المضغوطة والصور الفوتوغرافية للعرض المسرحي.

تحليل العينة: مسرحية (حدث في مزرعة)

تأليف وآخراج: محمد كاظم محمد/ سينوغر افيا: علي السوداني السنة: 2020

تصميم وتنفيذ الازياء: رياحين صالح جودي/ المكان: مسرح الر افدين

فكرة المسرحية:

تدور احداث المسرحية في مزرعة مكونة من مجموعة من الحيوانات الافتراضية (الكلب-الديك-الدجاجة-الحمار – المعزة) مع شخصية (صاحب المزرعة) فكرة العمل تدور حول موضوع حب العمل والمشاركة الجماعية، وكذلك تؤكد على ضرورة احترام العمل وتناقش، موضوع احترام المكان والوطن، وعدم التذمر، لان بعض الحيوانات في هذه المسرحية تحاول مغادرة المزرعة، بسبب كثرة العمل.

تبدء المسرحية على شخصية (الحمار) وهو الشخصية التي يظهر فيها متذمراً على صاحب المزرعة، من خلال حث باقي الحيوانات بمغادرة المزرعة عن طريق اقامة فرضية (المرض)، حتى يتمكنوا من مغادرة المزرعة على اعتبار (المزارع) عندما يرى هذه الحيوانات تشتكي من مرض معدٍ، فيحاول بيعهم وبعدها يغير قراره ويقرر جلب طبيب من المدينة لعلاجهم. وهنا يبدأ الصراع بين الحيوانات بين مؤيد وبين رافض لهذا القرار فهناك من يؤيد (الحمار) لكي يتخلصوا من المزرعة وهناك من يرفض الخروج من المزرعة، ويريد البقاء فيها ويحاولون اقناع الحمار المتذمر عن العدول على قراره، لكنه يرفض وبكل قوة، لكن اصرار الكلب والديك وباقي الحيوانات على البقاء في المزرعة والعيش معاً، لانهم بدأوا يفكرون في مصيرهم اذا ماتم بيعهم وكيف

سيكون مصيرهم، وبعد ان يرجع المزارع ومعه الطبيب تخبره الحيوانات بأنها عملت مقلب لكي تعرف محبة المزارع لهم ومدى حرصه عليهم.

الخصائص التصميمية للزي في عرض مسرحية (حدث في المزرعة)

حاولت المصممة (رياحين) العمل مع المخرج (محمد كاظم) على دراسة العمل وفكرة المسرحية من أبعاد عدة، إذ استثمرت قوالب المسرح الحديث بالنسبة للأزياء وتصميمها إذ وظفت المصممة الانماط والانساق الشكلية للأزياء، على وفق الحدث وضروراته المعاصرة في ذائقة الطفل إذ عملت المصممة على مزاوجة الهيأة الحيوانية وأنسنه أزياؤها وذلك من خلال جمع الصفات الشكلية والحيوانية للأزياء ومقاربتها مع الإنسان من أجل خلق نوعٍ من الدلالات والمثيرات الجمالية في العرض المسرحي.

زي شخصية الديك:

صمم الزي وفقاً لصفات هذا الطائر الداجن، إذ قامت المصممة بتصميم الزي انطلاقاً من مجموعة أقمشة وألوان وصممت الزي وقاربته من هيئات بدلات العمل، إذ عملت المصممة بتصميم زي الديك عن طريق تصميم زي عبارة عن تيشرت مع بنطلون (أوفر) يغطي أغلب الجسم، ويكون (الأوفر) البنطلون باللون الأبيض والقميص الذي تحته عبارة عن تيشرت باللون الأحمر الفاقع مع استخدام اكسسوار فوق الرأس، عبارة عن (عرف) باللون الأحمر، صممته المصممة من خلال مادة (الفليين) مع مجموعة من الاسلاك التي تربط أجزاؤه المثلثة والمدببة لهيأة (العرف) ذات اللون الأحمر.

تصميم زي شخصية الكلب: قامت المصممة بتصميم زي شخصية الكلب على غرار شخصية الديك وهو عبارة عن تيشرت (باللون البرتقالي)، مع بنطلون باللون الزيتوني وهو عبارة عن (أوفر) يلبسه الممثل وصمم على شكل بدلة العمل كرمز تعبيري لفكرة العمل ومضمونة، كون جميع الحيوانات لها وظيفة معينة في المزرعة تقدم بها. لذا كان للون والخامة والتضخيم المتفتح على جمع خصائص وهيئات زي مبتكر، من مجموعة من التكوينات التصميمية القديمة والحديثة، وكذلك مزاوجة الهيأة الانسانية البشرية والحيوانية للخروج بزي يتوافق مع عقلية وذهنية.

تصميم زي شخصية (الحمار): وهي عبارة عن بنطلون فوق الركبة باللون الرصاصي مع وجود بعض الخطوط البرتقالية في أطراف معينة من البنطلون مع تصميم (تي شرت) قميص يكون تحت البنطلون ليضفي تبايناً وسيادة للبنطلون الذي كان باللون الرصاصي وهو لون حيادي يعبر عن الهدوء والبرتقالي كخط موازي لهذا التصميم الذي كان جزء من الزي الأساسي يعبر عن حركة ونوع الثورة كون شخصية الحمار تحاول في احداث المسرحية تغير من نمطية الحياة في المزرعة، ومحاولة مغادرتها لذا كان لخصائص اللون في ترسيماتها الشكلية للزي عند شخصية الحمار تنسجم مع أبعاده النفسية والجمالية في وجوده بالمزرعة، وكذلك نوعية الملمس أضفى مرونة للزي وحيوية وجاذبية عالية لدى الاطفال وتحقق، هذا مع الماكياج الذي توافق مع الزي، وكذلك عنصري الإضاءة والموسيقى المؤثر اظهرت هذه الوحدة الفنية بمجموعها اظهار خصائص الزي واظهرت بواطن الشخصية التي قدمت وتعاطف معها الاطفال من خلال العلاقات المتنوعة مابين الملمس واللون والاضاءة، أعطت غايات جمالية لخصائص الزي ودلالاته على مستوى العرض والسينوغرافيا.

تصميم زي المعزة:

وهو عبارة عن فستان حريري باللون الأبيض مع قميص بأكمام طويلة باللون البنفسجي، مع فروة من مادة الفلين باللون الرمادي أضفت هذه التكوينات المتعددة للزي خصائص وتنوع على مستوى الحدث والصراع الذي تناولته المسرحية حدث في المزرعة انطلاقاً من فاعلية وتأثير العناصر التصميمية من خط ولون وملمس على بنية الشكل بصورة مقنعة وممتعة لدى الأطفال، من خلال النسب اللونية والتباين المتعدد للألوان أسهم في خلق صورة مرئية متوازية، كما ارتبطت العناصر التصميمية للزي في مسرحية (حدث في المزرعة) بوحدة نظام لوني، وكذلك تنوع على مستوى الخامة كل حسب الشخصية والدور المسرحي تربط العمل وأجزائه ضمن نسيج كلي أكسب الزي سيادة ومضموناً عن طريق التناغم اللوني وانسجامه التنظيمي في اللوحات البصرية والزي.

النتائج ومناقشتها

3- اعتمدت المصممة في تنفيذ أزياء مسرحية (حدث في مزرعة) على الخصائص التصميمية ذات الدلالات التي تنوعت مابين القيم (التربوية – الاخلاقية – والتعليمية – الجمالية) في سبيل تحقيق خصوصية العرض الموجه للأطفال، وظهار القيم من خلال نوعية التصميمات التي يميل إليها توجه الطفل وغاياته وطموحاته.

4- تنوعت استعمالات عناصر العرض ومنها الأزياء إذ شكل تنوع الزي وتعدده حسب نوع الشخصية عملت على هذه التنوعات في شد انتباه الطفل من خلال الالوان والتصميمات المتفاوتة، من خلال روح التصميمات الشكلية التي تقترب من ذهن الطفل، والناتجة من التحفيزات البصرية المتمثلة بخصائص زي مجموعة الحيوانات التي أدت أدوارها في مسرحية (حدث في المزرعة).

5- تعد مسرحية (حدث في المزرعة) من المسرحيات ذات الأهداف التعليمية والتثقيفية والجمالية لما حملت بأنساقها سمات البساطة والتنوع للدلالات الشكلية البصرية للطفل.

6- ألفت المصممة بين العناصر التصميمية والأسس الفنية التصميمية وصياغة أسلوب منفرد حقق نوعاً من التجريب والابتكار على مستوى الزي واكسابه خصائص بمستويات تأويلية تتناسب مع شريحة الأطفال وخصوصياتهم وتوجهاتهم النفسية والثقافية وميولهم بتأويلات جديدة ومغايرة.

7- امتازت التصميمات للأزياء في عرض مسرحية (حدث في المزرعة) على معالجة الاشكال للزي التقليدي وإضافة نوعاً من الابتكار في تقنية مختلفة من خلال تحويل المألوف بالزي إلى غير المألوف من أجل الوصول إلى أهداف مغايرة تستفز وعي الطفل وتحرك وعيه عبر هذه المغايرة بالشكل والخطوط واللون.

الاستنتاجات:

توصلت الباحثة الى مجموعة من الاستنتاجات التالية وهي:

1- لمصمم الازياء الدور المهم في ايصال فكرة المسرحية ومضامينها وايصال دلالاتها فضلاً عن قدرته الخيالية والابتكارية، من خلال التعامل مع طبيعة المادة أو الخامة وتصميمها بما يتوافق مع مريدات العرض.

2- تخضع المعالجات الفنية التصميمية للزي على نوعٍ من التوافق والتفاهم والانسجام مع المعالجات الإخراجية من أجل التوصل إلى صورة بصرية تحقق التواصل والتلقي السلس والمتسم بالإثارة والدهشة في عروض مسرح الطفل.

3- لكل عرض مسرحي رؤية فلسفية وجمالية في عملية التواصل المباشر بين المرسل والمرسل إليه وفي عروض مسرح الطفل، ويجب اتخاذ الحذر والدقة في اختيار وتوظيف الزي وعناصره التصميمية.

References :

1- Abdel Rahman, T. (2015). *Symmetry in the designs of clothing fabrics.* Baghdad: Al-Academy Journal, College of Fine Arts, University of Baghdad, No. 72.

2- Akram, B. (2018). *the communicative significance of the costume in the children's theater.* Baghdad: Al-Academy Journal , College of Fine Arts, University of Baghdad, No. 89.

3- Al-Didi, A.-F. (1972). *Behavior and cognition, an introduction to psychology.* Cairo: Anglo-Egyptian Library.

4- Barthes, R. (B-T). *The Reasons for Theatrical Costume.* (S. Al-Mabkhout, Trans.) Tunis: Publications of the Tunisian National Theater, Theatrical Spaces Magazine, No. 7-8.

5- Hafez, M. (2020). *Fashion between form and content in school theater performances,.* Baghdad: Al-Academy Journal, College of Fine Arts, University of Baghdad, No.96.

6- Hussein, F. (2016). *the concept of rhythm in theatrical performance.* Baghdad: Al-Academy Journal, College of Fine Arts, University of Baghdad, No. 81.

7- Jaafar, Y. (1983). *Foundations of Interior Design and Decoration Coordination.* Jordan: Majdalawi House, for Publishing and Distribution.

8- Khudair, R. (1999). *Meaning and Expression in the Process of Designing Interior Environments.* Baghdad: University of Baghdad, College of Fine Arts, Department of Design.

9- Luna, M. (2008). *History of Fashion.* (A. Akash, Trans.) Damascus: Ministry of Culture Publications, Syrian General Book Organization Press.

10- Mahmoud, F. (2008). *Theater Dictionary.* Cairo: General Egyptian Book Organization.

11- Meyerhold, W. (1988). *In Theatrical Art.* (S. Shaker, Trans.) Beirut: Dar Al-Farab.

12- Musa, F. (2020). *to see the director in the epic theater performances "Awni Karumi as a model".* Baghdad: Al-Academy Journal, College of Fine Arts, University of Baghdad, No. 97.

13- Mustafa, T.-S. (1998). *recitation in the children's theater, building a proposed system.* Baghdad: Unpublished doctoral thesis, University of Baghdad, College of Fine Arts.

14- Muti, O. A. (1996). *Elements of Vision by theatrical Director.* Cairo: General Egyptian Book Organization.

15- Riyadh, A.-F. (2000). *Formation in Fine Arts.* Beirut: Arab Renaissance House.

16- Rizk, S. (1982). *Principles of Artistic Taste and Aesthetic Coordination.* Cairo: Sources of Arab Culture Library.

17- Shukri, A.-W. (1985). *Theatrical Lighting.* Egypt: General Book Organization.

18- Vargales, L. (1986). *The Guide to the Art of Theater (Drama).* (A. Salama, Trans.) Cairo: The Egyptian General Book Organization.

19- Yousry, M. (2001). *Fashion Design Rules and Principles.* Cairo: International Printing Company.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts106/59-70

Characteristics of costume design in children's theater performances

Amal Mahmoud Attia[1]
Aseel Laith Ahmed[2]

Al-Academy Journal ……..……. Issue 106 - year 2022
Date of receipt: 4/7/2022…....Date of acceptance: 7/8/2022….....Date of publication: 15/12/2022

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

Abstract:

Theatrical costume constitutes a peculiarity in the theatrical performance because of its ability to communicate and communicate with the rest of the visual elements of the show in highlighting the intellectual and dramatic values. Fashion developments in theatrical performance, the second: the design elements of costumes and their characteristics, the third, which includes research procedures, and the fourth, in which the research results and conclusions were presented, including:

1- The play (Happening on the Farm) is considered one of the plays with educational, educational and aesthetic goals, as it carried in its formats the features of simplicity and diversity of the visual formal connotations of the child.

2- The costume designer has an important role in communicating the idea of the play and its contents and conveying its connotations as well as his imaginative and innovative ability, by dealing with the nature of the material or material and designing it in accordance with the viewers of the show. The study concluded with sources and appendices.

[1] **College of Fine Arts - University of Baghdad - Department of Performing Arts,** amalmhmod54321@gmail.com .

[2] **College of Fine Arts - University of Baghdad - Department of Performing Arts.**

مجلة الأكاديمي-العدد 106 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

The costume designer has an important role in communicating the idea of the play and its contents and conveying its connotations as well as his imaginative and innovative ability, by dealing with the nature of the material or material and designing it in accordance with the viewers of the show.

The artistic design treatments of the costume are subject to a kind of compatibility, understanding and harmony with the directorial treatments in order to reach a visual image that achieves smooth, exciting and surprising communication and reception in the children's theater performances.

Every theatrical performance has a philosophical and aesthetic vision in the process of direct communication between the sender and the addressee and in children's theater performances, and caution and accuracy must be taken in choosing and employing the costume and its design elements.

Keywords: characteristics, costume, children's theatre.

OPEN ACCESS

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts106/71-96

خطاب حضور الحيوانات في منحوتات وادي الرافدين "الأسد و الثور أنموذجاً"

بةرزان احمد نصرالله [1]

مجلة الأكاديمي-العدد 106 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2022/5/22 , تاريخ قبول النشر 2022/7/21 , تاريخ النشر 2022/12/15

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

ملخص البحث:

تعتبر إظهار الأشكال الحيوانية (رسماً و نحتاً)، من المواضيع التشكيلية الأولية منذ اكتشاف فنون الكهوف، التي ترتبط باللغة خطابية صورية، تعبيرية، دلالية، وسحرية، حيث ظهرت في حضارة العراق القديم، بخطابها العديدة المتعلقة ببيئتها وبنيتها الفكرية، وانعكاساتها على إنجازاتهم التشكيلية النحتية، بمضامينها وأشكالها. يتناول البحث ثلاثة مباحث: **الأول** (مقدمة في مفهوم الخطاب، معرفياً وفلسفياً)، **والثاني**: (مقدمة في الجذور التاريخية للأشكال الحيوانية)، أما المبحث **الثالث** (الإظهار التاريخي للأشكال الحيوانية وخطابها، في بلاد الرافدين)، تمثلت **مشكلة البحث**: في السؤال الآتي: هل توجد فعالية الخطاب وعلاقاته بحضور الأعمال النحتية الحيوانية الرافدينية، بالأخص (الأسد والثور)، ومفاهيمها؟ وما هي؟، كما تمثلت **أهمية البحث**: في حضور الحيوانات وخطابها الدلالي، خصوصاً منحوتات (الأسد والثور)، **بهدف:** الكشف عن بيان الخطاب، وأثره العلاقاتي والفكري عليها. ثم مؤشرات الإطار المعرفي، وتحليل عينات البحث وعرض نتائجه، ملخصاً بإظهار البنية الخطابية وأنواعها، كاللغة الفكرية والتشكيلية لأهمية الحضور للأشكال الحيوانية، خصوصاً (الأسد والثور)، وخاتمة بالإستنتاجات وقائمة المصادر والملخص الإنكليزي.

الكلمات المفتاحية: الخطاب، الحضور.

أشكالية البحث: لحضور الأشكال النحتية الحيوانية بين فنون وادي الرافدين، حضوراً بارزاً وذات خطاب وأشكاليات، منها إيجاد مفاهيمها، ودلالاتها، وعلاقاتها التواصلية، بآلية تجسديها بين المضمون و الشكل النحتي، وكما في أشكالية الحضور الشكلي الحيواني وأثرها الخطابي التواصلي، ضمن أشكالية المفاهيم كالدينية والأسطورية والمرجعية والشكلية والفكرية والدلالية، حيث ترتبط بمفاهيم والمرجعيات المتحولة إلى أشكال نحتية، وعليه يقدم البحث تساؤلات ضمن أشكاليته، على النحو الآتي: هل لأشكال النحتية الحيوانية في وادي الرافدين حضور خطابي؟وما انواعها؟، ومضامينها وعلاقاتها الشكلية والمرجعية؟، خصوصاً للأشكال النحتية (الأسد والثور)، فأن الباحث يهدف للإجابة وإظهار العلاقة بين مفاهيمية الخطاب

[1] جامعة السليمانية- كلية الفنون الجميلة ، barzan.nasrullah@univsul.edu.iq .

والحضور الشكلي النحتي للأسد والثور، من خلال تحليل عينات البحث، وأظهر نتائجها، واستنتاجاتها. اما **اهمية البحث:** فتتناول دور وأثر الخطاب، وبيان مضمونه، من خلال حضور الأشكال النحتية الحيوانية الرافدينية، خصوصاً (الأسد والثور) الذي يحمل خطابات ذات مفاهيم ودلالات، والتأكيد على أن هناك علاقات بين الخطاب كالرسالة والمرسل اليه والتشكيل النحتي الرافديني، والذي اصبح جزءاً من بنية الفكر الفني والإجتماعي في العراق القديم. و**هدف البحث:** هو الكشف عن إظهار خطاب حضور الأشكال النحتية الحيوانية لـ(الأسد والثور)، في منحوتات وادي الرافدين. ويكون **حدوده:** حوالي (2250- 635) ق.م.

-**المصطلحات المفتاحية و تعاريفها:** ((**الخطاب**)): ***لغوياً***: خطب على/ خطب في يخطب، خطابة، وخطبه،خطب على الناس، خطاب: (لغير المصدر)، مصدر خاطب، الرسالة، خطاب مستعجل/ توصية/ ترحيب/احتجاج/ خطاب مفتوح: كلام يسمعه و يقرؤه الناس كلهم، كلام يوجه إلى الجماهير. محاورة، جدال. خطابة: علم البيان والمعاني وعلم البلاغة" (Omar, 2008, pp. 659-660). ***اصطلاحاً***: "الكلام الخارجي، مع الاخر، الذي يقصد به الافهام، الحديث. الخطاب قول مكون من احكام وقواعد يسلسلها الخطيب بعبارات، غايتها الإعلام بشيء. وفلسفياً يدل على الفكر المتكون عبر مسيرات اللغة وتحولاتها، حسب الاقتضاء العقلي" (Khalil, 1995, p. 71)، او "طريقة خاصة في استخدام اللغة، تكشف عن البنية الذهنية و الفكرية للشخص او الفئة التي ينتمي اليها" (A Dictionary of Media Terms, 2008, p. 22)، ***اجرائياً***: وسيلة ايصالية بأقوال مباشرة او غير مباشرة، ضمن سياق فكري و دلالي او رمزي، الذي يحدث بين المرسل والمرسل اليه من خلال وجود رسالة ما، التي تحضر فيها جوانب ومرجعيات عديدة، ((**الحضور**)): ***لغوياً***: "حضر عن يحضر، حضوراً، فهو حاضر، والمفعول محضور... احضر، يُحضر، احضاراً، فهو مُحضِر، والمفعول مُحضَر (للمتعدي)" (Omar, 2008, p. 512)، ***اصطلاحاً***: "يحيل على نظرية المعرفة، و من هنا جاءت تورطاته الميتافيزيقية، اما من المنظور السيميائي، فهو الـ (كائن هنا) حيث تتحدد الوحدة وتحول إلى موضوع معرفة" (Alloush, 1985, p. 78)، ***اجرائياً***: فهي الموجود الدائم بين الماضي والحاضر والمستقبل، الذي يربط بالوعي والتفكير المتفاعل معه، من اجل اثبات دوره المفاهيمي المعلق بالشيء الحاضر، الذي يمثل فكراً، او شكلاً.

المبحث الاول: مقدمة في مفهوم الخطاب (معرفياً و فلسفياً):

الخطاب، (Le Concept Du Discours) بالفرنسية، و ترجمت إلى العربية، بـ "المقال، الحديث، النص، و الخطاب...و من اصلها اللاتيني هو (Discursus) و فعلها (Discurure) و الذي يعني (الجري هنا و هنالك)، كما ان كلمة الخطاب تعبر عن الجدل (Dialectique) والعقل او النظام (Logos)، اما ترجم (Concept) إلى التصور، المفهومة، المفهمة، و المفهوم" (Baghoura, 2000, pp. 87-90)، وبغض النظر عن أشكاليته المفاهيمية، يمكن القول بان الخطاب اوسع في مفهومه المعرفي و الفكري بأكثر، الذي يحمل عدد من الأقوال والمفاهيم والأهداف، المرتبطة بالفرد والجماعة، و بالعادات و التقاليد و الرموز و الدلالات الأجتماعية، و يتضمن الحديث و النصوص و المرئي العقلاني و اللامرئي الفكري، و بذلك يجسد الخطاب كل ما ترتبط بما توجد في المرئية العقلانية و اللامرئية الفكرية و دلالتها، و المستنتج من خلال فكر الفرد او التفكير و التأليف الجماعي، كالخطاب الميثولوجي و الاجتماعي و الديني...الخ، بين وظيفته و دائرته التخاطبية.

حيث كانت كلمة (Discurure) اللاتينية "لم تأخذ معنى الخطاب إلا في آخر العهد اللاتيني، حيث اخذت تدل على الحديث و المقابلة قبل ان تحيل إلى كل تشكيل للفكر شفوياً كان ام مكتوباً" (Himer, n.d, p. 14).

و للخطاب، مفاهيم عديدة، و كان بداية إظهاره في الحقل اللغوي و مراحله اللسانية بمفاهيمها الدلالية و الرمزية، او هو "كلام في مقابل اللسان بالمعنى الذي اعطاه (دو سوسير) للفظ الكلام، و بهذا المعنى يكون الخطاب هو استعمال الذات للسان بغرض التعبير و التواصل. و الخطاب الملفوظ يساوي او يفوق الجملة ، و يتكون من المتوالية تتشكل منها رسالة ذات بداية و نهاية. و ملفوظ يتعدى الجملة منظوراً اليه من وجهة قواعد تسلسل متتاليات الجمل" (Himer, n.d, pp. 13-14)، حيث ترتبط عملية الخطب بعملية تواصلية بين الأفراد كمخاطب مرة و متلقي مرة اخرى، من خلال اللغة و الكلام المتبادل، بتحميل جوهر الخطبة بأشكالها وأهدافها ومضامينها المختلفة، كخطاب شفوي مثلاً، اما مكتوباً او مرموزاً دلالياً تعالق بين المتلقي السامع او القاريء، بصفته وهو "حقل من حقول التواصل، والتواصل اللغوي، سواء كان محكيا ام مكتوباً، فيقوم على ايصال رسالة ما... وفق آلية مشتركة للفهم" (Al-Yawer, 2021 (100), p. 117)، و يعتبر عنصراً تعبيرياً بصرياً، كما من خلال الرسوم على جدران الكهوف، الذي يتضمن خطاب التعبير عن الواقع البصري، بمضمونه السحري وقوة السيطرة على الصيد، و قوت العيش، ثم الخطاب الاموي و الزراعي، فتحول مفهومه بعد العصور التاريخية وحضاراتها إلى خطابات فكرية واسطورية ودينية والقوة الالهية والملوكية و العبادة والتقديس، وخطابات اخرى المتنوعة في العصور الحديثة حسب التطور الاجتماعي و الفني والفكري والنقدي والعلمي والاقتصادي والايدولوجي والتقني و... الخ، اما "من الناحية الفنية و على وجه التحديد في فنون التشكيلية، لابد ان يشر إلى العمل الفني الذي يمثل الرسالة غير اللفظية المرئية التي يتم معرفتها عبر لغة بصرية قادرة على تفسير محتواه في بنيته الشكلية" (Abid, 2019 (91), p. 206).

و الخطاب بمفهومه اللغوي، هو ما يدور حول النقاش والكلام و الخطبة الموجهة نحو الاخر، في اطار التعبير وشرح لغوي بعلاقات بين اللغة والفكر والكلام والجملة والموضوع، بين الافراد، اما في مفهومه الاصطلاحي معرفيا وفلسفياً فيتكون من أشكال ومضمون وله علاقات ومكونات وعناصر، وكما يتحدث (فوكو) عن كيفية بناء الخطاب و منهج تحليل الخطاب و تشكيلية الخطاب" (Foucault, n.d, p. 53)، نجد في ذلك بأن للخطاب بنائية ومنهج تحليل وآلية تشكيل وتكوين وأنواع، وان عناصره هي (المؤلف، المتلقي، الرسالة، وسيلة الايصال، والمرسل اليه). و ان لتلك العناصر اهمية تشكيلية لدائرة الخطاب بمواجهة المؤلف او إظهار رسالة ما، نحو الاخرين بفاعلية التواصل إلى المرسل اليه، بحيث ان الخطاب هو خطبة لغوية تتبادل الرسائل ضمن سياقها الكلامي بتعددية الاهداف والانواع، بين المؤلف والمستلم، والتي تستعمل لهدف ما. و في الدراسات الحديثة، تدور حول اتجاهي في "الدراسات اللغوية الشكلية والدراسات التواصلية، و لهذا فهو يطلق اجمالاً على احد المفهومين، الاول: انه ذلك الملفوظ الموجه إلى الغير، بإفهامه قصداً معيناً، و الآخر: الشكل اللغوي الذي يتجاوز الجملة" (al-Shehri, 2004, pp. 36-37)، حيث في الأول فإن معيارية اللغة من احدى المظاهر الإنسانية و هي من الوسائل التعبيرية والإيصال اللغوي بين الناس والملفوظ الموجه إلى فرد او اكثر او تكون كلاماً مرتبطاً ببنية العادات والتقاليد الإجتماعية و متداولاً لفظياً بين المجتمع، اما في التواصلية تكون (التعبير والإيصال) من وظائفها، بحيث الانجاز اللغوي يكتسب من ثنائيات الكلام واللغة

بتوظيف خطابي الملفوظ الموجه إلى الغير. لان الاتصال هو "تفاعل لغة مشتركةبين طرفين، تتبادل وتنقل الافكار، وتبادل هذا التأثير اذاء موضوع معين بغرض تحقيق نوع من الفهم و الادراك المتبادل لايجاد محور مشترك بين عناصر الاتصال" ((Shallal, 2017, p. 170. (86)، والخطاب.

ومن جانب آخر يمكن ان نحدد اهمية ومفهوم الخطاب حسب معياراته وأهدافه وعلاقاته، والجهة المرسلة والمستلم (المرسل و المرسل اليه)، ضمن سياقه الاستراتيجي، بحيث ان تشارك فعالية المعيار الخطابي في تحديد الهدف و استراتيجيته، ومن هذه المعايير "المعيار الإجتماعي، وهو معيار العلاقات التخاطبية، والمعيار اللغوي، وهو معيار شكل لغة الخطاب، والمعيار الثالث وهو معيار هدف الخطاب" (al-Shehri, 2004, p. vii)، حيث في معياره الاجتماعي تظهر علاقات مشتركة في سياقه الفكري او الشعوري او التعاطفي بدافع التخاطبي والتواصلي الجماعي المباشر او غير المباشر، بين اطراف الخطاب، عندما حول قضية ومواضيع الاجتماعية ذات استراتيجية التجانس والتضامن والمواجهة وإكمال دائرة التخاطب، بأكثر من الأداة والقنوات التواصلية كاللغة والاشارات والرموز المتفقة عليها. وللخطاب انواع و ميادين عديدة، يرتبط بالجنس ذاته، كالخطاب الديني، الفلسفي، الصوفي، الاجتماعي، الميثولوجي، العلمي، التكنلوجي، التقني، الجمالي، الشكلي، الرمزي، الدلالي، السايكولوجي، السوسيولوجي، الثقافي، السياسي، و الخطاب التاريخي واللغوي،.. الخ. حيث لها بنية علاقاتية لمجموعة من الافكار، التي تأسس على بنية الفهم والتفكير والتحليل واسلوبية التعبير، تحمل رسالة ذات مضمون للمتلقي، حيث اصبح الخطاب حقلاً ذات اهمية ضمن الحقول الأدبية والمعرفية واللسانية والفكرية، ويشكل تواصلية وتبادلية العلاقات بين فرد وآخر، او بين المجتمع ومرجعه الفكري او الاجتماعي او السايكولوجي، بذلك يكون "للخطاب وظيفة تواصلية بين الناس وهم يتدبرون شؤونهم وامورهم، الخاصة والعامة ويتبادلون الرسائل خصوصاً اذا اتخذت هذه الرسائل صيغة الكلام ما يطرح مسألة العلاقة بين اللغة و المجتمع" (Himer, n.d, p. 7)، لان مسألة العلاقة بين اللغة والمجتمع، مسألة تواصلية لسانية جمعية تكون من خلال رسالة منطوقة معبرة مباشرة عن مسألة متداولة بين لغة المجتمع، كرسالة موجهة من طرف إلى آخر، على شكل شفوية الكلام بفاعلية التواصل والنقاش والتعابير اللغوية بالتناسق الجملي ضمن النص الخطابي الكلامي المباشر، بدون ان ينتمي إلى فرد المتكلم، ويكون ايضا خطاباً مكتوباً بدون ان ينتمي إلى كاتب معروف، و في كلتا الحالتين نتاج مشترك تجسد علاقات فعالة بين المجتمع وافراده ولغتهم وتعابيرهم وافكارهم، و بين الخطاب والمتلقي وحركية التواصل، بتعددية اجناسه كالفكري والفلسفي والديني والاجتماعي والدلالي والرمزي والجمالي. و ان الخطاب قابل للتحليل والتفسير والتعبير و له انواع ومفاهيم و علاقات تواصلية، حيث في تحليله عناصر يتكون من "جمله وافكاره و رؤاه، فاننا نجد انفسنا في كل مرة امام مفاهيم مركبة يتكون كل منها من مفاهيم اخرى، لا نستطيع ادراك دلالاتها الا بالقيض على علاقاتها المتبادلة ، تلك العلاقات التي يتكون من مجموعها الخطاب بوصفه كلاً و نسقاً ونظاماً" (Himer, n.d, p. 17)، و التي يتوصلنا إلى التعبير اللغوي او الدلالي التي تشكل الفكر الاجتماعي، ضمن وحسب جنس الخطاب ذاته.

يقسم جذور مفهوم الخطاب فلسفياً، إلى جزأين رئيسيين، فهما خطابان متعارضان للآخر، (الطبيعة واللاهوت)، وصاغت بشكل عام في سياقي الخطاب المادي والمثالي، وهما من أقدم الخطابات الفلسفية في

مرحلة التفكير الفلسفي منذ عصر اليونان، التي استمرت بين حوار الفلاسفة والمذاهب الفلسفية القديمة والحديثة والمعاصرة. فإن خطاب المادة، هو خطاب وجودها الاولي، بصفتها مؤسساً لإظهار الموجودات، نجده قبل الفكر الفلسفي السقراطي، ومثلاً لدى (طاليس 624-546 ق.م) الذي ينادي بمرجعية الماء كمادة الأصل والأساسي في تكوين الأشياء، و اعتبر (هراقليطس 475-535 ق.م) الذرة كمادة مؤسسة و مسببة لتكوين الموجودات جميعاً، ولدى (انيكسماندر) النار، وعند (اناكسيمينس) الهواء. اما في المثالية، فالخطاب هو تفسير الظواهر الموجودة عبر الفكر و الوعي و جوهرها الموجود في الأول، و بذلك يكون الخطاب المثالي خطاباً للفكر والروح والجوهر والميتافيزيقا، والادراك وحقيقة الوجود الازلي، بعكس الخطاب المادي، الذي ينادي بخطاب الواقع والبصيرة والمادة الموجودة عقلياً ولمؤسسة ذاتها المعللة للمادة و الأشياء الظاهرة في الوجود.

لقد حاول (الفيثاغورس 496-582 ق.م)، التوفيق بين جانبي في خطابه، العلمية والصوفية، فهو بدل خطاب المادة بخطاب العدد، لان ذات مفهوم رياضياتي وهندسي منظم ببنية فكرية فلسفية في التفسير والتحليل على بنية العدد او الرقم، والنغم، والانسجام، بين خطابه الصوفي والعلمي، في اساسيات التكوين للأشياء جميعاً، اما لدى (سفسطائيين) فأظهر مفهوم الخطاب ضمن اهمية الأنسان كمركز خطابي في قراراته، والذي اسس على فن الكلام والتعبير المقنع والإتقان، وبيان أهمية سلطة الخطاب الذاتي والمعرفي من جانب، وسلطة قوة الخطاب لغوياً و دوره على التغير والتثقيف والطروحات وإشكالية الفهم للمسائل المطلقة سياسياً او دينياً او فكرياً من جانب آخر، فيكون خطاب الإنسان لدى (سقراط 470-399 ق.م)، من اسلوبه الجدلي، كوسيلة لكشف عن ما يعرفه و لا يعرفه، ليصل إلى خطاباته في ايصال مفاهيم الاخلاق والتربية والتعليم، و مع ذلك للسقراط خطاب فكري مثالي، الذي ينادي إلى خطاب الموجودات المطلقة في عالم العليا، كما تأثر على (افلاطون 427-347 ق.م) في تأسيس نظريته المثالية، ذات خطابٍ ميتافيزيقي و صوفي، بمفهومه المثالي والماهية الكلية المسبقة قبل التكوين المادي للاشياء، حيث ان خطاب (افلاطون) خطاب تمثل العالم المثالي المطلق الثابت بلا تغير، لوصول اليها بمنادات خطاب الخلود والحقيقة المطلقة الموجودة ازلياً في عالم العلوي او عالم الفكر المثالي، وخطاب الخير والفضيلة و الادراك العقلي، وخطابه في الجدل الصاعد والهابط، وحبه الصوفي كوسيلة وحيدة للحصول المعرفي الموجود في عالم المثل العليا اثناء الصعود النفسي او الروحي اليه. يعتبر (ارسطو 384-322 ق.م)، "الخطابة هي نظير الجدل، وهي الكشف عن الطرق الممكنة للاقناع في اي موضوع كان" (Thales, public speaking, 1986, p. 29)، وتعتبرها من السمات الأنسانية المميزة، فهي وسيلة وقابل للتعليم معاً، و فن وصناعة وإقناع، وطريقة للإستنتاج حسياً وعقلياً، من خلال المشاعر والتساؤلات والتجارب الحسية بشكل ماهر ومقنع. وتنوع مفهوم الخطاب المثالي في المثالية الحديثة و التي تبدأ من (كانط 1724- 1804) ثم اتباعه، ومثالاً وهو يرتبط خطاب المعرفة بميتافيزيقا، من اجل اجابة التساؤلات الميتافيزيقية من خلال نظرية المعرفة وعقلنا الانساني كوسيلة التفكير عنها.

ومن جدير بالذكر اعتبار (رينيه ديكارت 1596-1650 م)، من رواد الحداثة الخطابية والمؤسس بكتابه "خطاب في المنهج"، في سياقها الفلسفي والتأملي والعقلاني والعلمي، وبخطاب التفكير المؤسس على عملية المنهج والشك، لوصوله إلى الحقيقة وتثبيت الذات وارادته فكرياً، الظاهر في خطابه الكوجيتو "انا افكر اذاً انا موجود"، بمعنى حضور الذات الموجود وهو حضور الفكر، وحضور الفكر و التفكير الإرادي وهو

حضور الذات المفكر الواعي الشاكة، المخاطب نفسه ليفكر عن نفسه و وجوده المفكر، من اجل الوصول إلى خطاب اليقين، اذ كان يقيناً فكرياً او وجودياً او علمياً، لذلك يمكن القول بان خطاب ديكارت خطاب الوصول إلى اليقين من خلال التفكير والتأمل والدلائل، و ان خطاب العقل من احد المؤسسات الخطابية الفلسفية الحديثة، كما ينادي بها (ديكارت ولايبنتز واسبينوزا). اما الخطاب لدى (هيجل 1770-1831 م)، فهو خطاب البحث وقرائته المعرفية والتاريخية وحركة الفكر والروح، فهو خطاب نسقي مرتبط ببناء فكره الفلسفي بين الطبيعة والمنطق والروح، عن طريق خطابه الجدلي المثالي وطبيعته، من اجل الوصل إلى ماهية الخطاب، وهي القراءة والفهم عن ماهية المعرفة واهمية التاريخ الفكري والديني والمقارنات، وتفعيل العلاقة الخطابية بين ذاته والماضي التاريخي والمعرفي، ماهية الذات في الذات وللذات الواعي، وحركة الفكر والروح التي تنتج مطلقية المعرفة، والانسان الواعي هو خاطب واعي بتميزه مع اللاوعي الحيواني المرتبط بأجزاء محدودة في حوله، اما "الانسان فهو يستمر في سيره ليدرك فقط موضوعات العالم من حوله، و ليدرك كذلك هذا الوعي نفسه فيصل إلى ما نسميه بالوعي الذاتي" (Imam, 1985, p. 34)، فهو خطاب الوعي الاول، ثم وعي الادراك والذات، أو وعي العقل المدرك الفاعل في الثاني، الذي يرتبط بخطاب الفكر بمعنى تحويل الظواهر والأشياء إلى الفكر كوسيلة للإدراك الذاتي، من الذات إلى الأشياء ومنها إلى الذات ثانية لتوعيته بإقامة الافعال، وبذلك يكون خطاب الوعي او العقل الهيجلي خطاب الوحدة والتميز ليعبر عن ماهية و روحية الانسان، و "هو يعبر عن الانفصال و الاتصال في آن معاً او قل بلغة هيجل انه الوحدة في الاختلاف وذلك هو الفهم الدقيق للعقل، فهناك انفصال بين شيئين: ذات وموضوع، عارف ومعروف، لكن الانفصال ليس مطلقاً وإنما هو انفصال داخل وحدة واحدة، انه ارتباط الذات بنفسها" (Imam, 1985, p. 41). ولدى (ميشيل فوكو 1926-1984)، فالخطاب يرتبط بالانسان والمجتمع ومؤسساته، لانه يعتبره مفهوماً واسعاً ابستمولوجياً، والذي يعبر عنه برؤيته العميقة من حيث (منهجه، سلطته، أشكاليته، عناصره، وظائفه، علاقاته، مكانته، تحليله، و دوره اللغوي)، فهو ليس اسلوباً للتعبير والافكار او ذات متأمل، بل مستقل وقائم بفعلها و "اصبح حقلاً تتمفضل فيه الذوات ومجموعة علاقات تجد فيها مرتكزاً له،... في تناول اقاويل البشر و وصف المقال كميدان مستقل (Harb, 1986, p. 1771)"، ويرتبط (فوكو) الخطاب بمفهومه الفلسفي و بـ"عملية عقلية منظمة تنظيماً منطقياً او مركبة من سلسلة من العمليات العقلية الجزئية او تعبير عن الفكر بواسطة سلسلة من الالفاظ والقضايا التي ترتبط بعضها ببعض" (Saliba, 1987, p. 204)، والمنطوقات لدى (فوكو) من دلائل الخطاب كما تعرفه "هي الوحدة الاولية للخطاب، او هي ذرة الخطاب، او مجموعة من المنطوقات بوصفها تنتمي إلى ذات التشكيلة الخطابية،...وعلاقته بالخطاب كعلاقة الجزء بالكل، الا انه يتميز عن الخطاب في كونه يستطيع ان يستقل بذاته، اي ليس مشروطاً بالخطاب، كما انه يقيم علاقات مختلفة من مثل ميدان الخطاب التشكيلة الخطابية والتحليل الخطابي، ومنطوق الحدث، حدث غريب، فهو يرتبط بالكتابة و النطق" (Baghoura, 2000, pp. 95-96).

المبحث الثاني: مقدمة في الجذور التاريخية للأشكال الحيوانية:

يمكن تقسيم الجذور الحضوري للأشكال الحيوانية، إلى ثلاثة مراحل، وهما قبل التربية والتدجين و الأستخدام والمنفعة، ثم منفعتها و استخداماتها الاقتصادية و الصناعية و الدنيوية، و في ثالث اهميتها

الدينية و الدلالية و الرمزية، وحيث تعد هذه الأشكال الحيوانية إلى فنون العصور الحجرية القديمة (ماقبل التاريخ)، وترجع مرجعية خطابها إلى دوافع الخوف و البحث عن القوت وسحر الصيد و التواصل البيئي بين الحيوانات الموجودة في ذلك الوقت و انسان الكهوف، و خطاب التعبير من خلال الابداع الشكلي للحيوانات واقعياً، حيث نجد بداية إظهارها في الرسوم الكهفية المرسومة بالألوان بدائية المحدودة، كما في كهوف اسبانية كالتاميرا، و الفرنسية كاللاسكوا، ثم على شكل التماثيل المصنوعة من القرون و العظام و العاج، كالحصان و البيزون، و من الكهوف "شفابن جورا من المانية الجنوبية"، (الأشكال 1، 2، 3، 4)، و جدير بالذكر ان يرجع اكثرية الأشكال الحيوانية إلى اواخر ازمان العصر الحجري القديم، و بالأخص "الاورجناسي إلا ان العصر المجدلاني الرابع كان اغنى العصور القديمة و اهمها من هذه الناحية، و اغلبها مصنوع من قرون الوعل وبعضها من العاج او العظم، وقليل منها من العنبر" (Al-Basha, 2006, p. 20)، و مثالٌ عليها حصانُ ذو خطاب تقني و محاكي لواقعية الشكل و الطبيعة، مع (البيزون و الأسد) من احد أشكال القديمة لهذا العصر، التي اظهرت الأسد الوحشي بجسم مثقوب اذ كان يشير إلى خطاب السحر او الصيد أو الصراع من اجل البقاء (الشكل5)، اما البيزون التي تمثل خطاباً تشكيلياً و فنياً ظاهراً بجمالية و حيوية حركتها في الجسم و الرأس و تحويرها الشكلي (الشكل 6)، و بشكل عام تعد أشكال الثور و الأبقار و الخيول و الماموث، و أشكال اخرى كالدبة و الخنزير و القطة الوحشية و الذئاب و الغزلان و الارانب و الطيور و الأسماك...، من تلك الأشكال الحيوانية البرية و المائية، إلى هذه العصور الحجرية، كما توجد على جدران الكهوف، و السطوح الصخرية خارجها، او نحته على خامات اخرى كالعظام والعاج والقرون و الجلود.

الشكل (1) من كهف تاميرا

الشكل (2) من كهف لاسكوا

الشكل (3) ماموث عاجي

الشكل (4) حصان عاجي

الشكل (5) الأسد المثقوب

حيث يعد خطاب الشكل الحيواني في العصور الحجرية الحديثة قبل الفخار، إلى التحول البيئي و الفكر الديني، وتطوير العبادة والتقديس، "كما انتجت تماثيل صغيرة لحيوانات جسدت موقف الانسان من العالم المحيط به، و كانت تتمتع فضلاً عن دورها الاقتصادي بمكانة روحية و دينية دلت عليها رؤوس الثيران المنوعة التي اكدت عقيدة عبادة الثور" (Mohsen, 2008, p. 185)، او أشكال حيوانية موجودة سابقاً، محفورة على سطح الصخور او مجسماً من خامات اخرى، التي تحمل خطاباً دينياً، قربانياً، اجتماعياً، او وظيفياً، كما في الأشكال الطوطمية الحيوانية، و إيجاد أشكال اخرى في معابد اثرية للعصر الحجري الحديث، "معبد (غوبكلي تبة) على اطراف مدينة اورفا جنوب شرق اناضول او (شمال الجزيرة الفراتية)، على شكل نقش حيواني، ويفترض عالم الآثار الالماني (كلاوس شميت) ان المعبد استخدم لشعائر وطقوس مرتبطة بالموت، بينما يعتقد ان النقوش و رسوم الحيوانات استخدمت كتعويذة لحكاية الموتى"[1]، (الشكلين 7، 8). حيث مع التحول الاسلوبي اظهر أشكال حيوانية مجردة ذات خطاب وظيفي وجمالي وابداعي في العصور الحجرية الحديثة والبرونزية "كما اكتشفت في قبور اطفال لعصر البرونزي و الحديدي، مع اثار لبن الاغنام

(1) عمران عبدالله، موقع الجزيرة الالكترونية https://www.aljazeera.net/news

والبقر والماعز، التي تستعمل لإرضاع الأطفال حسب آراء علماء الاثار"[1]، (الشكل 9)، و من اقدم اشكال الحيوانية المكتشفة في القرى الزراعية الرافدينية للعصر الحجري الحديث، هما نحتاً لرأس (طير نمريك- 7500 ق.م)، بحجم صغير من الحجر، بخطاب طوطمي وتشكيلي واقعي، ومشهد جداري لرسم من الحيوانات (اوناكر)، التي ترجع إلى (عصر حسونه- 5500 ق.م) وهي رسم جداري مكتشف في قرية (ام دباغية)، بإظهار خطاب تعبيري تشكيلي بدائي، والصيد والسيطرة السحرية والمنفعية، (الشكلين10 -11).

الشكل (9) من عصر الحجري البرونزي

الشكل (8) من غوبكلي تبة

الشكل (7) من غوبكلي تبة

الشكل (6)

الشكل (14)

الشكل (13) ملك ثعبان- اسرة1

الشكل (12) عصر نقادة

الشكل (11)

الشكل (10)

و ان يعد الاهتمام بالأشكال الحيوانية في حضارة وادي النيل إلى عصره الحجري الحديث وبداية إظهار الفكر الاسطوري للخليقة، وحضارات ماقبل الاسرات (4000- 2700 ق.م)، وعهد اسرات الفراعنة حتى نهايتها (2700- 332 ق.م)، اذ كان على شكل التماثيل او الجداريات او على الاواني الفخارية (الشكل 12)، ذات خطابات اسطورية ودينية وتقديسية وزراعية، او رمزية ملكية (الشكل 13)، او بمرجعية الشكل الرافديني من حيث تقنية الدقة والاسلوب والشكل وقوة الملك، كما في المشهد البصري المنحوت على شكل (سكين جبل عرك- 3450 ق.م)، ذات جانبين والذي يظهر عليه أشكال بارزة لحيوانات في بداية مقبضه العاجي وعلى إحدى جانبيها (الشكل 14)، حيث استمرت ظهور الأشكال الطيور و الحيوانات في حضارة وادي النيل بمفاهيم و دلالات آلوهية ودينية والعبادة (كالنسر حامية الملك)، (القطة-باستيت)، (التماسيح رمز الخير و الشر)، الابقار، الثور، الأسد، الكلاب، الجعران، الصقر، القرد، العقرب، الثعبان، (الصفدع رمزاً للخصوبة و الحياة)، (المنجل رمزاً للكتابة) اذ كان مركبة او غير المركبة....الخ. وتعود إظهار الأشكال الحيوانية، في فنون الإغريقية، إلى (حوالي القرن 8 ق.م)، منذ بداية إظهار اقدم نوع من فنونها وهي الفخار، التي برزت على سطحه البصري، بأسلوب هندسي مع الأشكال الآدمية الهندسية وزخرفية النمط، ذات مشاهد تمثل خطاب الدفن والحداد، (الشكل 15)، واستمرت مع تطور مراحلها الفنية وتقنياتها واساليبها حتى العصر الهلنستي، بأثر دور خطاب الأساطير والخيال والأدبيات الأغريقية، وحياتهم الاجتماعية والدينية، في إظهار توظيف الأشكال الحيوانية كالأسد، الثور، الحصان، الغزال، الكبش، الماعز، الارانب، الكلاب...الخ، وبعض من انواع الطيور، والتركيب الشكلي بين الحيوان والانسان، من احدى المشاهد الفنية الاخرى التي تبرز فيها الأشكال الحيوانية بخطابات اسطورية ودينية. (الأشكال 16، 17، 18، 19).

[1] https://ara.tivoyageur.com/neolithic-parents-fed-their-babies-with-animal-shaped-bottles-262018

الشكل (15)

الشكل (16)

الشكل (17)

الشكل (18)

الشكل (19)

إن للأشكال الحيوانية، علاقات خطابية رمزية او دلالية منذ قديم الحضارات، و التي تعد مرجعيتها إلى تعالقها بالفكر الانساني الميثولوجي والديني والتعبد والطقوسات والتقديس، و علاقاتها اللغوية و الرمزية بين الانسان و الجسد الحيواني و روحه، حيث تعالقت هذه الرمزية و "اللغة السرية، و الكاشفة في آن واحد بشكل محكم و دائم بالفن... و موضوعها ميثولوجية او دينية لا يمكن فهمها الا اذا ادركنا الرموز المائلة فيها عند الاقتضاء...و قد اكد (رينية هيوف) ان للأشكال، وظيفة تمثل تارة بصورة مباشرة الحقائق المادية، و تارة بصورة غير مباشرة رمزية الحقائق اللامادية" (Syring, Symbols in Art - Religions - Life, 2009, p. 38)، و ان لهذه العلاقة بين الحقائق المادية و اللامادية، اثر حضوري لتوظيف خطابه الشكلي و ماهيته بين الفكر الانساني وحاجاته الدينية وانتاجه الفني، والتي تحمل الجوانب الدينية، الميثولوجية، النفسية، و خصوصية البيئة و ماهية حضارتها ايضاً، حيث تتوزع إلى فئتين اذ كان أشكال حيوانية واقعية او من الذهن، و الأول تعالق بالحيوانات الموجودة على الأرض، و الثاني يرتبط بالإبداع التوظيفي و التركيبي و التحوير لحيوانات العالم الأرضي، مع الأشكال التخيلية و الذهنية ثم ارتبطتها بالعالم العليا اذ كانت مدجنة او غير مدجنة. و ان للأشكال الحيوانية رسماً او نحتاً، خطابات عديدة،كالديني،الفكري،التقني،الدلالي و التضحية، اذ كان في العصور الحجرية او تلك الحضارات الفنية القديمة، التي تظهرت في العراق القديم ومصر وبلاد الاغريق، و بعض آخرى من الحظارات لآسيا الصغرى قديماً، و غالباً بينهم خطاب الثور خطاب القدرة و القوة و الخصب، كما في النحت البارز الجانبي من حضارة ابيدوس المصرية فالثور "يمثل للملك وهو يدحر عدواً و يرمز للقوة، و لكنه بصورة خاصة رمز للخصب...و الاله الزراعي رمز التوالد و القوة المخصبة... وفي ميزوبوتاميا كان الثور نعتاً لاله الخصب الكبير،... ويوجد موضوع الثور كعلامة للخصب في الاناضول حيث هو رمز لاله العاصفة،... وتباعاً اصبح الثور ايضاً رمزاً للخصوبة في كل حضارات العالم المتوسط تقريباً، و بخاصة في كريت،...وغالباً مثل الثور او العجل مرسوماً او منحوتاً في التصوير الايقوني المسيحي بين الانجيليين الأربعة انه القديس لوقا بسبب بداية قصة لوقا و من الواقع ان العجل هو الحيوان القرباني بامتياز" (Syring, Symbols in art, religion, life, 2009, pp. 49-50-53). (20، 21، 22، 23، 24)

الشكل (20) سومري

الشكل (21) وادي النيل

الشكل (22) الاغريقي

الشكل (23) الرومانسكي

الشكل (24) الرومانية

وجدير بالذكر ان لحضور الأشكال النحتية الحيوانية في فنون العراق القديم التشكيلية، مرجعية تاريخية التي تعد إلى جميع مراحلها الحضارية، منذ عصوره الحجرية الحديثة او ماقبل الفخار و الاواني

الفخارية و عصر الزراعة، ثم حضاراته المتتالية من العصر الشبيه بالتاريخي إلى فنون السومرية والاكدية والبابلية والاشورية، وهي تتكون أشكال اساسية في تكوين ابداعاتهم التشكيلية النحتية، التي ترتبط بمرجعية فكرهم الإبداعي وخطابات الأسطورية والفكرية، والأدبية والدينية والدلالية والوظيفية، والاجتماعية، والتشكيلية، التي تؤسس بنية حضورية تواصلية بين المجتمع الرافديني وتلك الخطابات، والحيوانات الظاهرة في دائرة التشيكل البصري النحتي بين الشكل والمضمون الخطابي، فيرتبط بعض من الأشكال الحيوانية برموز اللاهية والدينية ايضاً، حيث تشكل حضور الأشكال النحتية الحيوانية، خصوصاً (الأسد والثور)، والبنية الخطابية والتشكيلية النحتية، دائرة تخاطبية حراكه بين الركيزة الفكرية والوعي الاجتماعي وبنية الحضارة الرافدينية، التي ترتبط بأنواع من الحيوانات الاخرى كالبرية والبرمائية والطيور الموجودة في البيئة الرافدينية، وبعض آخر من الحيوانات الاسطورية والمركبة بخطاباتها العديدة، بين حيوان وآخر او بين حيوان وأجزاء جسم الانسان، في ادبيات واساطير وفنون التشكيلية الرافدينية. لقد ظهرت أنواع من الحيوانات في إنجازاتهم التشكيلية والنحتية، كالثور، الأسد، الأبقار، نسر، كبش، عنزة، وعل،حصان،عجل، قرد، نعامة، حمار، أسماك، أفعى، إلخ.... (انظر المبحث الثالث بخصوصها).

المبحث الثالث: الإظهار التأريخي للأشكال الحيوانية وخطابها في وادي الرافدين:

فإن لحضور أشكال الحيوانات في جميع الحضارات القديمة، تعد إلى ماهيتها وعلاقاتها التواصلية مع بيئة الحضارة وفكرها المرجعي، بأشكالها وأنواعها الخطابية المختلفة، وبعد من فنون وادي الرافدين إلى عصوره الحجرية الحديثة، كما اكتشفت من اقدم النماذج الشكلية الحيوانية للرسم الجداري و النحتي العراقي القديم، (انظر الشكلين10- 11)،حيث برزت الرسوم الحيوانية والطيور والاسماك، بـ "العديد من مضامين الأشكال المرسومة على القطع الفخارية من مواقع (حسونة وحلف وسامراء) وغيرها ترتبط بالطبيعة، و ان نتاجاته حصيلة مجموعة من العناصر الحيوانية والنباتية" (Al-Jader, 1971 (1), p. 19)، كالغزلان والاسماك (الأشكال25، 26، 27، 28، 29، 30)، والنحتية على الآواني الحجرية كالثور، بدوافع الاحتاجيات الوظيفية كخطاب فكري والتقني، والجمالي والتزيني، والدنيوي والديني والنذري، وأظهرو على السطوح البصرية لمشاهد الاواني الفخارية في عصور الوركاء وجمدة النصر، بخطابات التقنية و الالوان و الفخر، مع العثور على الأشكال النحتية الحيوانية الاخرى، في تلك الفترات الماقبل التأريخية في العراق القديم، كما في الوعاء الحجري (الشكل31، 2600-2500 ق.م، حضارة اور)، الظاهر بتنحيت الثور المركب برأس رجل، على احدى جوانبه، و(الشكل32، الوعائي الحجري من جمدة النصر) المزين سطحه بالثور، و(الشكل33، لرأس الثور من فجر السلالات السومرية 2600 ق.م). و(الشكل34، 2600-2500 ق.م، السومري) لقربان نذري من الذهب للماعز.

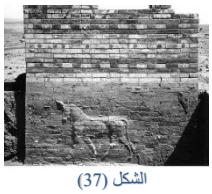
الشكل (25) من سامراء الشكل (26) من حسونة الشكل (27) من سامراء الشكل (28) من سامراء الشكل (29) من حلف الشكل (30) من حلف

الشكل (31) الشكل (32) الشكل (33) الشكل (34)

وفي فنون العصر الشبيه بالتاريخي الرافديني، أظهرت أشكال حيوانية بخطاب الصراع بين الحيوانات المفترسة والإنسان (الشكل 42 ،43، 44)، كأحد مواضيع المنحوتات البارزة، وإظهار الحيوانات الأسطورية على الأختام الأسطوانية لهذا العصر أيضا، ثم ارتبطت الأشكال الحيوانية كحضور خطابي وظيفي بخطاب الحامية و وظيفة العمارة والمعابد والمدن الرافدينية، منذ عصر السومري المبكر (3200 ق.م)، كعنصر تأسيسي في خطاباته التقديسية من جانب، والخطاب التشكيلي والتقنية والوعي الجمالي والمكاني من جانب آخر، كما ظاهر في إحدى المعابد (مستوطن العقير) "هو رسم جداري على واجهتها يمثل زوجاً من الفهود، وقد أوكلت لهما مهمة حراسته، من أي متطفل خارجي تسول له نفسه الإساءة لقدسية رمزية المكان. وقد نفذ الرسم بعد طلاء سطح اللبِن بطبقة خفيفة من الطينة النقية،... حُدِّدَ كل من شكلي الحيوانين بخط أسود مهيمن الوضوح، فيما نَقَطْت مساحتي الشكلين بنقاط باللونين الأسود والأحمر"[1]، (الشكل 35)، حيث ظهرت على الجدران الداخلية وجدار الساحات المفتوحة والأفاريز والشرائط أو أمام الأبواب الدخولية كما واضح في مدينة وبوابة عشتار، المزين بالثور والتنين المركب والأسد والحصان، (الأشكال 36، 37، 38).

الشكل (35)

الشكل (36)


الشكل (37)

الشكل (38)

حيث تنوعت تلك المشاهد الجدارية والنحتية المجسمة والبارزة والافريزية والاختام الاسطوانية بحضور الحيوانات ومواضعها المتنوعة كالرعي والمراعي والحصول اثناء مستنتجاتها كالحليب، ومشاهد الزراعة، وصيد الملوك ومشاهد الحرب، والقربان وحامية المعابد، وتقديم القرابين للالهة والملوك، او في الادبيات والقصص الملحمية كما في (كلكامش) والمخلوقات الحيوانية الخرافية و الصراع بين الحيوانات او بين البشر والحيوان، او على سطوح الاواني والمزهريات الدينية والاعمال الفخارية والاختام الاسطوانية، وأحياناً ربط نصف من الشكل الحيواني مع نصف آخر للشكل الانساني، بخطاب التقني والديني التركيبي والفكري، كما في المدن الآشورية و دخولية ابواب معابدهم وساحاتهم، وأبرز نماذج لهذا الشكل المركب بين الانسان والحيوان هو الثور المجنح المركب برأس الانسان، وإظهار بعض آخر برأس الحيوان والجسم الانساني، و من اهم الحيوانات الظاهرة في فنون العراق القديم هي الثور، الأسد، الكبش، العنزة، النسر، الكلب، البعل، الحصان، التنين، العجل، البقرة، القرد، النعامة، الحمار الوحشي، الغنزير، الأرنب، العقرب، الافعى...، وبعض آخر من أشكال الطيور والحيوانات المائية والبرمائية، التي اظهروا في مشاهد فكرية وتشكيلية، باوضاع ومضامين ورموز مختلفة، اذ كانت على الاختام الاسطوانية والجداريات والمنحوتات البارزة والمجسمة، وبمواضيع عديدة كالمشاهد الدينية والصيد، والصراعات والمحاربة، والطقوسات والإحتفالات والعلاقات الاجتماعية. أما الأسود من احدى الأشكال النحتية المؤسسة في فنون بلاد الرافدين،

[1] انظر: زهير صاحب: موسوعة المعبد السومري: https://www.facebook.com/the.art.temple.encyclopedia?locale=ar_AR

التي تعد حضورها إلى عصره الشبيه بالتاريخي (3500- 2800 ق.م)، والتي ظهرت بخطاباتها الهجومية والصراعية والشرسة، ويمكن ان يكون هذه سبباً لتحولها إلى رمز حامية المدينة والمعابد، كما في (الشكل 3400/39– 3200 ق.م، من حجر البازلت، بإرتفاع 80سم، من وركاء)، للنحت البارز والذي يمثل فكرة الصراع بين الرجلين و الأسدين، وهما في حالة الهجوم من قبل الاسود والدفاع بالسهام والرماح من قبل الرجلين، وتوجد خطاب المهاجمة والقتال بين الحيوانات نفسها (الشكل 40- فترة اوروك)، وكما حضر هذا الموضوع بخطابه الحيواني المفترس مع الحيوانات الاليفة، (الشكل41- السومري)، او مع الصراع الانساني (الشكل42، ختم اسطواني اشوري- القرن 13 ق.م)، او الابطال الأسطورية الملحمية (الشكل43)، وحضر في مشاهد الصراع للاختام الاكدية بين الاسود والثور والانسان ايضاً (الشكل44)، وظهرت أشكال من الحيوانات (البقرة والماعز والاغنام)، في اقدم مشاهد نحتية على شكل إناء اسطواني بإسم (إناء الوركاء)، (الشكلين45 و 46- 3200- 3000 ق.م- 105سم، من الرخام)، الذي يتكون سطحه من سبعة حقول غنية بمشاهد نحتية ناتئة، حيث ظهرت تلك الحيوانات على الحقل الثاني من الأسفل والأول من الأعلى، التي يتكون جزاً اساسياً من الحظور الخطابي المشاهد الكلية للإناء، بمدلولاتها الفكرية وهي احتفال طقوسي، ديني، نذري، روحي، تقديسي، دلالي، رمزي، تبرز فيها تمجيد خطاب الخصب والتقديس والفكر الديني والتكاثر الثروات البيئية الزراعية والحيوانية، كنشاط فاعل في حركة الفكر الاجتماعي الرافديني.

الشكل (43)

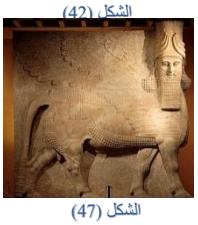
الشكل (42)

الشكل (41)

الشكل (40)

الشكل (39)

الشكل (48)


الشكل (47)

الشكل (46)

الشكل (45)

الشكل (44)

وللحيوانات الخرافية والأسطورية، حضور تشكيلي وفكري في الاعمال التشكيلية الرافدينية ايضاً، كالتنين، والحيوانات السماوية المجنحة كالحصان والثور المركبة برأس الانسان وبقوة الذهن فنان رافديني، بخطاب تشكيلي المرتبط بـ"المفاهيم الفنية والمعتقدات الدينية، حيث كان للفكر الديني اثر واضح في الملامح التشكيلية و ذلك بمعالجة الموضوعات من خلال الهيئة العامة للشكل،... و هناك من يقول بان الخيال الفني الاسطوري قد لعب دوراً في تمثيل بعض الكائنات الضخمة ذات اجسام حيوانية والرؤس البشرية" (Alwan, 2017 (85), pp. 7-8.)، كالثور المجنح الاشوري (الشكل47)، و بعض آخر من الحيوانات و الطيور الاسطورية كالطائر آنزو الصقري و رأس الأسد (الشكل 48)، وكائنات خرافية آخرى مركبة بين اجزاء الحيوان والانسان، كالكائن (بازوزو)، المعروف بالكائن الشيطاني في الحضارة الاشورية والبابلية الحديثة، برأس و وجه شيطاني غريب ومرعب وبالقرون والفم والعيون المفتوحة المخيفة، واطراف اجسامه انساني وتنتهي على اطراف الأسد، بذيل

الشكل (49)

عقربي، وأجنحته الأربعة للنسر، فينشد بخاطب القوة والسيطرة على الرياح وطرد الأرواح الشريرة، (الشكل49-برونز)، وهناك حيوانات مركبة من عنصرين الإنساني والحيواني، كما ظهر على شكل (رجل العقرب- الشكل50) و (رجل الثور- حامية السكان من الاشرار- الألفية الثالثة ق.م، السومري، الشكل51) و (رجل السمكة- ابكالو، الحامية- الشكل–الطين- 6000-8000 ق.م، المتحف البريطاني، الشكل 52)، السومرية، كما جاء اسمائهم في اسطورة الخلق، بخطاب "كل من ينظر اليهم سينهار من الرعب الكلي/ ستشب اجسادهم باستمرار و لن تنكفيء/ وركزت افعى ذات قرون، وتنين mushussu/ وبطل لحمو/ وعفريت اغالو، وكلباً مسعوراً، ورجل العقرب/ وعفاريت اومو العدائية، ورجل السمكة، ورجل الثور/ يحملون اسلحة عديمة الرحمة، و لا تخشى القتال" (Daly, 1991, p. 286)، و ان هذه الكائنات القوية خلقت من قبل (تيامات) والتي عددهم احدى عشرة مخلوقاً، من اجل الانتقام، مقابل قتل زوجها (انزو)، اله المياه العذبة.

الشكل (50) الشكل (51) الشكل (52) الشكل (53) الشكل (54)

حيث يعتبر التركيب بين "الحيوانات المركبة، اساسية في رموز الالهية ومنها الحيوان (موشخوشو) الذي تألف من (أسد وأفعى ونسر- الشكل 53) و الذي يرمز للإله مردوخ، والحيوان (كوساريغفو) الذي تألف من (معزى وسمكة- الشكل54) يرمز للإله إيا" (Majidi, 1998, p. 199)، هما احتلا بين الخطابات الحيوانية، الحضور السحري، والتقني في التشكيل التركيبي بين انواع من الحيوانات الخرافية والواقعية، والتي تعالق بإعتقادهم برسوخ الشكلي والروحي بين جمع قوة الحيوانات وأشكالهم، من جانب، وجمع قوة الشكل بين الانسان والحيوانات ايضاً، وينظرون إلى "الحيوانات وكأنها كائنات بشرية مسحورة رغم ان كثير منها كان يرمز إلى الآلهة، وكانت على العموم ترى وكأنها كائنات خارجة من العالم الاسفل بسبب أشكالها التي كانت تقارب أشكال الشياطين والعفاريت، وتتعامل معها بنظرتهم السحرية والدينية كأنها رموز إلهية ومسوخ بشرية و كائنات سفلية...،لقد كان الثور رمزاً للإلهين انليل وديموزى، والبقرة للالهة الأم والعشتار، والجدي للالهة انكي، والذبابة للالهة نرجال اله الطاعون والموت، والكلب للالهة باو الهة الشفاء" (Majidi, 1998, p. 198).

لقد اظهرت في الأدب وأساطير بلاد الرافدين، بعض من الحيوانات البيئية و الذهنية، و لأهميتها و تركيبها مع النسيج الأدب الفكري، لتؤدي ادوارها الرمزية والدلالية والأسطورية، كما في ملحمة كلكامش، كالوحش (همبابا) ذي الوجه الأسدي، الذي يرمز إلى أدائه الأسطوري، عندما "تنبعث من فمه شواظ النيران و نفسه الموت الزؤام، وزمجرته عباب الطوفان" (Baqer, n.d, p. 54)، والثور السماوي الذي يرمز إلى السماء والمهاجمة على كلكامش، و الانتقام، والأفعى المرموز الأسطوري إلى سريقة نبتة الحياة الابدية، من كلكامش اثناء عودته، فالأفعى اصبح شعاراً لطب السومري ايضاً (الشكل55)، الذي "يتمثل بثعبانين يمثلان الاله (ننكشزيدا) يلتفان على العصى وذلك منذ أواسط الالف الثالث قبل الميلاد...وتشير إلى الشفاء والخلود الذي امتازت به الأفعى في اساطير السومرية والاكدية (ملحمة كلكامش)..وما رمز الافعى الإ شكل من الأشكال الالهة الام التي يكمن في جسدها الشفاء" (Majidi, 1998, p. 145)، ان للأفعى حظور بدائي في فنون الرافدينية، و كان إظهاره

على شكل مركب بجسم او رأس حيواني آخر، كالتنين الخرافي، يعد إظهاره إلى اساطير الخلق البدائية، بإسم (تيامات- الشكل56)، وهي في الأول الهة انثية للمحيط والمعروف بالأم الأول، وكانت ظهورها بهذه الصفة في ملحمة الخليقة "...ابسو الواحد الاول، ومنجبتهم،/وصانعتهم تيامة، التي ولدتها جميعاً/ومزجت مياهم معاً/...صنع موج الطوفان وهيج تيامة/اهتاجت تيامة، وجاشت ليل نهار..."، بعد دوره الفوضوي في القسم الثاني من الملحمة، تحول إلى ثعب بحري او تنيني الشكل، من اجل الإنتقام و الصراع، كما جاء في سطور اخرى من الاسطورة، "...الام خوبور،التي تصمم جميع الاشياء/...ساهمت بسلاح لا يقهر: حملت افاعي عملاقة/...لها اسنان حادة، و انياب لا ترحم/...ملأت اجسادهم بالسم بدل الدماء/...وخلعت على التنانين الشرسين شعاعات مخيفة/...ابنكم انشار قد ارسلني/لأقول، تيامة التي حملتنا هي الان تنبذنا" (Daly, 1991, pp. 281-284-287-288). وحسب ما ورد في اسطورة خلق البابلية وبعد صراع شديد، أخيراً يقتل تيامات من قبل الهه (مردوخ) اله الخالق والسحر والعلم والقوة والسلطة والشفاء والحكمة وحامية ورئيساً لمدينة بابل و اصبح رمزاً له، وحارس ابواب المدينة، كما زين به بوابة عشتار بأشكال هذا الكائن الخرافي المركب مع شكل الاسود، بخطابه الأسطوري والجمالي والتركيبي والتقني. و ان التنين اصبح خطاباً رمزياً لصراع الأسطوري بينهم من جانب، وبين الإنسان من جانب آخر، وأظهر برأس او اكثر، وبسبعة رؤس وجسم أسدي، في صراع مع الاله (ننكرسو)، في مخاطبة الآخر بقوتهما، بين صراع وقوة التنين، والاله و هيبته (الشكل57– السومرية).

الشكل (55)

الشكل (56)

الشكل (57)

الشكل (58)

و ان للحيوانات المركبة حضور فاعل في فنون وأدب الرافدين، من ابداع الخيال و الذهن، إلى تجسيد بصري، و ركبت بين الأشكال الحيوانية و اجزائها، مع الاخرى و مع الانسان و اجزائه ايضاً، التي يجسد حضور خطابات عديدة، كخطاب التجميع، في تقنية التركيب، و في تجميع القوة و فكرة السيطرة و الصراع، بين حيوان و آخر.او بين حيوان و انسان، و الخطاب الجمالي و الفكر التشكيلي، و المعماري، و التعبدي، و الديني، و السحري، و الحماية، و طرد الأرواح اللامرئية الشريرة، من المدينة والمعابد والمساكن و القصور من خطاباتها الاخرى. و في (الشكل 58–القرن التاسع ق.م.)، كائن جني، تركيبي آشوري، من جسم انسان، برأس و اجنحة النسر، الظاهر بشكل وقفة جانبية امام شجرة مقدسة، وهو يؤدي خطاب وظيفي في تجميع ثمرتها، و ظهرت بعض اخرى في الحفل والنشاطات الدينية والاجتماعية والاقتصادية والزراعية والصيد والحروب، و الخيول من الأشكال النحتية الظاهرة الاخرى التي "ذكر في النصوص السومرية و لاسيما في زمن سلالة اور الثالثة (2112- 2004 ق.م)، ويدعى الحصان (انشو-كرا)، بمعنى حمار الجبل، اما في اللغة الاكدية فيدعى (سيسو)، و ذكرت الخيول في رسائل مدينة ماري (تل حريري) في القرن التاسع عشر والثامن عشر قبل الميلاد" (Al-Hamdani, n.d, p. 193)، والآخر مثل الاسود، الثور، الاغنام، الماعز، الخنزير، الابقار، الوعل، التي وظفت بخطاب تشكيلي والتعبير عن تلك الانشطة التي نفذ من قبل الملوك اثناء الصيد او الصراع، و الحروب

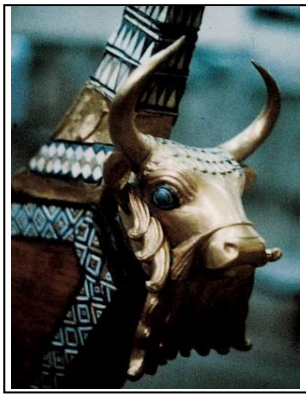
والتنقل، او اي من فعاليات إجتماعية او طقوسية، كتقديم الهديا والنذور الحيوانية، للالهة او الملك. وهناك حضور خطابي دلالي للحيوانات الطائرة الواقعية ايضاً، كالنسر والحمامة والنعامة، و الحيوانات البرية او البرمائية الأخرى، و الكائنات الخرافية المركبة، او غير المركبة، الذين ظهروا كرموزٍ للالهة في بعضهم، او بخطاب القوة والسيادة، وبعض آخر كالعقرب، السمك، السلحفاء، الحية، واحياناً الدب،القرد،الارنب، الخنزير، الجمل، والبومة المرافقة لـ(ليليث) شيطانة العواصف الرافديني. (الأشكال59، 60، 61 ،62، 63).

الشكل (59) الشكل (60) الشكل (61) الشكل (62) الشكل (63)

-مؤشرات الإطار النظري للبحث:

1- لحضور النص الخطابي، مرجعيات وبنية علاقتيه تواصلية متبادلة بين لغة الشكل والمضمون والأعمال التشكيلية، كما واضح منذ فن الكهوف، وفنون باقي الحضارات القديمة، خصوصاً (العراق القديم). 2-ترجع إظهار الأشكال الحيوانية بخطاباتها، إلى العصور الحجرية القديمة وأظهرت كأشكال بارزة بين فنونها التشكيلية، وخصوصاً (بلاد وادي الرافدين).3-لحضور الشكل النحتي الرافديني، مرجعيات خطابية، ومنها بيئية، اجتماعية، فكرية، اسطورية، دينية...الخ، و التي تعد إلى ماهيتها وعلاقاتها التواصلية الفعالة بين بيئة الحضارة و بنيتها الفكرية، والتشكيلية .4-للأشكال الحيوانية الواقعية والذهنية او المركبة والأسطورية، علاقات حضورية بين ماهية الخطاب والاعمال التشكيلية النحتية (الرافدينية). 5-حيث ترتبط منظومة التشكيل والتكوين الفني، بخطاب الوعي التشكيلي، التي تجسد علاقات تواصلية بين الخطاب و انظمتة التكوينية والتقنية والجمالية للشكل النحتي. 6-تعالق الأشكال الحيوانية الرافدينية بمرجعيات ومفاهيم خطابية عديدة، كالخطاب الفكري، الديني، الأسطوري، الصراع، الدلالي، الرمزي، والمنفعي. 7- وهناك علاقات مترابطة بين انظمة الشكل النحتي الحيواني وانظمة الخطاب ومرجعيته. وتوجد علاقات حضورية متبادلة بين الخطاب التشكيلي والشكل النحتي الحيواني الرافديني.

و بغية تحقيق هدف البحث، اعتمد الباحث على ما اسفر عنه البحث من مؤشرات اطاره النظري، و التي من الممكن تحديد المحاور الاساسية كأداة للمنظومة التحليلية للعينات: (كالوصف البصري، الخطاب التشكيلي و تكوينه، الحضور الخطابي و مرجعيته). كما في التحليلات الآتية:



شكل العينة (1)

اسم المنجز: ثور القيثارة السومرية (قيثارة اور)

تاريخ الانجاز: 2550- 2400 ق.م

الخامة: خشب ارز، ذهب، صدف، احجار كريمة و ملونة، مسامير خشبية، اوتار، القار

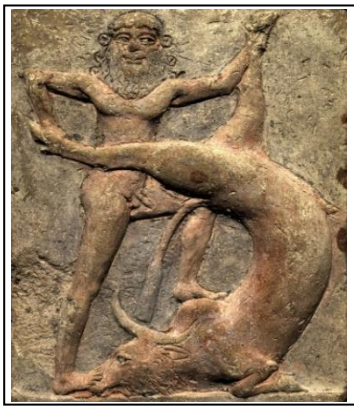
القياس: قياس الصندوق: 65سم الطول السفلي×33سم الارتفاع× 8سم السمك/ الارتفاع الكلي 140/ قياس رأس الثور: 35.6 سم

العائدية: متحف الاثار العراقي/ الحضارة: السومرية

الوصف البصري: يتكون هذا المنجز من رأس ثور المثبت على أمامية جسم خشبي، المستطيل الشكل المزخرف هندسياً الملونة حول اطاره، و ارتفع ساقان شبه اسطوانية نحو الاعلى، المثبتتان على الجسم الخشبي، احداهما تقع في نهاية الصندوق، والاخر على بدايته، وثبت مباشرة رأس الثور على بداية او امام الصندوق، و ربط الساقين معاً، في الاعلى بقطعة خشبية اسطوانية الشكل، المغلف نصفه الاول بأنبوب بخصوص تثبيت اوتارها الاحدى عشرة من الاعلى، والمثبتة على الجسم الخشبي للمنجز في اسفله، واظهر رأس الثور بعيونه المفتوحة ولحيته الطويلة، في مقدمة الصندوق ذات قروني مقوصة نحو الاخرى.

التكوين الفني و الخطاب التشكيلي للمنجز: حيث نشأت العلاقات التأسيسية للتكوين الشكلي بين (رأس الثور السيادي) وجسم القيثارة، من جمع اجزاء من الخامات والأشكال المتنوعة، كخشب الارز، الذهب، احجار ملونة، و التي برز مشهداً بصرياً لآلة بين (رأس الثور) و الاداء الموسيقي وتري وهي القيثارة، ذات هيئة شكلية موحدة بتكوين الهرمي المقلوب، بتقنية التجميع والتركيب والتطعيم، ان لهذه الانظمة التكوينية، تعالق بتجسيد الخطاب التشكيلي من جانب، و للثقافة الشعبية و الوعي و التذوق الفني الموسيقي من مؤسسات الخطاب التشكيلي من جانب آخر.

حضورية النص الخطابي و مرجعيته: حيث لحضور (رأس الثور)، في هذا المشهد، حضور حراك، في تفعيل الغرابة الشكلية لدى المتلقي، بمرجعية الفكرية والتجميع الفكري والتقني بين (رأس الثور بقرونه الآلوهية) وعلاقته الدينية كرمزٍ مقدس وآلوهي و (القيثارة)، التي ركبت معاً (فكرياً و شكلياً) لغرض تكميل الهيئة الشكلية للآلة وتجسيد مفهومها وجماليتها وتزينها، ويرتبط مرجعية هذا الحيوان (الثور) بخطاب القربان وتقديسه من جانب آخر، و ((إيجاد آراء مختلفة التي تربطها بخطاب حدث اسطوري في ملحمة (كلكامش) وهو المحاربة والصراع بين بطل الملحمة ونصره بالذبح، بذلك اصبح رأس الثور رمزاً لهذا الذبح))، ثم تحول إلى خطاب ايقوني تذكاري مقدس وتزيني، المركب مع شكل القيثارة ، وتحولها إلى خطاباً رمزياً دينياً، اثناء مشاركة بها بقوة حضورها الأدائية في الطقوسات الدينية والقربانية، خصوصاً إذ كان القربان حيوان (الثور)، حيث حضر أيقونة (رأس الثور) برفق الألحان الموسيقية المعبرة عن الاحتفالات والتجمع الديني أثناء طقس القربان وتقديم القرابين، بواسطة القيثارة. حيث ظهرت تعددية الخطاب بعلاقات تواصلية خطابية، لهذا المنجز، في رمزية حضور رأس الثور: (آلوهي، ديني، خصوبي، قدسي، قرباني، طقوسي، احتفالي، تذكاري)، وللقيثارة الثور (تركيبي، وعي موسيقي، تزيني، جمالي، إحتفالي، أدائي، او قيثارة الآلهة).



شكل العينة (2)

اسم المنجز: صراع الثور مع كلكامش

تاريخ الانجاز: حوالي 2250- 1900 ق.م

الخامة: تراكوتا

القياس: 13.5 × 11 سم

العائيدية: المتحف العراقي

الحضارة: أكدي- سومري

الوصف البصري: يتكون هذا المشهد من عمل نحتي بارز، ويمثل جزءاً من ملحمة (كلكامش) الرافدينية، التي تبرز فيها (الثور) في حالته المنقلبة رأسه على الأرض وجسمه المنحني إلى الأعلى، وأرجله الأمامية المنحنى نحو صدره، وارتفعت أرجله الخلفية نحو الأعلى، من خلال التمسك بها من قبل البطل العاري ذي اللحية المزخرفة، الواقف بشكل وضع أرجله على الكتف ورأس الأسد، والقبض على أرجل الثور الخلفية المفتوحة بأيديه، ويتبين وهما في صراع تام.

التكوين الفني وخطاب التشكيلي للمنجز: حيث يتكون هذا المنجز من عنصرين واقعيين أساسيين، الظاهرتين بجسم ذات انساب مناسبة وتشريح واضح، وهما عنصر حيواني، والآخر إنساني، وكلاهما في وضعية سيادة الحركة، التي أعطى للمنجز الخصوصية الجمالية، وحيوية الشكل والمضمون، وإظهار قوة الحركة الصراعية بين قوة رجل وحيوان (ثور) متوحش، الذي أرسل من قبل إله، كخطاب لإنتقام. وتؤسس ذلك في بنية الخطاب التشكيلي والفكري والأدبي والثقافي للمجتمع الرافديني.

حضورية النص الخطابي و مرجعيته: ان مرجعية الفكر الخطابي لهذا المنجز، ترجع إلى الفكر الأدبي الأسطوري الملحمي السومري، المتعلق بجدلية الصراع والوجود والبقاء، والعلاقة المضادة بين العالمي (العلوي السماوي الخالد، والسفلي الاضمحلالي)، التي تجسد التواصل بين صراع حضور الثور كحيوان اسطوري في العالم العلوي السماوي، وحضور الانسان في العالم السفلي المؤمن بقوته واعتقاده واصراره على الفوز من اجل الوصول إلى ايجاد خلود الحياة السفلية، لذلك فيظهر خطاب الثور في هذا المنجز بعلاقات صراعية كأيقونة واقعية والفكرية والأسطورية، والأدبية، في سياق خطابه (الأسطوري، عالم العلوي السماوي، الصراع، الشرير، الانتقام)، ومن جانب آخر تجسد المشهد، (خطاب الصراع والبقاء والفوز بين قوة الحيوان الثور، وقوة الإنسان الفائز).

شكل العينة (3)

اسم المنجز: الأسد الحارس لمعبد آلهة عشتار

تاريخ المنجز: 883- 859 ق.م

الخامة: حجر مرمر

القياس: (الوزن- 15 طن)

العائدية: المتحف البريطاني

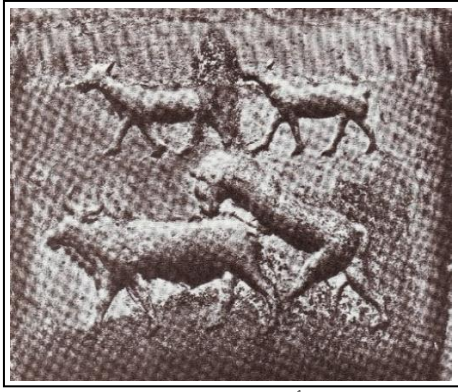
الحضارة: الاشورية

الوصف البصري: العمل عبارة عن نحت جداري للأسد، ذات بروزة عالية و بوجه مجسم، المنصوب على نفس الخامة التي نحت المنجز عليها واقعياً، وهو ظاهر بجسمه و تفاصيل عضلاته وقوته الجسمية وفمه المفتوح وكأنها في حالة قوة صرخه على الاعداء، و له خمس أرجل، التي توظف فيها حالتي السير والوقف من خلال حركة الأرجل الخمسة، وهو في وضع الوقوف حسب حركته في الرجلين الأماميين الثابتة والثاقبة على الارض بقوته وسيطرته وشجاعته وهيبة الثبات، و في حالة السير حسب حركة الارجل الثلاثة الاخرى، التي تقدم نحو الامام و في حالة هيبة السير.

التكوين الفني وخطاب التشكيلي للمنجز: اسس هذا المنجز النحتي من الحجر بتقنيات الحفر، على التكوين الفكري لماهية الأسد وخصوصياته، المجسد في سياق تكوينه التشكيلي بوساطة الهيئة البنائية والشكلية والمضمونية، ونظمت بعلاقات فعالة في قوة الجسد وقوة الحركة والقوة التعبيرية في الوجه وهيبة السير والوقوف بالتوازن والانسجام والوحدة الحركية المميزة، التي ترتبط بخطابه التشكيلي من حيث ابراز العلاقات التكوينية الفكرية والتشكيلية، والحضور الخطابي للأسد المعروف بدلالاته الفكرية والواقعية.

حضورية النص الخطابي ومرجعيته: إن تعد مرجعية حضور الأسد وخطابها في هذا المنجز، إلى حضوره في الفكر الديني الرافديني وإنجازاتهم الفنية والأدبية، كحيوان مهاجم والذي اشتهر بخطاباته كالقوة العضلية والبدنية وقوته الشرسة وقدرته الهجومية على حيوانات أخرى، بذلك أصبح رمزاً للموت وفتك الأرواح، ثم تحول إلى خطاب رمزي لحامية المدينة والمعابد لتؤدي وظيفة الحارس وطرد الأرواح الشريرة من المدينة ومعابدها، كما جسدت في الشكل والمضمون لهذا المنجز، كحيوان مقدس في الفكر الديني المرتبط

بحامية المعابد من الأرواح الشريرة، ورمزاً للملك وسلطته وقوته الحامية، حيث ظهر حضوره الخطابي في (القوة البدنية، قوة الشراسة، قوة السيطرة، الحامية، الحارس، الصراع، المهاجم، الفتك، الموت، الفناء، الخوف، المفترس، الدلالات الدينية والقدسية والطقوسية، ورمز السلطة الملكية والألوهية)، وخطابه التشكيلي (بعلاقات تكوينية، تقنية، جمالية الفكرة والحجم والفضاء والمكان).



شكل العينة (4)
اسم المنجز: أسد يهاجم الثيران
تاريخ الانجاز: القرن 18ق.م
الخامة:
القياس:
العائدية: متحف اللوفر
الحضارة: البابلي القديم

الوصف البصري: تمثل هذه اللوحة النحتية البارزة، من اربعة أشكال حيوانية، وهي عجلين في الاعلى بأحجام صغيرة، و الشكلين السياديين الاخرين في الجزء السفلي وهما الأسد و الثور بحجم اكبر، كما يبدو الأشكال الاربعة في حالة السير شبه السريع، نحو جهة واحدة وهي اليسار، و كأنهما هارب و راكض بسبب خطر او شيء ما، اضافة إلى وضعية حركية بين الشكلين (الأسد و الثور)، وهما في وضعية على شكل هجوم او دفع الأسد على مؤخرة الثور، اثناء سيرهم نحو اليسرى ايضاً.

التكوين الفني والخطاب التشكيلي للمنجز: اسس المنجز من خلال توزيع اربعة من الحيوانات بشكل متوازي على الاخر، نحو اتجاه واحد، والتي يتبين في حالة الهروب إلى جهة اليسرى (حسب الشكل)، و تكون الأشكال واقعية بظهور بعض من التفاصيل والاهتمام بتشريح، حيث ظهرت التوحيد الحركي للحيوانات الاربعة، التي تبرز احساساً بوجود دافعي اسياسي للهروب، من خلال خطر أو هجوم غير المرئي لدى المتلقي، وخطاب التشكيل خطاب مكون من المؤسس الشكلي والمضموني، التي تعالق بخطاب الحضور الحيواني في هذا المنجز النحتي، وخصوصاً حضور الأسد والثور بقوتهما الحياتية والحركية بعلاقات تشكيلية عضوية.

حضورية النص الخطابي و مرجعيته: ان حضورية الخطاب في هذا العمل، تشير إلى حضور انواع من الحيوانات في بلاد وادي الرافدين، خصوصاً حقبته السومرية، كالعجل و الأسد والثور، والتي لكليهما خصوصيات خطابية، كما ظهر حسب موضوعية المشهد، و هي الحيوانات الأربعة، و ان لحضور الأشكال الحيوانية، خصوصاً كل من الشكلين (الأسد والثور)، خطابات ثم علاقات خطابية بينهما، التي تظهر في الأنظمة الفكرية و التكوينية لتشكيل هذا المنجز، و من حيث مرجعية الفكر الخطابي للأسد التي تشير إلى القوة و الهجوم، و الحامي، و الدافع، اما للثور خطاب الخصب و الزراعة و القوة ايضاً، و للعجل منفعية زراعية و حظور بيئي، و في علاقاتهما الحضورية تظهر خطاباً للحياة الزراعية و البيئية و التدجين و خطاب تشكيلي، اما بين الأسد و الثور علاقة خطابية دفاعية عن الثور من قبل الأسد.

شكل العينة (5)

اسم المنجز: جزء من جدارية صيد الاسود

تاريخ الانجاز: حوالي 645-635 ق.م

الخامة: الحجر

القياس: الارتفاع 63.5 سم

العائدية: المتحف البريطاني- لندن

الحضارة: الاشورية

الوصف البصري: يتمثل هذا المنجز الجداري الحجري الآشوري، من حيوان للأسد الواقف على قدمي الخلفية و بحركة مائلة و منحدرة نحو اليسار، و كأنها في حالة الهجوم رغماً عن جرحه بسهم مضروب في جبينه، و امامه يوجد الملك الاشوري (اشور بانيبال) الواقفة بحركة امامية، بشكل ان يقدم كل من احدى قدمه و يديه نحو اليمين، و يظهر في خلفيته شكل لحارس الملك، الذي يحمل الرماح بأحدى ايده، و مسك حقيبة الرماح بيده الاخرى و على كتفه تماماً.

التكوين الفني والخطاب التشكيلي للمنجز: اسست بنائية هذه الجدارية، بعلاقات الشكل و المضمون، وعلاقات فنية اخرى، كالجمع بين العناصر الحيوانية والآدمية بأحجام مناسبة، وبعلاقات ارتباطية عضوية، المعبر بأسلوب واقعي مع إظهار التشريح والنسب، وخصوصاً الحركة كفاعل علاقاتي بين الموضوع والشكل الفني، بوحدة ايصالية بين الأشكال الثلاثة، وخطاب الفكر التشكيلي، و ان خطابية التشكيل في هذا المنجز تعلق بوجود تقاليد الصيد في الدولة الاشورية، اكثر من الحضارات الاخرى الرافدينية، الظاهر في كثير من انجازاتها النحتية، واصبح جزءاً من خطاب التشكيل لتلك المشاهد النحتية اثناء صيد الملك، في خطاب لغة الصيد وابراز قوة الملك الاشوري لصيد الحيوانات القوية الشريرة كالأسود.

حضورية النص الخطابي و مرجعيته: للأسد حضور مرجعي في البيئة العراقية القديمة وأدبياتها الأسطورية، بخطاب القوة و المهاجمة، ان خطاب الأسد كحيوان اظهر في كثير من المشاهد الفنية، خصوصاً المنحوتات الاشورية كالصيد، والمطاردة والصراعات بين الانسان والأسد، بغض النظر عن خطاب الأسد ورمزيته القوية، حيث حضر خطابه في هذا المنجز خطاب الصيد والصراع والهزيمة، بعدم السيطرة على قوة الملك اثناء صيده، و ان يبرز هذا الخطاب في هذا المنجز باللغة التشكيلية البصرية وبالتكوين الذي يدرك المتلقي بخطاب التشكيل بين الشكل والمظمون ضمن سياقه الخطابي ك (الصيد، القوة، المطاردة، الهزيمة، الهجوم على الانسان، توجد اقوى منه وهو قوة الملك).

- نتائج تحليل أشكال عينة البحث و مناقشتها:

1/ أن للشكل (الأسد والثور)، أكثرية الحضور الخطابي والمرجعي بين منحوتات الحيوانية الرافدينية الأخرى، كما ظهر في جميع أشكال العينات. 2/ حيث وظفت خطاب الحضور، للشكل (الأسد والثور) خطاباً باللغة التشكيل وبعلاقات مفاهيمية وتكوينية فنية وجمالية، مرتبطة ببنية خطابهما المضمونية والشكلية والمرجعية، في جميع أشكال العينات. 3/ إن خطاب حضور (رأس الثور) في شكل العينة (رقم 1)، يرتبط بجانبي، الأول خطاب الثور، كحيوان يحمل خطاباً (مرجعياً فكرياً، الذي يرمز إلى القوة والخصب والقربان)، بدلالته الخطابية كـ (الزراعية والاجتماعية والدينية والأسطورية والألوهية)، أما من الجانب الثاني فهو خطاب (تشكيلي والجمالي في توظيفه التركيبي الشكلي)، حيث تحول إلى جزءاً أساسي في ماهية الشكل والمضمون (كقائد خطابي) الظاهر أمام جسم آلة القيثارة بخطابها (الاحتفالية المقدسة). 4/ ويعلق خطاب حضور نحت (الثور) في شكل العينة (رقم 2) بخطاب (فكري اسطوري، أدبي، ملحمي)، و (خطاب الصراع)، بين الثور كحيوان أسطوري، والإنسان، الذي جسد خطاباً تشكيلياً ذا تكوين حركي وجمالي بين خطاب الشكل والمضمون. 5/ أما لحضور الأسد في شكل العينة (رقم 3)، حضور خطابي (بماهية الحامية والحارس ومطرد الأرواح الشريرة من المدن ومعابده الدينية) وبذلك حمل خطاباً (مقدساً ودلالياً دينياً وطقوسياً)، ثم أصبح خطاباً (رمزياً لسلطة الملكية والآلهة العشتار وحامية معبدها)، ويتعلق بخطاب (قوة الخامة والحجم و المكان ايضاً)، وعلاقته بخطاب (القوة الحيوانية وهيبتها، جسدياً وعضلياً). 6/ ويبرز في حضور هذا النحت الأسدي، لعينة (رقم 3)، خطاب (الفكر والمضمون)، بتكوين أرجله الخمسة، الذي يمثل خطاب (ديمومة الفكر) بين (خطاب الزمن)، الماضي والحاضر والمستقبل، في سياق خطاب (قوته الحارسة وبقائه الدائم) منذ مجيئه إلى زمن بعيد في الخيال وإلى ما يستمر في الاعتقاد الذهني للإنسان الرافديني. 7/ حيث تبرز حضورية الأشكال النحتية الحيوانية في شكل العينة (رقم 4) بخطاب علاقاتي بين الحيوانات الظاهرة في المنجز كخطاب (المنفعة والزراعة والبيئة). 8/ ثم بين (الأسد والثور، العينة رقم 4) علاقات خطابية، وهي خطاب (حامية الثور والدفاع عنه). 9/ ولحضور (الأسد) خطاب (مرموز بقوة والدفاع والهجوم)، أما لحضور (الثور) خطاب (الخصب والمنفعة، والزراعة، وغير المهاجم) في هذا المشهد، شكل العينة (رقم 4). 10/ هناك حضور خطاب (القوة والحامية) للأسد في شكل العينة (رقم 3 و 4). 11/ تعلق الحضور الخطابي (للأسد) بخطاب (الصيد والصراع) بينه وبين الإنسان في شكل العينة (رقم 5). 12/ تعلق الحضور الخطابي (للثور) بخطاب (الصراع) بينه وبين الإنسان، في شكل العينة (رقم 2).

- استنتاجات البحث وتحليل عيناته:

1- للأشكال الحيوانية حضور بارز منذ فن الكهوف، إلى فنون الحضارات القديمة، وفنون النحتية لوادي الرافدين، خصوصاً (الأسد والثور). 2- للخطاب، علاقات حضورية مرجعية بين البيئة الاجتماعية والفكرية والدلالية والفنية، والحيوانات بأنواعها المختلفة في العراق القديم، بالأخص (الأسد والثور). 3- للحيوانات حضور مرجعي تاريخي، أسطوري، أدبي، وتشكيلي، وخصوصاً لـ(الأسد والثور) أكثر حضوراً خطابياً ودلالياً، في منحوتات بلاد الرافدين 4- لحضور (الأسد والثور) خطابات ومضامين عديدة، التي ترتبط بمرجعية الفكر والشكل والمضمون، وتعلق بثقافة المجتمع الرافديني والمعرفة التشكيلية، كالخطاب الديني، والأسطوري والصراع، والصيد، والبيئة، والزراعة وخطابات دلالية، ورمزية وآلوهية، وخطاب القوة والخصب والإنجاب.

.....

References

1. *A Dictionary of Media Terms.* (2008). Cairo: Arabic Language Academy.
2. Abid, H. A. (2019 (91)). The Aesthetic Discourse of the Pop Artists and its Representations in the Output of Students of the Department of Art Education. *Al- Academy*. doi:DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts91
3. Al-Basha, H. (2006). *Arts in Prehistoric Times.* Beirut: Dar Al-Arabiya Book Library-2nd Edition.
4. Al-Hamdani, A. S. (n.d). *Brief History of Iraq, Part 3, The Babylonian Era.* Beirut: Dar Al-Kutub Al-Ilmiyya.
5. Al-Jader, W. (1971 (1)). Man and primitive art. *Al-Academy*.
6. Alloush, S. (1985). *Dictionary of Contemporary Literary Terms.* Beirut: White House.
7. al-Shehri, A. a.-H. (2004). *Discourse Strategies.* Libya: United New Book House.
8. Alwan, N. A. (2017 (85)). Aesthetics configuration in the Assyrian winged bull)An analytical study(. *Al- Academy*. doi:https://doi.org/10.35560/jcofarts85/5-17
9. Al-Yawer, M. M. (2021 (100)). The visual discourse of the symbolic figures statues of Jesus as a model. *Al- Academy*. doi:DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts100
10. Baghoura, A. (2000). *The concept of discourse in the philosophy of Michel Foucault.* n.c: The Supreme Council of Culture.
11. Baqer, T. (n.d). *Gilgamesh, The epic of.* n.c: Al-Warraq Publishing House.
12. Daly, S. (1991). *Myths from Mesopotamia.* (N. Nasr, Trans.) New York: Oxford University Press.
13. Foucault, M. (n.d). *Naissance de la Clinic.* n.c: n.p.
14. Harb, A. (1986). *The Arab Philosophical Encyclopedia.* n.c: Institute of Arab Development.
15. Himer, A. S. (n.d). *In the Sociology of Discourse.* Beirut: The Arab Company for Research and Publishing.
16. Imam, I. A. (1985). *Hegelian Studies.* Cairo: House of Culture for Publishing and Distribution.
17. Khalil, K. A. (1995). *Dictionary of Philosophical Terms.* Beirut: Dar Al-Fikr Al-Lebanon.
18. Laland, A. (1996). *Laland's Philosophical Encyclopedia* (Vol. first). (K. A. Khalil, Trans.) Beirut - Paris: Oweidat's publications.
19. Majidi, K. A. (1998). *gods incense.* Amman: house of times.
20. Mohsen, S. (2008). *Prehistoric Times.* Damascus: university of Damascus,.
21. Omar, A. M. (2008). *Contemporary Arabic Dictionary.* Cairo: world of books.

22. Saliba, J. (1987). *The Philosophical Dictionary.* Cairo-Beirut: Lebanese Book House, Beirut, Egyptian Book House, Cairo.
23. Shallal, F. A. (2017). The speech communication btween the shape and contentin commercial advertising. *Al- Academy- 86*, 170. (86). doi:DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts86
24. Syring, P. (2009). *Symbols in Art - Religions - Life.* (A. a.-H. Abbas, Trans.) Damascus: Damascus House for Printing, Publishing and Distribution.
25. Syring, P. (2009). *Symbols in art, religion, life.* (A. H. Abbas, Trans.) Damascus: Damascus house.
26. Thales, A. (1979). *public speaking.* (A. a.-R. Badawi, Trans.) Beirutm-kuwat: Publications Agency, Kuwait, Dar Al Qalam, Beirut.
27. Thales, A. (1986). *public speaking.* Baghdad: House of General Cultural Affairs.

.....

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts106/71-96

Discourse the presence of animals in Mesopotamian sculptures "The lion and the bull as an example"

Barzan Ahmed Nasrallah [1]

Al-Academy Journal ……..…… Issue 106
Date of receipt: 22/5/2022…....Date of acceptance: 21/7/2022……....Date of publication: 15/12/2022

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

Abstract:

Showing animal shapes is one of the primary topics since the discovery of cave drawings, with semantic discourses, as they appeared in the ancient civilization of Iraq, with their discourse and intellectual structure, and their reflections on their plastic achievements. The research deals with three topics: the first (an introduction to the concept of discourse), the second: (the historical roots of animal forms), and the third (the manifestation of animal forms and their discourse, in Mesopotamia). Mesopotamian fauna and its concepts? What are the?, Its importance was also represented in: the presence of animals and their semantic and conceptual discourse, especially the sculptures (the lion and the bull), with the aim of revealing the statement of the discourse and its relational and intellectual impact on them, then the indicators of the cognitive framework, analyzing the research samples and presenting its results, summarized by showing the discursive relations conceptual, employing the presence of the Mesopotamian sculptural forms of the lion and the bull.

Animal forms have a prominent presence since the arts of caves, to the arts of ancient civilizations, and the sculptural arts of Mesopotamia, especially (lion and bull). 2-The discourse has a presence and reference relations between the social, intellectual, semantic and artistic environment, and the different types of animals in ancient Iraq, especially (lion and bull). 3-Animals have a historical, mythical, literary, and plastic reference presence, especially for (the lion and the bull) a more rhetorical and semantic presence in the sculptures of Mesopotamia 4-The presence of (the lion and the bull) many discourses and contents, which are related to the reference of thought, form and content, and related to the culture of the Mesopotamian society

[1] University of Sulaymaniyah - College of Fine Arts, barzan.nasrullah@univsul.edu.iq .

and plastic knowledge, such as religious, mythological and conflict discourse, hunting, environment, agriculture and semantic, symbolic and divinity discourses, and discourse of power, fertility and procreation.

Keywords: *Discourse, attendance.*

OPEN ACCESS

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts106/97-114

استراتيجيات نظرية التعلم المستند إلى الدماغ و أثرها في تحصيل طلبة قسم التربية الفنية لمادة طرائق التدريس

حسين جبار محمد[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 106 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2022/8/16 , تاريخ قبول النشر 2022/9/1 , تاريخ النشر 2022/12/15

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

ملخص البحث:

هدف البحث الحالي إلى الكشف عن أثر استخدام استراتيجيات نظرية التعلم المستند إلى الدماغ في تحصيل طلبة قسم التربية الفنية في مادة طرائق التدريس. تم استعمال التصميم التجريبي ذا المجموعتين المتكافئتين التجريبية والضابطة تم استخدام التصميم التجريبي ذا المجموعتين المستقلتين والمتكافئتين،وبلغ مجموع عينة البحث (60) طالبا وطالبة، (30) طالبا وطالبة مثلت المجموعة التجريبية، (30) طالبا وطالبة مثلت المجموعة الضابطة. واعد الباحث أداة البحث المتمثلة بالاختبار التحصيلي المعرفي والمكون من (20) سؤال، وقد اتسم بالصدق والثبات، واستمرت التجربة (6) أسابيع وبعد تطبيق الأداة وباستخدام الوسائل الإحصائية في معالجة البيانات. أظهرت النتائج وجود فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى دلالة (0,05) بين متوسط درجات طلبة المجموعة التجريبية الذين درسوا على وفق الخطط الدراسية المبنية على وفق التعلم المستند إلى الدماغ وبين متوسط درجات طلبة المجموعة التجريبية التي درست على وفق الطريقة الاعتيادية في إجاباتهم على فقرات الاختبار التحصيلي المعرفي البعدي.**واهم الاستنتاجات:** إن تفوق طلبة المجموعة التجريبية التي استخدمت الخطط الدراسية المصممة على وفق استراتيجيات نظرية التعلم المستند إلى الدماغ كإستراتيجية (K W L) كان لها أثرا ايجابيا في التحصيل المعرفي لهذه المجموعة وتفوقهم على اقرأنهم طلبة المجموعة الضابطة التي استخدمت الطريقة الاعتيادية

الكلمات المفتاحية: استراتيجيات نظرية التعلم المستند الى الدماغ,إستراتيجية (K W L),طرائق التدريس

[1] وزارة التربية/ مديرية تربية بغداد /الرصافة الأولى.dr.hussein.ja@gmail.com.

الفصل الأول: الإطار العام للبحث:

مشكلة البحث:

يشهد العالم اليوم تقدما كبيرا في شتى مجالات المعرفة الإنسانية وتطبيقاتها العلمية التي أدت بدورها إلى ظهور العديد من أبحاث الدماغ التي تشير إلى إن البشرية على عتبة ثورة جديدة في تطبيق نتائج الأبحاث المنبثقة عن علوم الدماغ في العملية التعليمية, واستمرارا لجهود علماء النفس وعلماء الأعصاب في الألفية الثالثة برزت نظريات جديدة في علم نفس التعلم والتعليم ومنها نظرية التعلم المستند إلى الدماغ, حيث بين أصحاب هذه النظرية كين وكين (Cain& Cain)أن الدماغ مزودا فطريا بمجموعة من القدرات الكامنة منها: القدرة على التنظيم الذاتي والقدرة على تحليل البيانات والتأمل الذاتي , والقدرة على الإبداع(Nawfal, 2007, p. 66)ومما تقدم فان مشكلة البحث الحالي قد تبلورت لدى الباحث من خلال إجراء دراسة مسحية للدراسات والبحوث التي تناولت الجوانب المختلفة للقدرات المعرفية والتعلم المستند إلى الدماغ لجمع المعلومات منها, كدراسة (Mohammed, 2015), فضلا عن الدراسات والبحوث التي تناولت موضوع طرائق التدريس كدراسة (Al-Ajrash,2013)مما أعطى ذلك تصورا لصياغة هذه المشكلة. التي تم تعزيزها بإجراء دراسة استطلاعية قام بها الباحث على عينة من طلبة الصف الرابع قسم التربية الفنية للتعرف على مستوى معرفتهم بمادة طرائق التدريس, إذ وجه الباحث استبيانا استطلاعيا تضمن مجموعة من التساؤلات حول معرفتهم بمادة طرائق التدريس لتعرف مستويات الطلبة فقد تبين أن بعض الطلبة غير مُلمّين بطرائق التدريس الحديثة, وقد تعود الأسباب إلى الطرق التقليدية المتبعة في التعليم وعدم التنظيم الدقيق للمعلومات في الدماغ نتيجة تكدس المعارف بذهن الطالب التي يصعب عليه استرجاعها إذا طلب منه ذلك أثناء التقويم. وبناءً على ذلك رغب الباحث في استقصاء اثر التعلم المستند إلى الدماغ لأنه لم يعثر على دراسة تناولت اثر التعلم المستند إلى الدماغ في تحصيل طلبة قسم التربية الفنية كلية الفنون الجميلة ويأمل أن يحقق بذلك تعلما فعالا. ومن هذا تحددت مشكلة البحث الحالي بالتساؤل الآتي: **(ما اثراستخدام استراتيجيات نظرية التعلم المستند إلى الدماغ في تحصيل طلبة قسم التربية الفنية بمادة طرائق التدريس).**

أهمية البحث:

1. قد يسهم هذا البحث في جعل التدريس أكثر فاعلية من خلال إتباع أساليب وطرائق واستراتيجيات تدريس متناغمة مع عمل الدماغ.
2. قد تفيد نتائج البحث الحالي المسؤولين التربويين القائمين على تصميم المناهج الدراسية في تطوير المنهاج التربوية, في أدراج خبرات وأنشطة تعليمية وفنية قائمة على مبادئ وآليات نظرية التعلم المستند إلى الدماغ.

هدف البحث:

يهدف البحث الحالي إلى : الكشف عن اثر استخدام استراتيجيات نظرية التعلم المستند إلى الدماغ في تحصيل طلبة قسم التربية الفنية في مادة طرائق التدريس ويتم ذلك من خلال الأهداف الفرعية التالية:

1. تصميم خطط دراسية في مادة طرائق التدريس وفقا لاستراتيجيات نظرية التعلم المستند إلى الدماغ.
2-قياس أثر الخطط الدراسية.

فرضيات البحث:

1. لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى دلالة (0,05) بين متوسطي درجات المجموعتين التجريبية والضابطة حول إجاباتهم على الاختبار التحصيلي المعرفي البعدي.
2. لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى دلالة (0.05) بين متوسطي درجات المجموعتينالتجريبية والضابطة حول حجم اثر الخطط الدراسية المبنية وفقا لاستراتيجيات نظرية للتعلم المستند إلى الدماغ - بعدياً.

حدود البحث:

1. الحدود المكانية : قسم التربية الفنية – كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد.
2. الحدود الزمانية: العام الدراسي 2019-2020.
3. الحدود البشرية: طلبة الصف الرابع قسم التربية الفنية الدراسة الصباحية.

4.الحدود الموضوعية: نظرية التعلم المستند إلى الدماغ, إستراتيجية (K W L), مادة طرائق التدريس.

تحديد المصطلحات:

أولا: نظرية التعلم المستند إلى الدماغ: عرفه (Hussein, 2008)بأنه: "نظرية تعلم قائمة على بنية ووظائف المخ, فهي حصيلة تكامل عدة مجالات علمية مختلفة منها: علم الأعصاب والفسيولوجيا والطب وعلم المعرفة وعلم الكمبيوتر". (Hussein, 2008, pg. 2).

التعريف الإجرائي للتعلم المستند إلى الدماغ هو :(التعلم الذي يهتم ببنية ووظائف الدماغ والذي يتم من خلاله تهيئة طلبة قسم التربية الفنية (عينة البحث) لتدريس مادة طرائق التدريس وذلك لربط المعرفة الجديدة بالمعرفة السابقة)

ثانيا: الأثر:عرفه(Saliba, 1982)بأنه: " يطلق الأثر على الشيء المتحقق بالفعل، بعده حادثاً عن غيره، وهو بمعنى ما مرادف للمعلول أو للمسبب".(Saliba, 1982, p. 37)

التعريف الإجرائي للأثر: هو (التغيير الذي يحصل على مستوى تحصيل طلبة قسم التربية الفنية (عينة البحث) بعد تدريسهم مادة طرائق التدريس المقررة لهم باستخدام استراتيجيات نظرية التعلم المستند إلى الدماغ.

ثالثا: التحصيل:عرفه(Al-Sadhan, 2004):بأنه" المعرفة التي يتم الحصول عليها والمهارة التي تتم تنميتها في الموضوعات الدراسية بالمدارس وتبينها الدرجات التي يتم الحصول عليها في الاختبارات " .(Al-Sadhan, 2004, p. 31)

التعريف الإجرائي للتحصيل هو: (ناتج النشاط التعليمي الذي يقوم الطلبة (عينة البحث), ويقاس بعدد الإجابات الصحيحة عن فقرات الاختبار التحصيلي المعرفي لمادة طرائق التدريس).

رابعا: طريقة التدريس:عرفها بأنها(Khawaldeh and Ismail, 2003)"عملية تفاعل متبادل بين المعلم والمتعلم, وعناصر البيئة التي يهيؤها العلم لإكساب المتعلمين مجموعة من الخبرات, والمهارات والمعلومات,

والحقائق لبناء القيم والاتجاهات الايجابية المخطط لها في مدة محددة هي الدرس." (Khawaldeh and Ismail, 2003, p. 234)

التعريف الإجرائي لطريقة التدريس: هي (عملية تفاعلية يخطط لها المدرس بقصد تدريس المتعلمين (عينة البحث) مادة طرائق التدريس أو نقل الخبرات التعليمية بطريقة ممتعة وشيقة بهدف تحقيق أهداف الدرس)

الفصل الثاني: الإطار النظري:

المبحث الأول: نظرية التعلم المستند إلى الدماغ:-

حظيت نظرية التعلم المستند الى الدماغ بالبحث والاستقصاء من قبل الباحثين, في محاولة جادة لفهم أساليب التفكير والتعلم التي يستند إليها الأفراد في معالجتهم للمعارف والمهارات التي يتعلمونها, إذ شهد عقد التسعينيات تفجيرا معرفيا هائلا في أبحاث الدماغ, بحيث سمي هذا العقد بعقد الدماغ: نظرا لما أسفرت عنه هذه البحوث من رفد رجال التربية بأسس مبتكرة في مجال التعليم – التعلم. (Nawfal, Seifan, 2011, pp. 29-30)

إن نظرية التعلم المستند الى الدماغ هي من الطرق الأكثر فعالية لفهم آلية التعلم في الدماغ, إذأنها تهدف الى تعزيز المقدرة على التعلم, لذا فان كل متعلم له قدرات هائلة للتعلم,إذ يولد وهو يمتلك دماغا يعمل وكأنه وحدة معالجة ضخمة, وذو مقدرة استيعابية هائلة, لكن الممارسات التعليمية التقليدية غالبا ما تحول دون عملية التعلم, بواسطة عدم التشجيع والتخويف والتجاهل والتعنيف, أو إعاقة عمليات التعلم الطبيعية لدى الدماغ, كما أن نظرية التعلم المستند الى الدماغ توفر إطارا شاملا للتعليم والتعلم من خلال التفاعل المستمر بين البيولوجيا والخبرة, وتساعد في اقتراح الممارسات التعليمية التعلمية الفعالة. (Mohammed, 2015, p. 65)

ويرمي التعلم المستند إلى الدماغ إلى تعزيز القدرة على التعلم, بما يوفره من إطار للتعليم والتعلم, فهو يساعد على الممارسات الصفية الناجحة وتدعيمها التي كانت تمارس من قبل وجعلها متناغمة مع الدماغ, وإيجاد الطريقة الأفضل لكيفية تعلم الدماغ. كما أن أبحاث الدماغ تزودنا بالأساس لفهم طرائق التعليم التي تساعد الطلبة على التعلم بنحو أكثر فاعلية, ويصبحون أكثر صحة وسعادة في الحياة. وعندما يتم تضمين الدماغ بنحوٍ كامل فان الطلبة سينشدون معرفة أعمق من المعرفة السطحية التي تعتمد على التذكر, أنهم سيطلبون معرفة ديناميكية متفاعلة. (Al-Salti, and Al-Rimawi, 2004, p. 27)

<u>الأسس البيولوجية والفسيولوجية للتعلم المستند إلى الدماغ:</u>

إن "نظرية التعلم المستند إلى الدماغ البشري تعد منهجا للتعلم والتعليم يستند إلى علم الأعصاب الحديث ومع التطور الذي يبرز مؤخرا في كل من علم النفس وعلوم الدماغ والعلوم التربوية أدى الاهتمام بالوظائف والقدرات العقلية والتعلم والتذكر والتفكير". (Abdel-Raouf, 2015, p. 157) .فقد تمكن علماء الأعصاب في السنوات الأخيرة من التوصل إلى معلومات هائلة ومفيدة عن البنية الأساسية للدماغ, ووظائفها بفضل ما توفر لديهم من تكنولوجيا متطورة مكنتهم من سبر أغوار الدماغ والتعرف على وظائفه, إذ أزادت القدرة على فهم عملية التعلم المستند إلى الدماغ تركيبا ووظيفة.

ويعرف الدماغ الإنساني على انه "كتلة رخوية رمادية اللون من الخارج بيضاء من الداخل محمية داخل الجمجمة بعد طبقات متتالية عظمية صلبة لينة ثم ليفية هلامية تتكون من نوع من الخلايا تسمى بتورناتأو الخلية العصبية, تخطط وتوجه وتتحكم في الحياة الإنسانية بمختلف انشتطها".(Hamdan, 1986, p. 7). ويتكون الدماغ من نوعين من خلايا الدماغ وهي "الخلايا العصبية (النيورونات) والخلايا الفردية (الغراء العصبي) ورغم إن أغلبية خلايا الدماغ 90% هي من خلايا الغروية إلا إن ال 10% المتبقية – الخلايا العصبية- هي التي تجعل الدماغ عضو التعلم والتفكير. ويمتلك الإنسان (100) بليون خلية التي تؤدي وظيفتها بشكل طبيعي تعمل باستمرار على إثارة المعلومات ودمجها وتوليدها, والتعلم عمل مهم تقوم به الخلايا العصبية مجتمعة ولا يمكن تحقيقه بشكل فردي من قبل خلية عصبية واحدة بل يحتاج إلى تضافر مجموعة من الخلايا العصبية". (Abdel-Raouf, 2015, p. 159)ويعد الدماغ مركز العقل الذي يميز الإنسان عن باقي المخلوقات الحية وعلى نحو خاص الحيوانات، وهو أهم أجزاء الجهاز العصبي "ويبلغ وزن الدماغ 2% من وزن جسم الإنسان البالغ"(Al-Salti, and Al-Rimawi, 2004, p. 32).

❖ **مراحل التعلم المستند إلى الدماغ :-**

يحدث التعلم الفعال والأفضل في تسلسل قابل للتنبؤ وتشمل على خمس مراحل كما هي:

1- **مرحلة الإعداد:** وتتضمن هذه المرحلة فكرة عامة عن الموضوع وتصور ذهني للمواضيع ذات الصلة بالموضوع المتعلم مما يساعد في تمثيل المعلومات الجديدة وتعلمها.

2- **مرحلة الاكتساب:** وتتم خلال تلك المرحلة تشكيل ترابطات تشابكيه جديدة من خلال المدخلات المألوفة للعقل والتي تحقق التعلم ويتأثر الاكتساب بالعديد من المصادر (المحاضرة- الأدواتالبصرية, الخبرات, لعب الأدوار, التعلم التعاوني).وتتأثر تلك المرحلة بالترابطات بين الخبرات السابقة والخبرات الجديدة فكلما توفرت خبرات سابقة كثيرة كلما زاد احتمال اكتشاف العلاقات بين الموضوع الجديد وتلك الخبرات.

3- **التفصيل (الإسهاب):** وتهتم هذه المرحلة بالتوسع في معنى التعلم, إذ توجد فجوة بين ما يشرحه المدرس وما يفهمه الطالب ولتقليل تلك الفجوة يتطلب ذلك تخطيط أنشطة صفية تعليمية يندمج خلالها الطلبة مما يحقق تعلما أفضل ويتطلب ذلك التوسع في موضوع التعلم بصورة تساعد على التعلم الفعال حيث يتيح التفصيل والتوسع للطلبة فرصة من اجل التصنيف والانتقاء والتحليل والاختيار وتعميق التعلم.

4- **الذاكرة:** تهدف هذه المرحلة لتكوين الذاكرة من اجل تقوية التعلم مما يسهل الاستدعاء والاسترجاع للمعلومات وتتأثر عملية تكوين الذاكرة بالاسترجاع والراحة الكافية والسياق والتغذية الراجعة ونوع الترابطات ومستوى النضج والتعلم السابق.

5- **مرحلة التكامل الوظيفي**: وتؤدي هذه المرحلة إلى استخدام التعلم الجديد بهدف تعزيزه لاحقا والتوسع فيه.(Abdel-Raouf, 2015, p. 170)

❖ **استراتيجيات نظرية التعلم المستند الى الدماغ:-**

1- إستراتيجية (K W L):-
2- إستراتيجية لاحظ – اعكس – اشرح:-
3- إستراتيجية الخرائط الذهنية:-
4- إستراتيجية العصف الذهني:-
5- إستراتيجية الخرائط المفاهيمية:-
6- إستراتيجية التدريس التبادلي:-
7- إستراتيجية الحوار والمناقشة:-
8- إستراتيجية سيناريو التوقعات:-

ومن استراتيجيات نظرية التعلم المستند إلى الدماغ التي سوف يتم اعتمادها في الخطط الدراسية في البحث الحالي لتدريس الطلبة هي:-

إستراتيجية(K W L) وهي إستراتيجية تدريس تساعد المتعلم على تكوين ارتباطات بين موضوع الدرس ومعرفته المسبقة عن الموضوع. **وتعني هذه الحروف:**(أ-يعرف Know (K). ب-يرغب Want (W).ج-ما تعلمه Learned (L). **وتعتبر** هذه الإستراتيجية منسجمة وعمل الدماغ وتستخدم. **الإجراءات:**

1- يكتب الجدول المكون للإستراتيجية على السبورة

يعرف (K)	يرغب في معرفته (W)	ما تعلمه (L)

2- يرض في الخانة الأولى ما يعرفه الطلبة مسبقا عن الموضوع حيث يطلب من الطلبة تقديم ما يعرفونه, ويقوم المدرس أو احد الطلبة بتدوينها في الخانة المخصصة لها (K)
3- يسأل الطلبة عما يرغبون معرفته عن الموضوع المحدد مسبقا ويدون ذلك على اللوح في الخانة المخصصة لذلك (W)
4- بعد انتهاء الوحدة يسأل الطلبة عما تعلموه عن الموضوع ويدون في الخانة المخصصة لذلك على اللوحة (L).

تفيد هذه الإستراتيجية في تحديد المعرفة القبلية للموضوع. كما أنها تمكن من إشراك الطلبة من نشاط وضع الأهداف لأبحاثهم الخاصة, كما تضفي هذه الإستراتيجية المعنى لما يتعلمه الطلبة وبالتالي يصبح تعلمهم أفضل وتزداد فرصة تخزين المعرفة وتسهيل تذكرها لاحقا. (Al-Salti and Al-Rimawi, 2004, pp. 127-128)

المبحث الثاني: مفهوم طرائق التدريس:-

لقد غدت المسيرة التعليمية في عصرنا هذا مشروعا إنسانيا طويل الأمد يحتاج الى تحريك طاقات العلم والبحث والإبداع الداخلية للطالب من اجل مده بالدافعية والرغبة لتحقيق ذاته. ومع ذلك فان الاتجاه التربوي السائد في العديد من المؤسسات التربوية الحالية, مازال يعتمد على طرق التلقين والتعليم التقليدية التي تقلل من شأن الطالب وتصنع منه متعلما اتكالياً سلبيا, ينتظر دوره دوما للمشاركة, وفي الوقت الذي

يحدده المعلم ووفقا لما يراه وقد يؤدي هذا الى كبت مواهبه وإضفاء الشعلة الإبداعية لديه(Al-Saliti, 2008, pg. 7).

المفاهيم العامة لمادة طرائق التدريس:-

1-**التربية:-** هي تهدف الى إيصال الفرد الى درجة الكمال الذي يراد منها إيصال الفرد إليه وتتضمن هذه العملية تمكين الفرد من التكيف مع البيئة المحيطة به بما فيها الاجتماعية والطبيعية وان عملية التكيف هذه تعني السير على وفق أخلاقيات المجتمع المرغوب فيها وقيمه الفاضلة وتقاليده المنشودة وتمكينه من مواكبة التطورات التي تحصل في الحياة وتلبية متطلباتها.

2-**التعليم:-** يهدف الى إكساب المتعلم مجموعة من المعارف والحقائق والمهارات والمفاهيم والمبادئ والاتجاهات والقيم, وتطوير قدراته العقلية, ومهاراته الأدائية, وقيمه الوجدانية. والتعليم اعم دلالة من التدريس لأنه يغطي مساحة أوسع من مدلول التدريس فهو يغطي المعارف والقيم والمهارات .

3-**التعلم:-** هو نتاج عملية التعليم ويعني ما يكتسبه الفرد بالخبرة والممارسة والتبصر كاكتساب المعارف والاتجاهات والميول, والقيم فهو حاصل التعليم والتدريس والتدريب الدال على حدوث تعديل في سلوك المتعلم. وهو تغيير دائم نسبيا في سلوك المتعلم ناجم عن الخبرة والمران وقد عرف تعريفات عديدة منها منها:- 1-هو نشاط يقوم به الفرد يؤثر في نشاطه المقبل. 2-هو عبارة عن عملية تعديل في السلوك والخبرة.

4-**التدريس:-**إذا كان التعليم يشدد على العطاء فان التدريس يشدد على الأخذ والعطاء والحوار والتفاعل بين المدرس والطلبة من اجل التعلم. ويتضمن إحاطة المتعلم بالمعارف المكتشفة واكتشاف ما هو غير مكتشف منها.

ويعرف التدريس بأنه كافة الظروف والإمكانيات التي يوفرها المعلم في موقف تدريسي معين وجميع الإجراءات التي يتخذها من اجل مساعدة المتعلمين على تحقيق الأهداف المحددة لذلك الموقف. (Atiya, 2009, pp. 29-32)

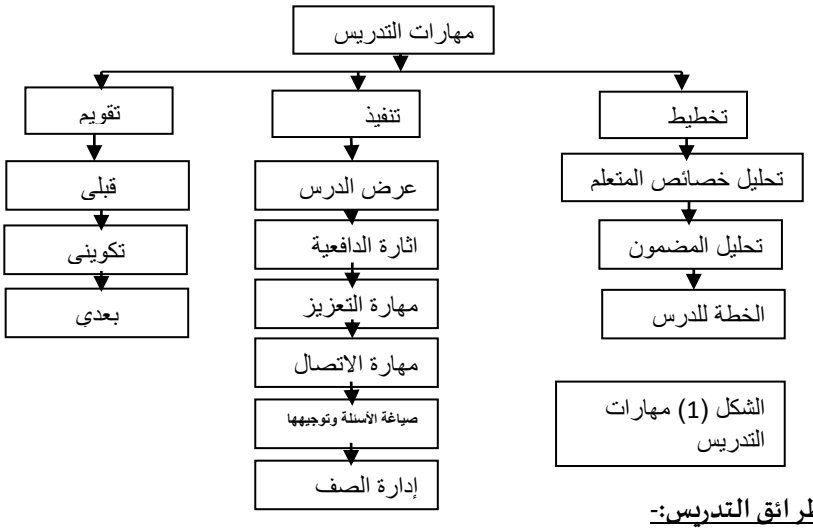
5-إستراتيجية التدريس:- تعني الإستراتيجية في التدريس عملية تخطيط للخبرات التعليمية في ضوء الأهداف العامة للمساق الدراسي. فهي مجموعة من الإجراءات تساعد على حدوث التعليم الفعال. كاستعمال الطرائق المناسبة وتوظيف دوافع المتعلمين ومراعاة استعدادهم وميولهم وحاجاتهم, وتوفير المناخ الصفي الملائم والشروط المناسبة للتعليم. فإستراتيجية التدريس هي مجموعة الإجراءات والوسائل التي تستخدم من قبل ويؤدي استخدامها الى تمكين الطلبة من الإفادة من الخبرات التعليمية المخططة وبلوغ الأهداف التربوية المنشودة.

6-**طرائق التدريس:-** وتعرف بأنها جميع الإجراءات التي يقوم بها المعلم والمتعلم داخل الصف وخارجه بهدف اكتساب الخبرات المربية (المعرفة, المهارات, الأنشطة والميول, الاتجاهات) والتي تحقق الأهداف التعليمية والسلوكية.

7-**أسلوب التدريس:-** يعرف أسلوب التدريس بأنه ما يفضله معلم ما ويكون صفة له أثناء قيامه بعملية التدريس أو توظيف طرائق التدريس بفعالية متميزة عن غيره من المتعلمين اللذين يستخدمون نفس الطريقة ومن ثم فان أسلوب التدريس يرتبط بصورة أساسية بالخصائص الشخصية للمعلم ويعد أسلوب

التدريس من عوامل نجاح المدرس او فشله بل إن الأسلوب الذي يتبعه مع طلبته في تنفيذ المنهج يترتب عليه تحقيق الأهداف التربوية او عدم تحقيقها فإذا كان حسن اختيار الأسلوب المناسب مهما في المواد الدراسية على نحو عام فانه أكثر أهمية في مادة التربية الفنية لان الهدف الرئيس لم يكن الحصول على المادة فحسب بل تكوين السلوك العام للطالب بما يلائم حقائق هذه المادة فلا يتصرف في أمر من الأمور إلا في ضوءها, ويتطلب هذا اختيار الأسلوب الذي يساعد تحقيق هذه الغاية. (Al-Kinani, Al-Kinani, 2012, p. 6-8)

8-**مهارات التدريس:**-إن المهارة أنماط من السلوك تستند على معرفة نظرية وقدرة على الفعل وعمليات تنسيقية, إن مهارات التدريس تتضمن (التخطيط, التنفيذ, التقويم) والشكل (1) الآتي يوضح ذلك.



الشكل (1) مهارات التدريس

تصنيفات طرائق التدريس:-

1- **تصنيف طرائق التدريس على أساس نوع التنفيذ:**- اعتمد هذا التصنيف الشكل الذي تنفذ به الطريقة أساسا لتصنيف الطرائق وعلى أساسه صنفت طرائق التدريس الى:

- طرائق الإلقاء تضم كل طريقة يكون التدريس فيها بأسلوب الإلقاء والتلقي بمعنى إن يكون فيها المدرس ملقيا, ويكون الطالب متلقيا كما هو الحال في طريقة المحاضرة غير المدعومة بالوسائل التعليمية.
- طرائق عملية تضم كل طريقة يتم فيها التعلم بالممارسة العملية, كما في طريقة المشروع.
- طرائق الحوار تضم الطرائق التي يجري التعلم فيها بالحوار والاستجواب كالطريقة السقراطية, والمناقشة.

2-**تصنيف طرائق التدريس على أساس الاهتمام بنشاط المتعلم:**-

- طرائق تدريس يجري فيها تفاعل لفظي بين المدرس والمتعلم مثل طريقة المناقشة والتسميع والاستجواب.
- طرائق تدريس تهتم بإشراك الطالب في البحث عن حلول للمشكلات التعليمية,وإثارة تفكيره في اكتشاف الحقائق وحل المشكلات مثل طريقة المشروع, وطريقة حل المشكلات, وطريقة الاكتشاف, وطريقة الاستقصاء.

- طرائق تدريس تهتم بنشاط الطالب في استخدام التقنيات او الدراما الاجتماعية في عملية التعلم مثل: طريقة النمذجة, والمحاكاة وطريقة تمثيل الأدوار.
- طرائق تدريس تهتم بنشاط المتعلم الذاتي مثل: طريقة الحقائب التعليمية, والموديولات التعليمية, والتعليم المبرمج, والتعلم عن بعد.

3-**تصنيف طرائق التدريس على أساس عدد المتعلمين**:- اعتمد هذا التصنيف إعداد المتعلمين أساسا لتصنيف طرائق التدريس وبموجبه تصنف طرائق التدريس الى:

- طرائق التدريس الجمعي وتضم طرائق التدريس التي يستفيد منها عدد كبير من المتعلمين كالمحاضرة والمناقشة الجماعية.
- طرائق التدريس الفردي تضم الطرائق التي يستفيد منها متعلم واحد أو مجموعة متعلمين بحيث يتعلم كل على حدة مثل الحقائب التعليمية, والموديولات التعليمية والتعليم المبرمج.(Attia,2008,p370-372)

مؤشرات الإطار النظري:-

1- تمثل نظرية التعلم المستند إلى الدماغ أسلوبا شاملا للتعلم والتعليم, ويستند إلى علوم الأعصاب وعلوم التشريح الوظيفي للدماغ.
2- يستطيع المتعلم أن يقوي ذاكرته باستخدامه لأنشطة تستغل فصي الدماغ, فضلا عن أن الجمع بين عناصر شقي الدماغ يزيد من القدرة العامة للأداء.
3- هناك العديد من الاستراتيجيات التعليمية للتعلم المستند الى الدماغ، فبعضها تنمي كامل الدماغ، وبعضها تنمي الدماغ الأيمن، وأخرى تنمي الدماغ الأيسر, ومن هذه الاستراتيجيات إستراتيجية(K W L) والتي سوف يعتمدها الباحث في تدريس الطلبة مادة طرائق التدريس.
4- إن التدريس عملية تعاونية تشاركية مخطط لها يتم التواصل فيها من قبل المعلم مع المتعلمين والمتعلمين مع بعضهم البعض من خلال استخدام طرائق تدريس ووسائل تعليمية متعددة لتحقيق أهداف تعليمية تعلمية محددة وتخضع لعملية التقويم المستمر.

الفصل الثالث: منهجية البحث وإجراءاته

أولا: منهجية البحث: اعتمد الباحث المنهج التجريبي لتصميم إجراءات البحث الحالي كونه أكثر المناهج العلمية ملاءمة لتحقيق أهداف البحث.

ثانياً: التصميم التجريبي: اعتمد (الباحث) التصميم التجريبي ذا المجموعتين المتكافئتين (التجريبية والضابطة) ذات الاختبارين القبلي والبعدي. كما هو مبين في جدول(2)

جدول (1) يوضح التصميم التجريبي ذا المجموعتين المتكافئتين المعتمد في البحث

المجموعة	الاختبار التحصيلي المعرفي القبلي	المتغير المستقل	الاختبار التحصيلي المعرفي البعدي	المتغير التابع	قياس اثر التعلم المستند إلى الدماغ
التجريبية	×	التعلم المستند إلى الدماغ (الخطط الدراسية)	×	التحصيل المعرفي مادة طرائق التدريس	
الضابطة	×	الطريقة الاعتيادية	×		

ثالثاً: مجتمع البحث: تكون مجتمع البحث الحالي من طلبة الصف الرابع – قسم التربية الفنية/ كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد المستمرين بالدراسة الصباحية للعام الدراسي 2019- 2020, الذين يدرسون مادة (طرائق التدريس) المقررة في هذه المرحلة والبالغ عددهم (106) طالبا وطالبة موزعين على (6) صفوف دراسية.

ثالثا:عينة البحث: تم اختيار مجموعتي البحث بالطريقة العشوائية مثلت (62)طالبا وطالبة، شعبة (أ.ب) مثلت الأولى المجموعة التجريبية والبالغ عددهم (31) طالباً وطالبة, في حين مثلت شعبة (ج.د) المجموعة الضابطة بواقع (31) طالباً وطالبة, وقد استبعد (الباحث) الطلبة الراسبون (2) طلاب. بهذا يصبح عدد أفراد العينة (60) طالباً وطالبة

رابعا: متغيرات البحث:- 1- المتغير المستقل:-وهو العامل الذي نريد أن نقيس مدى تأثيره في الموقف التعليمي, ويتمثل بالمحتوى التعليمي لمادة طرائق التدريس المعد على وفق التعلم المستند إلى الدماغ وفقا لإستراتيجية(K W L). لتنمية التحصيل المعرفي لطلبة قسم التربية الفنية.

2-المتغير التابع :-أ- قياس التحصيل المعرفي في مادة طرائق التدريس من خلال الاختبار التحصيلي المعرفي.

ب-قياس أثر التعلم المستند إلىالدماغ من خلال الخطط التدريسية في مادة طرائق التدريسالمبنية وفقالإستراتيجية(K W L), لتطوير الخبرات المعرفية التدريسية.

3 - **المتغيرات الدخيلة:**- ولتحقيق السلامة الداخلية والخارجية للتصميم التجريبي فإن هذا يتطلب تحديد المتغيرات الطارئة التي قد تؤثر في نتائج التجربة والمتمثلة في النقاط الاتية:

أ-مكان تطبيق التجربة:-تم تحديد قاعة دراسية ملائمة في قسم التربية الفنية لغرض تطبيق الخطط الدراسية واختيار الفصل الثاني من العام الدراسي (2017-2018)

ب- مدرس المادة:-تم ضبط هذا المتغير من خلال قيام (الباحث) بعملية تدريس الخطط التدريسية المصممة في البحث الحالي للمجموعة التجريبية (عينة البحث) خلال مدة تطبيق التجربة. ج- **الاندثار التجريبي:**إذ لم يتعرض البحث الحالي لحالات الترك أو الانقطاع أو الانتقال من الصفوف طيلة مدة التجربة.

خامسا: تكافؤ المجموعتين التجريبية والضابطة: جدول رقم (2)

المتغير	المجموعة	العدد	المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري	القيمة التائية		مستوى الدلالة 0,05	درجة الحرية
					المحسوبة	الجدولية		
العمر الزمني	التجريبية	30	285,555	15,111	0,724	2,000	غير دالة	58
	الضابطة	30	288,272	16,055				
اختبار الذكاء	التجريبية	30	38,6	5,20	1,07	2,000	غير دالة	58
	الضابطة	30	37,06	4,96				
الاختبار التحصيلي القبلي	التجريبية	30	15,555	3,442	1,905	2,000	غير دالة	58
	الضابطة	30	14,030	3,186				

ويتضح من الجدول رقم (2) عدم وجود فروق ذات دالة إحصائياً بين المجموعة التجريبيةوالمجموعة الضابطة, وهذا يعني أنّ المجموعتين متكافئتان في العمر الزمني, و متغير الذكاء, والاختبار التحصيلي القبلي.

سابعا :مراحلإعداد الخطط التدريسية:اعتمد الباحث التعلم المستند إلى الدماغ إطارا نظريا استند إلية لتصميم المحتوى التعليمي للخطط التدريسيةالمبنية وفقا لإستراتيجية(K W L), والتي طبقت على مجموعة البحث التجريبية بينما تم اعتماد الطريقة الاعتيادية في تصميم الخطط التي طبقت على المجموعة الضابطة، وفيما يأتي وصفا تفصيليا لخطوات التصميم الخطط.

1- **تحديد حاجات المتعلمين:**تعد من الخطوات الأساسية في بناء الخطط التدريسية,إذ تم توزيع استبانة استطلاعية مفتوحة توجه بها(الباحث) للطلبة الذين يدرسون مادة طرائق التدريس للصف الرابع بمجموعة من التساؤلات للكشف عن حاجات الطلبة ومن خلال الإجابات المتنوعة تعرَف (الباحث) على نوع و حجم المشكلات التي يواجهها الطلبة فكانت كما مبين في أدناه:

أ-ضعف الجانب المعرفي من حيث المفاهيم والمصطلحات الخاصة بمادة طرائق التدريس العامة.

ب-ضعف خبرات الطلبة في معرفة طرائق التدريس القائمة على المعلم وطرائق التدريس القائمة على المتعلم. قلة الوسائل التعليمية والتقنيات الحديثة.

2- **تحديد المحتوى التعليمي:** تم تصميم محتوى الخطط التدريسية وتنظيمها على وفق إستراتيجيةالتعلم المستند إلى الدماغ هي إستراتيجية(K W L) إذ تم توزيع المحتوى التعليمي على (6) خطط دراسية.

3-تحديد الأهداف التعليمية والسلوكية للخطط الدراسية:- تم صياغة (6) أهداف تعليمية بواقع هدف تعليمي لكل خطة دراسية وتم عرضها على مجموعة من الخبراء اختصاص طرائق تدريس التربية الفنية والقياس والتقويم للتأكد من سلامتها وملائمتها. ومما تقدم حدد (الباحث) الأهداف التعليمية للدروس التعليمية في الخطط الدراسية التي تمثل المحتوى التعليمي، ثم اشتقاق الأهداف السلوكية.

4-الأهداف السلوكية: بلغ مجموع الأهداف السلوكية لجميع الخطط الدراسية (24) هدفاً سلوكياً, وقام الباحث بعرضها على مجموعة من السادة الخبراء في مجال طرائق تدريس التربية الفنية، والقياس

والتقويم، وفي ضوء ملاحظاتهم تم تعديل وحذف بعض الفقرات, ليصبح (20) هدفا سلوكيا, وقد تم عرضه مرة ثانية على البعض من السادة الخبراء فكانت نسبة الاتفاق على صلاحية المحتوى (100%) ليأخذ صيغته النهائية.

سادسا: أدوات البحث :- الاختبار التحصيلي: شمل الاختبار على (20) سؤال من اختيار من متعدد. واعتمد في تصحيح الاختبار إعطاء درجة واحدة للإجابة الصحيحة وصفر للإجابة الخاطئة لكل فقرة, أمّا الفقرات المتروكة فقد عوملت معاملة الإجابة الخاطئة.

مؤشرات صدق الاختبار التحصيلي :

الصدق الظاهري: تم عرض الاختبار بصيغته الأولية على مجموعة من السادة الخبراء المتخصصين في مجال طرائق تدريس التربية الفنية, القياس والتقويم, للتأكد من صياغة عباراته, ووضوح التعليمات الواردة في الاختبار ومناسبتها لقدرات المتعلم العقلية, وفي ضوء تقويم السادة الخبراء قام الباحث بتعديل بعض الفقرات وقد حصل الاختبار على نسبة اتفاق (90%).

التطبيق التجريبي للاختبار التحصيلي: اجري تطبيق الاختبار على عينة استطلاعية. وتبين أنّ الوقت الذي يستغرقه المتعلم في الإجابة عن أسئلة الاختبار هو (35) دقيقة.

الخصائص السايكومترية:

أ - مؤشرات معامل الصعوبة :وجد إن مؤشرات الصعوبة تراوحت مابين (30% - 70%). ويعد هذا الاختبار مؤشراً جيداً لصلاحية الاختبار التحصيلي المعرفي.

ب - مؤشر التمييز لفقرات الاختبار:تبين إن فقرات الاختبار التحصيلي تراوحت درجات التمييز فيها مابين (32% - 76 %)وهذا المؤشر يعطي صورة واضحة عن قدرة الطلبة في تمييز فقرات الاختبار .

فعالية البدائل الخاطئة:- تبيّن أن جميع بدائل الاختبار كانت جذابة وفعالة إذ تراوحت بين (0,22- - 0,62).

ثبات الاختبار التحصيلي:-استعمال الباحث معادلة (كيودرريتشاردسون / 20)، إذ ظهر أن معامل الثبات للاختبار مقداره (0,95)، وهذا يعد مؤشراً جيداً لثبات الاختبار.

تاسعا:-تطبيق الخطط الدراسية: بعد الانتهاء من المعالجات الإحصائية أصبح الاختبار التحصيلي المعرفي والخطط الدراسية جاهز للتطبيق حيث تم التطبيق بتاريخ 2019/4/22- 2019/5/27بواقع (6) أسابيع.

عاشرا : الوسائل الإحصائية:استخدم الباحث البرنامج الإحصائي spss

الفصل الرابع: عرض النتائج ومناقشتها

1-نتائج البحث :تحدد هدف البحث الحالي في الكشف عن اثر استخدام استراتيجيات نظرية التعلم المستند إلى الدماغ في تحصيل طلبة قسم التربية الفنية في مادة طرائق التدريس ويتم ذلك من خلال الأهداف الفرعية التالية:

1. تصميم خطط دراسية في مادة طرائق التدريس وفقا لاستراتيجيات نظرية التعلم المستند إلى الدماغ.

2-قياس أثر الخطط الدراسية. المبنية على وفق إستراتيجية(K W L), وفيما يأتي عرضاً للنتائج على وفق ترتيب فرضيات البحث وعلى النحو الآتي:

❁ **الفرضية الأولى**: ((لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى دلالة (0,05) بين متوسطي درجات المجموعتين التجريبية والضابطة حول إجاباتهم على الاختبار التحصيلي المعرفي البعدي.))

استخدم الباحث الاختبار التائي(*T- test*) لعينتين مستقلتين, فبلغت القيمة التائية المحسوبة (12,65) وهي أكبر من القيمة التائية الجدولية والبالغة (2,000) عند مستوى دلالة (0,05) وبدرجة حرية (58)، جدول (3) يوضح ذلك.

المجموعة	عدد العينة	المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري	درجة الحرية	القيمة التائية		مستوى الدلالة
					المحسوبة	الجدولية	
التجريبية	30	17,06	6,11	58	12,65	2,000	دالة إحصائية عند مستوى دلالة 0,05
الضابطة	30	9,70	4,58				

جدول(3)يوضح نتائج الاختبار التائي (t-test) لعينتين مستقلتين في الاختبار التحصيلي المعرفي

إنّ النتائج المبينة في الجدول أعلاه تؤدي إلى رفض الفرضية الصفرية وقبول الفرضية الصفرية البديلة, التي تشير إلى وجود فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى دلالة (0,05) بين متوسط درجات المجموعة التجريبية التي درست على وفق الخطط الدراسية المبنية وفقا لاستراتيجية التعلم المستند إلى الدماغ (إستراتيجية(K W L) وبين متوسط درجات المجموعة الضابطة التي درست على وفق الطريقة الاعتيادية في الاختبار التحصيلي البعدي, ولصالح المجموعة التجريبية، وهذا يدل على ثبوت اثر الخطط الدراسية في تحصيل المجموعة التجريبية من ناحية (الفهم, والتذكر, والمعرفة) طبقاً لمستويات التفكير عند (بلوم) حول الأنشطة والفعاليات التعليمية التي تضمنتها الخطط الدراسية. وهذا يتفق مع دراسة (Mohammed, 2015) ودراسة (Al-Ajrash,2013)

❁ **الفرضية الثانية**: ((لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى دلالة (0.05) بين متوسطي درجات المجموعتين التجريبية والضابطة حول حجم اثر الخطط الدراسية المبنية وفقا لاستراتيجيات نظرية التعلم المستند إلى الدماغ - بعدياً.))

للتحقق من صحة الفرضية الصفرية تم اعتماد القيمة المحسوبة (T-test) البالغة (12,65) التي ظهرت في الفرضية الصفرية (1),إذ استعمل الباحث (معادلة مربع ايتا)لقياس أثر الخطط الدراسية في

تحصيل طلبة قسم التربية الفنية المرحلة الرابعة في مادة طرائق التدريس. وكما موضح في الجدول (4) يوضح قيمة معادلة (مربع ايتا) وحجم الأثر

(4)الجدول

المجموعة	العينة	المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري	قيمة T-test	مربع ايتا	حجم الأثر	المستوى
التجريبية	30	17,06	6,11	12,65	160,02	0,73	مرتفع
الضابطة	30	9,70	4,58				

يتضح من خلال الجدول (4) أن قيمة حجم الأثر يساوي (0,73) وهي تمثل قيمة ذات تأثير كبير بحسب القيم المعيارية إذ تقع ما بين (0,6 -0,14) وبذلك فان هذه القيمة تعطي اتجاهاً دلالياً وتبايناً ملحوظاً لحجم الأثر الذي تركته الخطط الدراسية في تحصيل طلبة المجموعة التجريبية, وبذلك ترفض الفرضية الصفرية وتقبل الفرضية البديلة التي تنص على وجود فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى دلالة (0,05)بين متوسط درجات طلبة المجموعة التجريبية الذين درسوا على وفق الخطط الدراسية المبنية على وفق لاستراتيجيات نظرية التعلم المستند إلى الدماغ وبين متوسط درجات طلبة المجموعة الضابطة التي درست على وفق الطريقة الاعتيادية في إجاباتهم على فقرات الاختبار التحصيلي المعرفي.

2-مناقشة النتائج وتفسيرها:

أولا: أثبتت النتائج تفوق المجموعة التجريبية في الاختبار التحصيلي المعرفي البعدي التي درست على وفق الخطط الدراسية المبنية وفقا لاستراتيجيات نظرية التعلم المستند إلى الدماغ (إستراتيجية(K W L) على المجموعة الضابطة التي درست بالطريقة الاعتيادية, وهذا يؤكد اثر الخطط الدراسية التي تم تصميمها على وفق نظرية التعلم المستند إلى الدماغ ليأخذ بنظر الاعتبار حاجات وإمكانيات المتعلمين والمحتوى التعليمي للمادة العلمية وتثير اهتمامهم مما يهيئ صورة تحدي فكري لديهم فيساعدهم على التعلم وبشكل أسرع وأفضل, علاوة على ذلك كونها مدعمة بالعديد من عناصر التشويق التي تشمل الصور والألوان التي تمثل عامل جذب للمتعلم.

ثانيا:ظهر أن حجم الأثر الذي تركته الخطط الدراسية المصممة وفقا للتعلم المستند إلى الدماغ عند طلبة المجموعة التي أخضعت للتجربة (0,73) وهو يمثل مؤشراً جيداً يدل على أثر (إستراتيجية(K W L) في تطوير معلوماتهم المعرفية والتدريسية.

3-الاستنتاجات:

1- إن تفوق طلبة المجموعة التجريبية التي استخدمت الخطط الدراسية المصممة على وفق استراتيجيات التعلم المستند إلى الدماغ وهي إستراتيجية(K W L) كإستراتيجية التدريس كان لها أثرا ايجابيا في التحصيل المعرفي لهذه المجموعة وتفوقهم على اقرأنهم طلبة المجموعة الضابطة التي استخدمت الطريقة الاعتيادية ويعود ذلك إلى عملية التنظيم للمعلومات المعرفية التدريسية المتعلقة بمادة طرائق التدريس والتي تم إيصالها إلى الطلبة على وفق المحتوى التعليمي وما يتضمنه من وضوح في

الأهداف التعليمية والسلوكية والاختبار التحصيلي المعد لذلك كان له أثر ايجابي في تنفيذ متطلبات مادة طرائق التدريس

2- ثبت اثر استخدام التعلم المستند إلى الدماغ في زيادة مستوى اكتساب طلبة المجموعة التجريبية لمفاهيم مادة طرائق التدريس مقارنة بمخرجات المجموعة الضابطة.

4-التوصيات: -

1- ضرورة تسليط الضوء على أهمية تطبيق أبحاث نصفي الدماغ في العملية التعليمية، وحث المدرسين على اعتماد استراتيجيات التعلم المستند إلى الدماغ كإستراتيجية(K W L) في التدريس بوصفها من الاستراتيجيات التي تساعد المتعلم على استخدام مهارات التفكير أثناء تعلمهم.

2- الاستعانة بمحتوى الخطط الدراسية في تدريس مادة طرائق التدريس كونها تضم مجموعة من التقنيات التعليمية وصور تعليمية تتمثل بـ(طرائق التدريس القديمة وطرائق التدريس الحديثة) للمساعدة على تذكر المعلومات المعرفية.

5-المقترحات: -استكمالاً للبحث الحالي يقترح الباحث بأجراء الاتي.

1- فاعلية التعلم المستند إلى الدماغ في التحصيل وتنمية التفكير الإبداعي لدى طلبة معهد الفنون الجميلة في مادة عناصر الفن.

2- اثر برنامج تعليمي قائم على نظرية التعلم المستند إلى الدماغ في تنمية مهارات القراءة الناقدة للعمل الفني التشكيلي لدى طلبة كلية الفنون الجميلة.

References

1. Abdel-Raouf, T.(2015).*Mental Maps and Learning Skills*, Edition 1, The Arab Group for Training and Publishing, Cairo.
2. Afana, E. and Al-Khaznadar,N.(2009).*Classroom Teaching with Multiple Intelligences,* Edition 2, Dar Al Masirah for Publishing, Distribution and Printing, Amman.
3. Al-Ajrash, H.(2013*). Evaluation of the General Teaching Methods Course in the Light of Education Quality Standards*, Journal of the College of Basic Education, University of Gabel, No. 13, September.
4. Al-Khawaldeh, N. and I.(2003).*Methods of Teaching Islamic Education*, Edition 1, Dar Jenin, Amman.
5. Al-Kinani, M. and Al-Kinani, F.(2012*). Methods of Teaching Art Education*, Edition1,Iraq.
6. Al-Sadhan, A.(2004).*Recreation and Academic Achievement*, Edition 1, Arab Bureau of Education for the Gulf States, Riyadh.
7. Al-Saliti, F.(2008).*Learning and Teaching Strategies, Theory and Application, 1st Edition*, Jedar for the International Book for Publishing and Distribution, Amman.

8. Al-Salti, N, and Al-Rimawi, M.(2004). *Brain-Based Learning, 1st Edition*, Edition 1, Dar Al Masirah for Publishing and Distribution, Amman.
9. Attia, M.(2009*). Total Quality and the New in Teaching*, Edition 1, Dar Safaa for Publishing and Distribution, Amman.
10. Attia, M.(2008*). Modern Curricula and Teaching Methods*, Edition 1, Dar Al-Muhajid for Publishing and Distribution, Amman.
11. Hamdan, M.(1986). *The Brain, Perception, Intelligence and Learning*, Edition 1, House of Modern Education, Amman.
12. Hussein, M.(2008*). Brain-Based Learning and the Power of Thinking, Academy of Human Development*, Developing Creative Skills and Abilities.
13. Muhammad, K.(2015). *The Effectiveness of "Teaching-Teaching" Strategies Based on Brain-Based Learning Theory- in Increasing the Efficiency of Learning and Developing Some Critical and Creative Thinking Skills*, PhD Thesis (unpublished), College of Social and Human Sciences, Batna University.
14. Nofal, M, and Muhammad,Q.(2011). *Integrating thinking skills into academic content*, Edition 1. Dar Al Masirah for Publishing and Distribution, Amman.
15. Nofal, M.(2007). *Multiple intelligence in the classroom, theory and practice*, Edition 1, Dar Al Masirah for Publishing and Distribution, Amman.
16. Saliba, J.(1982). *The Philosophical Dictionary in Arabic,French, English and Latin Words*, Edition 1,Lebanese Book House, Beirut.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts106/97-114

Strategies of brain-based learning theory and its impact on the achievement of students of the Department of Art Education in Teaching Methods

Hussein Jabbar Mohammed[1]

Al-Academy Journal ……..…….....…. Issue 106
Date of receipt: 16/8/2022…....Date of acceptance: 1/9/2022….....Date of publication: 15/12/2022

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

Abstract:

The aim of the current research is to reveal the effect of using brain-based learning theory strategies on the achievement of Art Education students in the subject of Teaching Methods. The experimental design with two equal experimental and control groups was used. The experimental design with two independent and equal groups was used, and the total of the research sample was (60) male and female students, (30) male and female students represented the experimental group, and (30) male and female students represented the control group. The researcher prepared the research tool represented by the cognitive achievement test consisting of (20) questions, and it was characterized by honesty and reliability, and the experiment lasted (6) weeks and after applying the tool and using statistical means in data processing. The results showed that there were statistically significant differences at the level of significance (0.05) between the average scores of the experimental group students who studied according to study plans based on brain-based learning and the average scores of the experimental group students who studied according to the usual method in their answers to paragraphs Postgraduate cognitive achievement test.

[1]Ministry of Education, Baghdad Education Directorate, Rusafa First, dr.hussein.ja@gmail.com.

ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229 مجلة الأكاديمي-العدد 106

The superiority of the students of the experimental group who used the study plans designed according to the strategies of the theory of brain-based learning as a strategy (KWL) had a positive impact on the cognitive achievement of this group and their superiority over their peers the students of the control group who used the usual method

Key words: Strategies of Brain-Based Learning Theory(K W L) Strategy, Teaching Methods

OPEN ACCESS

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts106/115-132

أنظمة الصوت الحديثة واشتغالها في الفيلم الروائي المعاصر

حمزه كنعان هاشم[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 106 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2022/9/10 , تاريخ قبول النشر 2022/9/25 , تاريخ النشر 2022/12/15

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

ملخص البحث:

لعل الذهاب لمشاهدة الأفلام السينمائية في صالات العرض (السينمات) في يومنا الحاضر أصبح مختلفاً عن ما كان عليه سابقاً، فلو طرحنا سؤالاً عن الفرق ما بين سينما اليوم والأمس، لوجدنا ان أغلب الإجابات ان لم تكن جميعها ستذهب الى التطورات التي طرأت على الجانب المرئي من الفيلم السينمائي، فوضوح الصورة وبريق الوانها سحب البساط من تحت أهم تغيير حدث في بنية الفيلم السينمائي المعاصر، الا وهو الصوت، ففي بداية السينما كان الصوت غائبا، بل وحتى عند حضوره لم يعطنا التجربة التي نعيشها اليوم في ظل وجود نُظم الصوت الحديثة التي اعتمدت خلق بيئة الصوت المحيطي التي تغمر المشاهدين بواقعية الصوت الذي يصلهم من كافة الاتجاهات، ولهذا وجد الباحث أن من الضروري تسليط الضوء على هذا الموضوع لأهميته، فتمثلت مشكلة البحث في التساؤل التالي: (كيف يتم توظيف واشتغال أنظمة الصوت الحديثة في بنية الفيلم الروائي المعاصر؟) اما الإطار النظري فقد شمل مبحثين: الأول: جدلية العلاقة بين الصوت والصورة، أما الثاني: توظيف التقنيات الصوتية الرقمية الحديثة في الفيلم الروائي. بينما إجراءات البحث، فقد اتخذ الوصفي التحليلي منهجاً له، وعينة قصدية تلبي أهداف البحث، والتي تضمنت فيلم (John wick) بأجزائه الثلاثة، وقد خلصت الدراسة عدد من النتائج والاستنتاجات.

الكلمات المفتاحية: أنظمة الصوت الحديثة، الأفلام الروائية المعاصرة.

الإطار المنهجي

مشكلة البحث: نظراً لاتساع نطاق اشتغال التقنيات الحديثة في كافة مجالات الحياة، أصبح من البديهي أن تحاول السينما استثمار هذه التقنيات وتوظيفها لأجل تطوير منظومتها الفنية، وهذا ما بدا واضحاً في استثمار التقنيات الرقمية الحديثة لتطوير وتفعيل الجانب الصوتي في الفيلم الروائي المعاصر.

ويعد الجانب الصوتي عنصر على قدر كبير من الاهمية في بنية الفيلم السينمائي المعاصر، وعلى الرغم من أن الفيلم قائم على الأساس الصوري، ولكن الجانب الصوتي يشكل دعامة أساسية وإضافة مميزة ليست

[1] كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد، hamzah.kanaan10@gmail.com

شكلية وإنما إضافة مضمونيه، كون أن الجانب الصوتي أحيانا يأخذ على عاتقه قيادة الفعل الدرامي أو بناء التطور التدريجي لنمو الحكاية الفيلمية، ولاسيما بعد التطورات الكبيرة التي حصلت في مجال الصوت على مستوى التقنيات، حيث ساهمت في إبراز أهمية هذا الجانب وعلاقته بالجانب الصوري.

وهنالك جانب يتعلق بالتطورات التي حدثت على مستوى قاعات العرض السينمائي ولاسيما هندسة الصوت في هذه القاعات، حيث لا فائدة من اشتغال أو صناعة فيلم سينمائي بتقنيات صوتية ممتازة من دون وجود توازي في بناء وتصميم قاعات عرض سينمائية ذات تكنولوجيا عالية متلائمة مع انظمة العرض الحديثة، وهذا التناغم ما بين الصناعة السينمائية الاحترافية وما بين الاحترافية في تنفيذ قاعات العرض (السينمات)، ضرورة لابد منها من اجل بلورة خطاب سينمائي مؤثر في الجمهور الذي يحضر إلى تلك القاعات املاً في الإفادة والاستفادة والاستمتاع على اقصى حد ممكن من المزايا الكبيرة التي توفرها أنظمة العرض الحديثة، وعلى هذا الأساس فقد قام الباحث باختيار هذا الموضوع ليكون مشروع بحثه، ومن خلال ما تقدم يوجز الباحث مشكلة بحثه بالتساؤل الآتي: كيف يتم توظيف واشتغال أنظمة الصوت الحديثة في بنية الفيلم الروائي المعاصر؟

أهمية البحث والحاجة اليه: تكمن أهمية البحث في تناوله موضوعة جديدة تتعلق بالتقنيات الرقمية، وتحديداً أنظمة الصوت الحديثة ودورها البارز في بنية الفيلم وصالات العرض السينمائي، فضلاً عن الفائدة التي سَيقدمها للعاملين والمهتمين بصناعة السينما.

أهداف البحث: الكشف عن كيفيات اشتغال وتوظيف أنظمة الصوت الحديثة ضمن بنية الفيلم الروائي المعاصر.

حدود البحث: الحد الموضوعي: دراسة أنظمة الصوت الحديثة الموظفة في تركيب الفيلم الروائي المعاصر.

الحد الزماني: 2014-2022. الحد المكاني: الأفلام الروائية التي تعرض في سينما مول المنصور.

تحديد المصطلحات: التعريف الاجرائي لأنظمة الصوت الحديثة: هي (مجموعة من الإصدارات الحديثة التي أنتجتها الشركات العالمية المتخصصة في مجال الصوت عموماً، وفي الفيلم السينمائي خصوصاً).

الإطار النظري والدراسات السابقة

المبحث الأول: جدلية العلاقة بين الصوت والصورة:

رغم تنوع عناصر المجرى الصوتي في الخطاب المرئي، إلا أن كلاً منها يتمتع بخواص تميزه عن بقية العناصر الأخرى، وإن محصلة تجاوز هذه العناصر وتمازجها يفصح عن معنى أيضاً، وهذه العناصر هي (الحوار، الموسيقى، المؤثرات الصوتية، الصمت) (Al-Baydani, 2012, p. 20)، وسنتطرق لكل منها:

أولاً: الحوار Dialogue: هو من أهم الوسائل الصوتية المستخدمة في الأعمال الدرامية، ويأتي غالباً متزامناً مع صورة مصدره، فهو يُسمع ويُرى في نفس الوقت، ومن فوائده إضفاء نوع من الواقعية على القصة، ويكون المتفرج هو الطرف الثالث في القصة، الطرف الذي يسترق السمع لحياة الشخصيات على الشاشة، والواقعية على الشاشة لها مفهوم مختلف عن الحياة، فالواقعية السينمائية هي العمل على تقليل الحوار بقدر الإمكان، بحيث يمكن قول كل ما له معنى في أقل كلمات ممكنة تعجز الصورة عن التعبير عنها، فالذي

يُعبر عنه بالكلام المنطوق يجب أن يكون جوهرياً، ولا يمكن التعبير عنه بالإمكانات المرئية إلا في حالات خاصة، (ويقوم الحوار عادةً بأربعة وظائف) (Al-Ferjani, 2016, p. 422):

1- تطوير القصة ودفعها للأمام (Story advancement): يكمن استخدام الحوار التفسيري في تطوير القصة، فمثلا لو أن فيلماً قصته تتناول فيروساً هاجم الأرض من الفضاء الخارجي، لن يستطيع المتفرج أن يفهم من خلال الصورة فقط، إلا إذا تم الشرح مثلاً من خلال شخصية عالم في الفيلم، وغالباً ما يأتي الحوار التفسيري مكثفاً في بداية الأفلام، لشرح الفكرة الأساسية في القصة، أو توضيح الأحداث التي ستؤدى للصراع، أو إعطاء نبذة عن تاريخ البطل، فمثلاً في فيلم (Lust For Life) لخص نورمان كورين (Norman Corwin) تاريخ الفشل المتكرر (لفان جوخ) حين حاول الانضمام للخدمة التبشيرية، قبل أن يصبح فنان مشهور، ففي بداية المشهد تم إخبار المتفرج بأنه رُفض قبول طلبه من المجلس في حوار استمر دقيقتين، ولكنه عبر عن عشر سنوات من الفشل، ولهذا الحوار بعض الأهداف الأخرى، (فهو يُستخدم لشرح تحركات شخصيات ليست موجودة في المشهد مثلاً، أو وصف أماكن وأزمنة وأحداث أخرى، ولكن عادةً ما يصاحب ذلك القطع إلى لقطة خارج الكادر، أو لقطة رجوع للماضي) (Al-Ferjani, 2016, p. 422).

2- تطوير وتنمية الشخصية (Character development): وهنا لن يعرف المتفرج كيف يتفاعل مع (شخصيته، اتجاهاته، مستواه الوظيفي والتعليمي والاجتماعي) إلى أن يتكلم الممثل، فاكتشاف مواصفاته تكون من خلال أفعاله والحوار، فالحوار والتفاعل مع شخصيات القصة يكشف عن نوع الشخصية الموجودة واتجاه تطورها في الفيلم، ويكشف الحوار أيضاً (عن الحالة الشعورية والمحتوى العاطفي الذى تشعر به الشخصية في أي موقع من الفيلم، فالمبالغة والتكلف في التعبير العاطفي في الأفلام الصامتة، لم يعد له مكان مقارنةً بفصاحة وبلاغة التعبيرات في الأفلام الناطقة) (Al-Ferjani, 2016, p. 422)، فالكلمة الواحدة قد تعبر عن الكثير من المشاعر، وتشرح العلاقات بين الشخصيات، وهوية الشخصية، وماذا تريد، وأين موقعها واتجاهها في الفيلم الدرامي، وتكون الحالة العاطفية هي التي تتحكم في الحوار، فحينما تكون الشخصية سعيدة تتكلم بمرح وبهجة، وحينما تكون حزينة تتكلم ببطء وتردد، وهكذا.

3- التتابع (Continuity): من خلال الحوار بين شخصيتين يمكن إعادة كلمة رئيسية أو جملة معينة، لترك أثر ما في نفس المتفرج وإثارته، وللتأكيد على تلك الكلمة الرئيسية، فاستخدام السؤال هو أحد الطرق المتنوعة التي يستخدمها الحوار، وتعمل على جذب انتباه المتفرج، لأنها تلعب على فضوله، ولو تم إجابة السؤال بسؤال آخر يعمل ذلك على زيادة الإحساس بالمواجهة والتحدي بين الشخصيتين، وإن وظيفة الحوار في السينما (هو الكشف عن الحقائق الدرامية التي لا يمكن التعبير عنها بالصورة فقط , فيجب أن يمتلك الحوار قوة التأثير الواقعية في الإخبار بالقصة، والكشف عن الشخصية، والقدرة على بعث روح الفكاهة، مع التأكيد على التتابع كما أخبرنا من قبل) (Caspiard, 1989, p. 9)، ويجب أن يكون ذلك تبعاً لاختيارات دقيقة، فلو أن الحوار حادَ عن دوره الوظيفي في القصة، وأصبح هدفا في ذاته، أو أنه حاكى الواقع تماما فتحول إلى مجموعة من الكلمات و التمتمات، مما يُوقف التدفق الدرامي في القصة.

4- الإمتاع أو الإضحاك (Laughing): على الرغم من صعوبة كتابة حوار يتمتع بقدر من المرح إلا أنه (يكون ضرورياً في كثير من الأحيان للتقليل من توتر المتفرج) (Al-Ferjani, 2016, p. 424)، فلو أن هناك فيلماً

مجلة الأكاديمي-العدد 106-السنة 2022 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

طويلاً يشتمل على درجة عالية من الإثارة، دون أن يكون هناك بعض المرح من حين لآخر لإراحة المتفرج، سيزداد توتره إلى درجة قد تجعله يضحك في مشهد للبطل وهو يُهاجم بسكين، أو مشهد لرجل وامرأة في حالة حب، فهو يبحث في هذه الحالة بنفسه عن طريقة لتقليل توتره.

ثانياً: الموسيقى Music: وتعد من أهم الوسائل الصوتية المستخدمة في الأعمال الدرامية، حيث ليس من السهل وضع الموسيقى أثناء تصوير الفيلم كما هو الحال مع الحوار والمؤثرات الصوتية والصمت، ولهذا فإن الموسيقى تؤلف عادةً بعد أن تتم عملية المونتاج، وهى تعتبر مرحلة مكملة ومتممة للحالة المزاجية والإيقاع، ويستثنى عن ذلك أفلام الرسوم المتحركة والأفلام الموسيقية، (ففي أفلام الرسوم المتحركة يتم تأليف الموسيقى وتسجيلها أولاً، ويتم قياس الموسيقى تبعاً لعدد الكادرات في الفيلم، والمعلومات المسجلة عنها، وحين يتم الانتهاء من الفيلم يكون مطابقاً للموسيقى في الكادرات) (Al-Ghariwati, 2007, p. 69)، أما في الأفلام الموسيقية يتم تصوير الأبطال وهم يغنون ويرقصون على أنغام الموسيقى، الأمر الذي يتطلب تأليف وتسجيل الموسيقى مسبقاً، وتحمل الموسيقى المؤلفة خصيصا للأفلام نوعاً من التميز عن غيرها، فهي تؤلف لتدعم عناصر الفيلم، وليس من المفترض أن تقدم هذه الموسيقى بمفردها، فهي مرتبطة بالفيلم الذى ألفت لأجله، ولكن قد يحدث ذلك في حالات قليلة، لأن هدف هذا النوع من الموسيقى هو الإسهام الدرامي عن طريق الألحان المرتبطة بالشخصيات، وتلك أيضاً المتعلقة بالأماكن، والحالة المزاجية، ودرجة السرعة، والتتابع، والتأكيد الدرامي، والتحذير، والهجاء، والفكاهة، (ويمكن أن تُعامل الموسيقى أيضاً كوسيلة انتقال من مشهد لآخر، وإضافة معلومات) (Al-Ferjani, 2016, p. 426)، وقد نجد الموسيقى في:

1- اللحن الرئيسي للبطل (Character Themes): يؤلف هذا اللحن خصيصا للتعريف بشخصية معينة، ومن أشهر الأمثلة على ذلك اللحن المشهور الخاص بشخصية (لارا) في فيلم (Doctor Zhivago)، ففور حدوث هذا الربط بين اللحن والشخصية، يمكن أن يُعزف في أي وقت، وأي مكان في الفيلم، لإثارة ذكرى الشخصية، ففي الفيلم كلما يذهب دكتور (Zhivago) ليرى حبيبته أو يتذكرها أو يكتب عنها أو يلمحها وسط الزحام، نسمع ذلك اللحن.

2- اللحن الخاص بالمكان (Locale Themes): تساعد هذه الألحان في توجيه المتفرج وإثارة مشاعره لأحداث مرتبطة بذلك المكان، فمثلاً مدينة تكساس الأمريكية لها لحنها الخاص الذي عادةً ما يعزف على الهارمونيكا، وكذلك الصعيد في مصر، أو الأهوار في العراق، وغيرها، (وفور أن يتم تقديم اللحن مرتبطاً بالمكان، يمكن أن يُعزف بعد ذلك في الفيلم، لاستدعاء ذكريات هذا المكان وأوقاته وناسهْ) (Al-Ferjani, 2016, p. 427).

3- الحالة المزاجية (Mood): يمكن التعبير عن الحالة المزاجية لمجموعة من المشاهد بالموسيقى الخاصة بها، فمثلاً (حفلة تتويج الملك يمكن أن تصور بصورة هزلية أو بإجلال، اعتمادا على نوع الموسيقى المصاحبة) (Al-Ferjani, 2016, p. 427)، كما يمكن تحويل الإحساس بالسعادة على الشاشة إلى شعور الإحساس بالخطر، نتيجة لأن الموسيقى المصاحبة توحي بأن شيئا خطراً على وشك الحدوث، وقد يكون موت شخص ما خبراً سعيداً إذا ما صاحب ذلك موسيقى مرحة، وفي بعض الأحيان يمكن أن تكون الموسيقى مستقلة عن الصورة وتأثيرها باقي، فمثلا (يستخدم بعض الأوروبيين أمثال انغمار بيرغمان (Ingmar Bergman) الموسيقى الكلاسيكية لمصاحبة الأحداث المهمة في أفلامهم، فوقار الموسيقى يكسب الفيلم وقاراً واحتراماً

بصرف النظر عن جوهر الفيلم نفسه، وكان المخرجون الشيوعيون يستخدمون الموسيقى الكلاسيكية لتوقير وإضفاء الهيبة على أفكارهم الايديولوجية) (Lumet, 2014, p. 177).

4- السرعة (tempo): إن درجة السرعة في الفيلم تعمل بصورة مكملة للحالة المزاجية للموسيقى، و للحركة الدرامية السريعة على الشاشة، (فمشاهد الذروة هي تلك التي تحمل موسيقى ديناميكية، والتي تزيد من التأثير الدرامي للمَشاهد، دون جذب انتباه المتفرج إليها في ذاتها) (Al-Ferjani, 2016, p. 427)، ويتم عمل مونتاج هذه المشاهد بالتزامن الإيقاعي مع مسار الصوت، حتى يتم الوصول للدقة في عرض الصورة والصوت، مما يزيد من قوة وبروز عنصر السرعة في الفيلم.

5- موسيقى التتابع (relay): تستطيع الموسيقى ربط مجموعة من المشاهد التي ليس بينها علاقة، كمشهد المونتاج الذي يصف رحلة سفر أو رحلة بحث مثلا، حيث (تعكس الموسيقى هنا روح الحركة الدرامية في المشهد، وتستمر بصورة مستقلة عن حركة موضوع التصوير نفسه) (Al-Ferjani, 2016, p. 428)، فمثلا في فيلم (Butch Cassidy and the Sundance Kid) دفعت قسوة القوانين الزوجين إلى السفر إلى بوليفيا، وكان دور الموسيقي الربط بين مَشاهد السفر من مدينة إلى مدينة وارتقاء المركب الى أمريكا الجنوبية، ثم الوصول لبوليفيا، وقد تم تغطية 8 آلاف ميل في دقائق من خلال الموسيقى) (Lumet, 2014, p. 178).

6- التأكيد الدرامي (Dramatic Emphasis): يعتبر من وظائف الموسيقى الأساسية في الفيلم، فالكلمة الواحدة أو الجملة أو حتى صوت الضجيج، قد يكون محملاً بمحتوى درامي جوهري، لكنه قد لا يصل إلى المتفرج، أو ربما يصل ناقصاً إذا لم تصاحبه الموسيقى، وقد كانت تُستخدم هذه الموسيقى بغزارة، كتلك الأفلام المستدرة للدموع في فترة الحرب العالمية الثانية، فحين يعرض التليفزيون الآن مثل تلك الأفلام القديمة، قد تصاحبها ضحكات ساخرة من الجمهور، لأن كل استدارة من البطل تصاحبها لازمة موسيقية، ولكن الآن أصبح الاتجاه مختلفاً في درجة استخدام الموسيقى، حيث أصبح من المفضل توفيرها للأزمات العميقة في الفيلم، مع التوازن في استخدام عناصر المجرى الصوتي الأخرى في عملية التأكيد الدرامي.

7- الموسيقى التحذيرية (Premonition): وهي موسيقى تعطي شعوراً بأن شيئاً ما على وشك الحدوث، ونجد ذلك في فيلم (The Diary of Anne Frank) حيث تتكلم الشخصيات عن مستقبلهم ما بعد الحرب، وتصاحب المشهد موسيقى تحذيرية تنبأ أن حجرات الغاز في معسكرات التعذيب هي مستقبلهم الوحيد، وغالباً في معظم أفلام الحروب نجد هذا النوع من الموسيقى يعزف ويحذر بقدوم المعارك مع العدو.

8- الموسيقى التفسيرية (Commentative music): وهى أغنية راقصة خفيفة تعبر كلماتها عن مشاعر وأفكار ليس لها نظير مرئي من الصور، وغالباً ما تستخدم لتقديم فكرة الفيلم الرئيسية، أو أن تعبر عن الأفكار الداخلية للبطل، أو تعبر عن هجاء لأحد الشخصيات، ففي فيلم الخريج (The Graduate) عبر عن ازدرائه لامرأة في منتصف عمرها على علاقة مع بينجامين، استخدمت الأغنية هنا كبديل عن استخدام التعليق على لقطة قريبة لوجه ساكن.

9- الموسيقى الهجائية والفكاهية والانتقالية والتعليمية: تستخدم هذه الموسيقى لأكثر من هدف وبطرق مختلفة، وهنالك أفلام تكون فيها الموسيقى هدفاً في ذاتها، وتم نقدها لأنها تعتمد على شعور وعاطفة

المتفرج أكثر من وعيه، أما الأفلام الواقعية فتستخدم الحد الأدنى من الموسيقى، حيث أنها تُوفر للحظات التصعيد العاطفي في الفيلم، كلقطات القتل والغرق مثلا، مما يزيد من التأثير الدرامي الكبير، كما أن عدم استخدام الموسيقى في الأجزاء الأخرى، يعطى تأثيراً مضاعفاً لتلك اللقطات التي تستخدمها.

ثالثاً: المؤثرات الصوتية: وهي واحدة من الوسائل الصوتية المستعملة في الأعمال الدرامية، حيث تلعب دوراً أساسياً في التأكيد على الواقعية في العمل، والتعبير عن الحالات النفسية، وتعميق المواقف والأحداث، وكذلك إتمام فهم المتفرج للصورة التي يراها على الشاشة، (فمثلاً رؤية باب وهو يُغلق يجب أن يصاحبه صوت هذا الباب) (Al-Rubaiat, 2015, p. 3)، ولها وظائف أخرى:

1- المؤثرات الصوتية و امتداد حدود الرؤية: تستخدم للإيحاء بأحداث خارج حدود الشاشة، فيمكن تصوير لقطة لأم تعمل في المطبخ، يصاحبها أصوات لأطفال يلعبون في حديقة المنزل، تلك المؤثرات الصوتية تعطى إيحاء بالواقع، وتجعل المتفرج يصدق أن ما يراه على حدود الشاشة، ما هو إلا جزء صغير من عالم أوسع.

2- المؤثرات الصوتية و خلق الجو نفسي: يشكل العامل النفسي للمؤثرات الصوتية أهمية خاصة في أفلام الإثارة، مثلا صوت خطوات منتظمة هادئة، و صوت باب يُفتح في منزل من المفترض أنه خال من السكان، فالأصوات غير المألوفة تلعب على شعور المتفرج بالخوف من المجهول، والمخرج الجيد هو الذى يستطيع التعامل مع غريزة حب البقاء الإنسانية والخوف من المجهول لخلق جو من الإثارة.

3- المؤثرات الصوتية و الإيحاء بأماكن غير موجودة: تعتبر وظيفة مهمة لتجنب التصوير ذو التكلفة المرتفعة في الأماكن البعيدة مثلا، وكذلك تعيين عدد أقل من طاقم العاملين بالفيلم، (فمثلاً في أمريكا تم استخدام بركة محاطة بالأشجار مع شاطئ رملي صغير كغابة استوائية، وتم تصوير فيها أفلام طرزان في الثلاثينات، أو حروب الغابات في السبعينات، وذلك باستخدام إيحاءات الاصوات كالطيور والصقور والقرود، اصوات رصاص وأسلحة، وأصوات صرخات العدو بلغات أجنبية غير معروفة) (Al-Rubaiat, 2015, p. 4)، ويمكن استخدام نفس أسلوب الإيحاء في مواقع التصوير الداخلية، (فيمكن مثلا تكوين مصنع في زاوية ما، واضافة طرقات ودقات وآلات ومخارط على شريط الصوت، فمن خلال تلك الطريقة سيتم تجنب تكاليف الحاجة للذهاب إلى مصنع حقيقي لِلتصوير) (Al-Rubaiat, 2015, p. 4).

4- المؤثرات الصوتية و التعبير المونتاجي لها: يستخدم مونتاج المؤثرات الصوتية في لقطات الذاكرة أو المخاوف والمشاعر، فمثلاً في حالة تذكر رجل يحكي لصديقه تاريخه السياسي الحافل، تتكون المؤثرات الصوتية من أصوات آتية من بعيد لعروض عسكرية، وصرخات، وخطب وتصفيق، وتهليل من خلال مونتاج مؤثرات الصوت التي تعطى إحساساً بحنين الرجل لماضيه.

5- المؤثرات الصوتية والزمان: تستخدم المؤثرات الصوتية للإشارة إلى الزمان، مثلا صوت دقائق الساعة، أو أصوات الليل كنقيق الضفادع، أو شروق الصباح كصياح الديك.

6- المؤثرات الصوتية والمكان: تستخدم المؤثرات الصوتية للإشارة إلى المكان مثل أصوات الشارع، أو محطة القطار أو الشاطئ .

أنواع أو أشكال المؤثرات الصوتية:

1- مؤثرات صوتية بشرية كالصراخ والبكاء.

2- مؤثرات صوتية طبيعية، ويقصد بها المأخوذة من الطبيعة كصوت المطر والرعد والرياح والأمواج ... الخ.

3- مؤثرات صوتية صناعية، وهي نوعان من حيث الصناعة:

أ- صناعية يدوية، مثل الطرق على الأبواب. ب- صناعية آلية، مثل إطلاق الرصاص.

رابعاً: الصمت: وهو عنصر لا يقل أهميه عن باقي عناصر شريط الصوت، ففي مواقف معينة نجد شريط قصير أصم (يغيب الصوت فيه) والبعض يسميه بالشريط الميت صوتياً، حيث يرى المخرج أن تركه صامتاً ذو تأثير أكبر بكثير من احتوائه على الصوت، فالمواقف الخالية من الصوت فيها شيئاً ما يجبرنا على النظر الى الصورة بانتباه أكثر تركيزاً، (ولأن الإيقاعات الطبيعية للحوار والموسيقى والمؤثرات الصوتية تصبح إيقاعات طبيعية في سياق الفيلم، فإننا عند توقف هذه الإيقاعات سواء جميعها أو أغلبها نجد في ذلك الوقت نمو شعور التوتر والترقب بداخلنا، كأننا نمسك بأنفاسنا ولا نستطيع التريث حتى يرد الصوت مرة أخرى) (M. Boggs, 2005, p. 149)، وهذا المؤثر ذو فائدة كبيرة حيث يستطيع التغيير المفاجئ من حركة صاخبة نابضة بالحيوية الى سكون صامت يذهلنا للحظات، ومن أكثر استخدامات الشريط الأصم شيوعاً يتم لمضاعفة وقع تأثير الصدمة الناجمة عن الأصوات المفاجئة او غير المتوقعة التي تعقب هذه اللحظات من السكون والصمت، (حيث نجد ذلك في فيلم سكون الليل (still of the night 1982) عندما يتابع الطبيب النفساني سام رايس أمرأه خلال الليل في المتنزه الرئيسي الذي يضج بالأصوات العامة الممزوج بالموسيقى والرياح التي تخرج لنا أشبه بصوت الطنين، وأثناء ذلك يقترب رايس من ممر سفلي وحينها تظهر لقطات السكون ويعقبها شخص يشهر بسلاحه في وجهه، وكذلك نجد في نهاية فيلم (Bonnie and Clyde) حين أُطلق الرصاص عليها وهما يسيران في سيارتهم في أحد الشوارع) (M. Boggs, 2005, p. 149)، ونجد في بعض الأفلام يدخل بها الصمت لخلق الجو بشكل آخر، ففي أفلام عاطفية مثل (Doctor Zhivago) في بعض لحظات الذروة يكون هناك لحظات صمت كامل، فالفجوة التي يشعر بها المتفرج بين لقطة بها حركة وأخرى صامتة تماماً، تعطيه إحساساً بأهمية الفعل الدرامي.

المبحث الثاني: توظيف التقنيات الصوتية الرقمية الحديثة في الفيلم الروائي:

كما هو معروف فقد بدأت السينما صامتة في أفلامها الأولى، وشيئاً فَشيئاً أصبحت الحاجة ماسة لإدخال الصوت الى الشريط السينمائي، لإضفاء الواقعية على الفيلم، وعندها بدأت محاولات اضافة الصوت الى الفيلم منذ العقد الأخير من القرن التاسع عشر حيث قدم (يوجين لاوست) من خلال معمل (اديسون) جهاز (ايدول سكوب) لتسجيل الأصوات والحركات بشكل متزامن، وهو (عبارة عن وسيلة ميكانيكية ذات مرايا وسلك سيليكون يهتز بين قطبين مغناطيسيين)، ولم تمض فترة طويلة حتى قدم أديسون عام 1913 جهاز (الكينتو فون) وهو (عبارة عن اسطوانة متصلة بجهاز عرض للأفلام)، وبعدها حدث النجاح الذي حققته شركة الأخوان وارنر في فيلم (مغني الجاز 1927)، وما لبث (عام 1928 أن شهد أول فيلم ناطق لشركة ديزني تزامن فيه كل من الحوار والموسيقى والمؤثرات الصوتية بشكل تام وهو فيلم

اضواء نيويورك (Lights of New York) إخراج بريان فوي (Al-Baydani, 2012, p. 126)، وفي عام 1940 استخدم شريط "الصوت متعدد القنوات" صنعه (ليوبولد ستكوفسكي) والذي قام بتسجيل مدق ضوئي لكل جزء من اجزاء الاوركسترا مما انتج تسع قنوات منفصلة قام بعد ذلك بمزجها الى اربعة مدقات متزامنة ثم عرضها بجهاز خاص صنعته شركة RCA وهو ذو سماعات متعددة عرف باسم نظام (فانتا ساوند)، وفي عام 1952 ظهر فيلم (This Is Cinerama) اخراج ماريان كوبر وكوثر فون فريش، وكان بنظام عرض ذي ثلاثة أجهزة صممها (فريد والر) مستخدم شاشة عريضة مقعرة ومدق صوت مغناطيسي ذو سبع قنوات (Al-Baydani, 2012, p. 127)، وفي عام 1953 انتجت شركة فوكس للقرن العشرين فيلم (The Rob) وهو أول فيلم سينما سكوب بنظام يعمل بمَدق صوت مغناطيسي ذي أربع قنوات على حافة فيلم 35 ملم، أما شركة بارامونت في عام 1954 أنتجت فيلم (White Christmas) إخراج مايكل كورتيز بنظام (Vista Vision) وهذا النظام ذو مدق صوت معياري أحادي ولكن يتم تشفيره باستخدام إشارات تحكم غير مسموعة، أما عام 1955 فقد شهد عرض فيلم (Oklahoma) اخراج فريد زينمان بنظام (Todd-Ao) على فيلم 65 ملم وعلى حافة مغناطيسية صممتها شركة وسترك و امبكس، ومن فترة الخمسينات حتى فترة السبعينات تم استخدام نظام 70 ملم ذي القنوات الصوتية المغناطيسية وعرضها 50 ملم موضوعة بين الصورة والثقوب، واستمرت مراحل التطور حتى وصلت الى مرحلة الصوت المحيط، وكان (أول استخدام موثق لهُ في عام 1940، لِفيلم الرسوم المتحركة في استوديو ديزني فانتازيا، استلهمت والت ديزني من قطعة (نيكولاي ريمسكي كورساكوف) الأوبرالية، (رحلة من النحلة الطنانة) لإبراز النحلة الطنانة في فانتازيا موسيقية، كما يبدو وكأنه كان يطير في جميع أجزاء المسرح، حيث تم استدعاء التطبيق الصوتي متعدد القنوات الأولِيْ (Fanta Sound)، والذي يتألف من ثلاث قنوات صوتية ومكبرات صوت، حيث كان الصوت منتشرا في جميع أنحاء السينما، ويسيطر عليه مهندس يستخدم نحو 54 مكبر صوت) (Al-Ghariwati, 2007, p. 208).

تم تحقيق الصوت المحيطي باستخدام المجموع واختلاف طور الصوت، ومع ذلك تم استبعاد هذا الاستخدام التجريبي للصوت المحيط من الفيلم في العروض اللاحقة، وفي عام 1952 ظهر الصوت المحيطي بنجاح مع فيلم (Cinerama) باستخدام صوت قناة 7 المنفصلة، وانطلق السباق لتطوير طرق الصوت المحيطي الأخرى.

مجالات التطبيق : لم يعد استخدام الصوت مقصوراً على السينما، فالحياة المعاصرة بدأت تحتاج الى التقنيات الصوتية المتطورة، وعلى الرغم من أن السينما تمثل الاستخدامات الرئيسية لتقنيات الإحاطة، إلا أن نطاق تطبيقها أوسع من ذلك، حيث يسمح الصوت المحيطي بإنشاء بيئة صوتية لجميع أنواع الأغراض، حيث يمكن استخدام التقنيات الصوتية متعددة القنوات لإعادة إنتاج محتويات متنوعة كالموسيقى أو الأصوات الطبيعية أو الاصطناعية للسينما أو البث، وعلى سبيل المثال، قد يستخدم الأداء الحي تقنيات متعددة القنوات في سياق حفل موسيقي في الهواء الطلق أو مسرح موسيقي أو للبث، لتتناسب مع تقنيات محددة فيلم لِمسرح السينما ، أو إلى المنزل (أنظمة السينما المنزلية).

الصوت المحيط: هنالك العديد من التقنيات الموظفة في الفيلم السينمائي ومنها تقنية (Multi Out)، (وهي تقنية لإثراء دقة إنتاج الصوت عن طريق استخدام قنوات صوتية متعددة (القنوات المحيطة)، وكان أول

تطبيق لها في دور السينما قبل نظام الصوت المحيطي، حيث كانت أنظمة صوت المسرح تحتوي عادة على ثلاث قنوات للشاشة من مكبرات الصوت الموجودة أمام الجمهور (اليسار والوسط واليمين)، يضيف الصوت المحيطي قناة أو أكثر من مكبرات الصوت خلف المستمع، ويكون قادر على خلق إحساس الصوت القادم من أي اتجاه أفقي، اي 360 درجة حول المستمع) (Al-Ghariwati, 2007, p. 208)، وقد شهدت نُظم الصوت الرقمي تطوراً ملموساً على المستوى التقني والجمالي، ومنها (Al-Baydani, 2012, p. 128):

أولا: نظام دولبي الرقمي Dolby Digital (Saad, 2016, p. 53): تطورت التقنيات الصوتية بسبب تنافس الشركات الكبرى فيما بينها لإنتاج أنظمة صوتية متقدمة، ومنها نظام دولبي، وهو الاسم التجاري لمجموعة من تقنيات الصوت التي طورتها شركة (Dolby Laboratories)، ويعتبره صناع السينما أفضل ما يلبي احتياجات عرض الأفلام في دور العرض، فكلما تطورت التقنيات الصوتية في الفيلم كلما أصبحت الحاجة ماسة لتطوير قاعات العرض السينمائي، ويتضمن الدولبي الرقمي عدة تقنيات:

1- دولبي الرقمي Dolby Digital: أن دولبي الرقمي أو AC-3 هو نوع شائع يحتوي على ستة قنوات منفصلة من الأصوات، خمسة منها لسماعات المدى الطبيعي (20 هرتز - 20 كيلوهرتز) امامية يمين، منتصف، امامية يسار، خلفية يمين، خلفية يسار، وقناة واحدة (20 هرتز - 120 هرتز) سماعة الصب ووفر الخاصة بمؤثرات التردد المنخفض، لذلك فهي تصلح للسينما، ويعتبر فيلم (عودة الرجل الوطواط) هو أول فيلم استخدم تقنية الدولبي الرقمي التي بدأت في دور السينما عند عرض الفيلم في صيف 1992.

2- دولبي الرقمي Dolby Digital - EX: هو نظام يستخدم تقنية مصفوفة لإضافة قناة محيطة خلفية ومركزية المدقات، الصوت ستيريو، ولا يمكن اعتبار هذا النظام حقيقي لأنه يفتقد إمكانية الحصول على قناة سادسة منفصلة، تعمل سماعات خلف القاعة منفصلة عن سماعات الجانبين وتأخذ تغذيتها من القناة الخلفية المركزية الجديدة (Al-Baydani, 2012, p. 129).

3- دولبي الرقمي الحي Dolby Digital - Live: هي تقنية تستخدم تشفير الزمن الحقيقي، وهى مناسبة للوسائط التفاعلية مثل ألعاب الفيديو، حيث تحول أي إشارات صوتية على الكمبيوتر أو جهاز الألعاب الى شكل 5.1 قنوات دولبي رقمي، وتنقلها عبر كابل واحد من نوعية PDIF/S، (Al-Baydani, 2012, p. 129).

4- دولبي الرقمي المحيط Dolby Digital EX Surround EX: لقد تم تطوير هذا النوع بمشاركة شركة لوكاس فيلم (Lucasfilm THX) في عام 1999، حيث يعطي وسائل اقتصادية وتوافقية مع النوع 5.1 وتم استخدامه في سلسلة أفلام حرب النجوم على نسخ DVD المنزلية (Al-Baydani, 2012, p. 130).

5- دولبي الرقمي الزائد Dolby Digital - Plus: هو الاسم الشائع لِنوع مطور من AC-3 هو E-AC-3 حيث يستخدم معدل بت ارقام اكبر (حوالى 6144 ميجا بت / ثانية) وقنوات صوتية أكثر (13 – 1) ويستخدم تقنيات تشفير متطورة وهو متوافق مع اجهزة AC-3 المعيارية (Al-Baydani, 2012, p. 130).

6- دولبي Dolby True HD - Truehd: هذا النوع طورته معامل شركة دولبي الانجليزية، وهو نظام متقدم منعدم المفاقيد، ويستخدم عادةً مع اقراص DVD (هاي دفنشن HD عالي الدقة) واختياري مع أجهزة القرص ذي الشعاع الازرق (Blu-ray) له 24 بت وقنوات صوتية 96 كيلو هرتز و 18 ميجا بت، ويمكن استخدام 8 قنوات صوتية، ويحتوي على تحكم مركزي لضبط الحوار.

7- دولبي الاحترافي المنطقي - Dolby Pro Logic: هو نوع قادر على إعطاء صوت محيط من قناتين ستريو يحولها الى اربع قنوات، المدى الترددي لهذه القناة يكون محدود بين (100 هرتز - 7 كيلو هرتز)، هذا النظام البسيط يسمح لنا بالاستماع الى صوت محيط من جهاز فيديو او تلفزيون او راديو ستيريو وكذلك أجهزة الـ CD المنزلية (Al-Baydani, 2012, p. 131).

رؤية دولبي: لم تتوقف شركة دولبي عن التفكير في كل ما هو جديد من أنظمة الصوت الحديثة في مجال السينما، ولذا فهي تستخدم (Dolby Cinema) نظام عرض (Dolby Vision) الذي طورته كل من شركة (Dolby Laboratories) بالتعاون مع (Christie Digital)، ويتكون النظام من أجهزة عرض ليزر مزدوجة أساسية طراز (Christie 4K 6P) تضم تصميمًا مخصصا يسمح بمسار الضوء الفريد، (وكشفت دولبي عن منصة صوتية جديدة للمسار تسمى (Atmos)، والتي تقول إنها تخلق صوتا طبيعيًا أكثر يمكن أن (يغلف) المستمعين، يستخدم (Atmos) عملية تسمى التقديم التكيفي، والتي تقول (Dolby) تجعل من الممكن توجيه الأصوات كما لو كانت (كائنات ديناميكية).

دولبي أتموس: وهو تنسيق صوتي ثلاثي الأبعاد تم تطويره بواسطة (Dolby Laboratories)، وكان أول فيلم رسوم متحركة يدعم الشكل الجديد (Brave) الذي أصدرته (Disney and Pixar) عام 2012، وتقوم هذه التقنية الجديدة بتوسيع نظامي 5.1 ، 7.1 السابقين، وبذلك يحتوي النظام على عدد مكبرات صوت أكثر موزعة في كل أنحاء الصالة لإنشاء تجربة صوت محيطي ثلاثي الأبعاد، (و تعد تكنولوجيا أتموس ببساطة أحدث طريقة لتصبح محاطاً بالصوت من جميع الجهات، و من أهم ميزات هذه التقنية الجديدة أنها تعمل على جميع الأنظمة مهما كان عدد مكبرات الصوت التي تملكها) (DOLBY, 2020)، وببساطة فإن أي صوت في أي فيلم يحصل على بعد آخر عندما يحدد صناع هذه الأصوات الجهة التي يأتي الصوت منها، على سبيل المثال في حال مرور طائرة في الفيلم فإنك ستسمع صوت الطائرة قادما من الأعلى، وبزيادة عدد مضخمات الصوت تزداد جودة وعمق ودقة الصوت، وعلى الرغم من أن تقنية دولبي أتموس متوفرة في معظم إصدارات الأفلام الجديدة، إلا أن بعض الأفلام لا يزال صناعها لا يراعون تقنية دولبي أتموس بشكل كامل ولا يعطوا هذه التجربة الفريدة حقها الكامل، و يستخدم (Dolby Atmos) معلومات حول تصميم السماعات وقدرات تشغيل الصوت في صالة العرض لتحديد أفضل طريقة لتقديم الصوت، مما يوفر تشغيلاً ثابتا ومحسّنا يبدو وكأنه قريب من القصد الفني الأصلي بقدر الإمكان، لتحقيق هذه البيئة المحددة، وقال (دان هويرتا) نائب رئيس شركة ديجيتال سيستمز: (لقد عملنا مع دولبي لأكثر من عام على ذلك، ونحن معجبون جدًا بهذا النظام الجديد، فإن (Dolby Atmos) سيأخذ منهجا مبتكرًا وعمليًا لصوت السينما، ينافس أي شيء استطاعت الصناعة تحقيقه في قاعات العرض السينمائية) (DOLBY, 2020)، بينما قال (وان نينغ) المدير العام لشركة واندا سينما لين: (كان واندا من بين أول من سمعوا عرض دولبي أتموس، وكان التأثير ممتازاً، وهو اختراع حقيقي نعتقد أنه سيجلب للناس تجربة سينمائية جديدة تمامًا) (DOLBY, 2020)، وقال رئيس مجلس إدارة شركة (Les Cinémas Gaumont Pathé) المنتج السينمائي (فرانسوا افريل): (لقد تأثرنا للغاية بمنصة (Dolby Atmos) الجديدة، والبعد الإضافي المذهل الذي تقدمه

لصانعي الأفلام والجماهير، وبالنسبة لشركة إنتاج فني كبيرة بحجم شركتنا فإن قابلية الحل للتوسعة هي خطوة هامة للصناعة، فمع القاعات ذات الأحجام المختلفة، فإن الشكل الذي يمكن تشغيله بجودة طبيعية مذهلة، في أي بيئة عرض هو أمر جذاب للغاية) (DOLBY, 2020).

ثانيا: نظام المسرح الرقمي "DTS" Digital Theater System (Al-Baydani, 2012, p. 132): تعددت الأنظمة الصوتية الداخلة في التركيب الصوتي للفيلم السينمائي ومنها (أنظمة المسرح الرقمية)، وفي الأصل هي شركة تقوم بتصنيع تقنيات الصوت متعددة القنوات للأفلام والفيديو، طرحت الشركة تقنية (DTS) كمنافس أعلى جودة لِمختبرات (Dolby)، ويستخدم في دور العرض السينمائي على الفيلم السينمائي 35 ملم، وفي اجهزة العرض المنزلي على DVD، ولقد افتتح (سبيلبرغ) هذا النظام في فيلم (Jurassic Park) عام 1993، ثم تم استخدامه في تنسيقات الصوت المحيطي لكل من التطبيقات، وكانت تعرف باسم (التجربة الرقمية) حتى عام 1995 ترخص (DTS) تكنولوجياتها لمصنعي الأجهزة الإلكترونية الاستهلاكية، ثم تم شراءها مؤخراً بواسطة (Tessera) في ديسمبر 2016، والتي غيرت اسمها إلى (Xperi) (DTS, 2020)، (وتم تأسيس (DTS) بواسطة (Terry Beard) مهندسة صوت وخريجة (Caltech)، حيث تمكنت من التواصل مع ستيفن سبيلبرغ (Spielberg) لإجراء اختبار إعادة عرض فيلم (Close Encounters of the Third Kind) في (DTS)، بعدها اختار سبيلبرج (DTS) لصوت فيلمه (Jurassic Park) القادم) (DTS, 2020)، ثم عملت (DTS) على مجموعة متغيرات، منها الإصدارات التي تدعم حتى سبعة قنوات سمعية أولية بالإضافة إلى قناة LFE واحدة (DTS - ES)، ويعدان (SDDS, Dolby Digital) المنافسين الرئيسيين لـ (DTS) في نُظم الصوت المحيطي، (وفي عام 2008 تم شراء (DTS) من قبل مجموعة (Beaufort International Plc)، وأصبح يعرف باسم (Datasat Digital Entertainment) (DTS, 2020). وتأتي **DTS** على **أنواع** (DTS, 2020):

1- نظام "DTS 70 MM" :هذه التقنية صممت خصيصا للإذاعة في دور العرض السينمائي المجهزة بعرض افلام 70 ملم و6 مدقات من الصوت المحيط، الـ 6 مدقات هي عبارة عن نظام 5.1: يسار، يمين، مركز، LIFE، محيط يسار، محيط يمين.

2- الصوت المحيط الممتد "DTS-ES": وهو الصوت المحيط الممتد، وهناك نوعان منه: (مصفوفي، وذو قنوات)، 6 - 1 منفصلين، ويعتمد ذلك على الطريقة التي سجل بها الصوت أصلا.

3- نظام "DTS NEO - 6": يعمل على تحويل الصوت الستريو الى 5،1 إلى 6،1 أي مثل نظام دولبي الاحترافي المنطقي.

4- نظام "DTS / 97/24": هذا النوع من DTS يتعامل مع 5 - 1 ذو القنوات ال 24 بت، 96 كيلو هرتز والفيديو ذي الجودة العالية على DVD، وقبل اختراع هذا النوع كان من الممكن التعامل فقط مع قناتين 24 بت، 96 كيلو هرتز على DVD.

5- نظام الصوت عالي الدقة "DTS-HD": هو امتداد للنوع المعياري من DTS ويتعامل مع 7.1 ، 96 كيلو هرتز (معدل تجزئه) و 24 بت، وهذا النوع هو اختياري للحصول على صوت محيط من قرص Blu-ray أو قرص DVD-HD المعدل الرقمي لها 6.0 ميجا بت/ث و 3.0 ميجا بت/ث.

6- نظام ماستر أوديو "DTS-Master Audio": عرف سابقا باسم DTS++، وهذا النوع يعطي عددا غير

محدود من قنوات الصوت المحيط، ثم يتم مزجها لتنخفض الى 5-1 او الى قناتين، وتتعامل مع جودة صوت 24 بت، 192 كيلو هرتز، وإن نظام تشفير DTS تم اختياره كتقنية صوتية اجبارية لكل من:

1- Versatile Disc (HD DVD) High-Definition Digital 2- Blu-ray HD

ثالثا: نظام صوت شركة سوني الرقمي المتحرك Sony Dynamic Digital Sound (SONY, 2020): ويرمز له "**SDDS**" وهو نظام صوت سينمائي رقمي طورته شركة سوني، حيث يتم تسجيل المعلومات الصوتية الرقمية على حافتي الفيلم 35 ملم الخارجيتين، هذا النظام يعطى 8 قنوات منفصلة: 5 قنوات امامية، 2 قناة محيطة، 1 قناة التردد المنخفض S.W وهذا التوزيع يشبه نظام الـ 70 ملم ذو الصوت المغناطيسي، والذي يصلح لِشاشات السينما الكبيرة جدا Wide-Screen، أما الشاشات الأصغر فلها 3 قنوات خلف الشاشة، وبالتالي يتم عمل مزج لتخفيض عدد القنوات، ولا توجد اجهزة عرض منزلية لهذا النوع، ولقد تم عمل هذا النظام عن طريق عقد بين شركة (Sony) اليابانية وشركة (Semtex)، ومنذ ذلك الحين تم عمل أكثر من 1400 فيلم بنظام SDDS، وبحلول عام 1999 كان هناك 6750 دار عرض مجهزة بهذا النظام على مستوى الولايات المتحدة الأمريكية والعالم الخارجي.

رابعاً: نظام الصوت Ambisonics: هو نظام صوت محيط كامل النطاق، بالإضافة إلى المستوى الأفقي، يغطي مصادر الصوت أعلى وأسفل المستمع، (وبخلاف التنسيقات المحيطة متعددة القنوات، لا تحمل قنوات الإرسال الخاصة بها إشارات مكبرات الصوت، وبدلاً من ذلك فإنها تحتوي على تمثيل مستقل لمكبر الصوت في حقل صوت يسمي (B-format) حيث يتم فك ترميزه بعد ذلك إلى إعداد مكبر الصوت في المستمع، وتسمح هذه الخطوة الإضافية بالتفكير في اتجاهات المصدر بدلاً من مواقف مكبر الصوت، ويمنح المستمع درجة كبيرة فيما يتعلق بالتخطيط وعدد السماعات المستخدمة للتشغيل) (ambisonic، 2020)، وعلى الرغم من أساسها التقني المتين والعديد من المزايا، لم يكن هذا النظام حتى وقت قريب ناجحاً تجاريًا، فظهر نجاحه فقط في التطبيقات المتخصصة لعشاق التسجيل، (وقد أعربت شركة (Dolby) عن اهتمامها في هذا النظام قبل إطلاقهم دولبي أتموس) (ambisonic، 2020)، حيث يتخذ (Atmos) منهجا مختلفا بشكل أساسي من حيث أنه لا يحاول إرسال مجال صوتي، بل انه ينقل بريمكسات أو سيقان منفصلة (أي تدفقات البيانات الخام) إلى جانب بيانات وصفية عن الموقع والاتجاه الذي يجب أن يظهران منه، ثم يتم فك رموز الجذوع وخلطها وتقديمها في الوقت الحقيقي، باستخدام أي مكبرات صوت متوفرة في مكان التشغيل، ولقد شهدت زيادة في الاهتمام منذ اعتمادها من قبل (Google) والمصنعين الآخرين باعتبارها الصيغة الصوتية المفضلة للواقع الافتراضي.

خامساً: نظام أُورو 11.1: نظام صوت سينمائي تم اختراعه عام 2005 من قبل (Wilfried) الرئيس التنفيذي لأورو تكنولوجيا - والرئيس التنفيذي لأستوديوهات غالاكسي)، (ويعتبر هذا النظام امتداد لتنسيق الصوت المحيطي 5.1 من خلال دمج الارتفاع والقنوات العلوية للسماح بوضع الصوت وتحريكه في المحور الأفقي والرأسي) (auro, 2020)، ويختلف في القدرة بالمقارنة مع المنافسين مثل Dolby Atmos ، DTS X، حيث يسمح أُورو بـ 12 قناة، ثم يتم ضغطها في 6 قنوات باستخدام القناة الأقل أهمية للقنوات

الإضافية وبياناتها الوصفية، (و تم تركيب أول نظام أُورو 11.1 في مايو 2010 في استوديوهات غالاكسي وتم إطلاق الشكل في مؤتمر الصوت المكاني (AES) في أكتوبر 2010 في طوكيو، وبحلول كانون الأول/ ديسمبر 2014، أكثر من 550 من المنشآت التي تم تثبيتها وتركيبها في المسارح في جميع أنحاء العالم) (auro, 2020).

مؤشرات الإطار النظري:

1- أن توظيف الأنظمة الحديثة للصوت في الفيلم المعاصر، لابد أن يقابله تطوير في تصميم قاعات العرض السينمائي.

2- للمؤثرات الصوتية دور كبير في دعم المحتوى الصوري للفيلم المعاصر.

3- أصبح توظيف أنظمة الصوت الحديثة في بنية الفيلم السينمائي المعاصر، ضرورة لابد منها لزيادة التأثير في المتلقي.

4- التجسيم والإحاطة والتضخيم وخلق الأحاسيس الشعورية الحقيقية عند المتلقي، هي سمات أساسية عند تصميم أنظمة الصوت الحديثة.

الدراسات السابقة:

بعد اطلاع الباحث على المكتبة المحلية والمكتبات المركزية، وجد العديد من البحوث والدراسات الاكاديمية التي تتناول مفهوم الصوت وتقنياته الرقمية، ولكن الباحث لم يعثر على دراسة اكاديمية تخصصية تتناول مصطلح ومفهوم (أنظمة الصوت الحديثة في السينما المعاصرة)، لذا تعد هذه الدراسة محاولة اولى في هذا الموضوع.

إجراءات البحث

منهج البحث: أعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي، كونه الأنسب لتحقيق أهداف البحث وحل مشكلته.

مجتمع البحث: جميع الافلام التي تضمنت توظيفا لأنظمة الصوت الحديثة في بنائها الفني.

عينة البحث: قام الباحث باختيار عينة البحث المتمثلة بفيلم (John Wick) وبصورة قصدية، وفق الاعتبارات التالية:

أ- أن هذه العينة الفيلمية تنسجم مع موضوعة البحث وأهدافه ومتطلباته.

ب- هذه العينة الفيلمية تميزت بجودة الصناعة والتقنية الصوتية الحديثة.

ت- احتواء أجزاء الفيلم (الثلاثة - 2014، 2017، 2019) على توظيف متميز لأنظمة الصوت الحديثة.

أداة البحث: بغية تحقيق اعلى قدر ممكن من الموضوعية والعلمية لهذه الدراسة فان البحث يتطلب وضع اداة يتم الاستناد اليها في التحليل، ولذلك فان الباحث سيعتمد على ما ورد في مؤشرات الإطار النظري، بوصفه معياراً يخضع الفيلم من خلاله للتحليل، وبعد استحصال موافقة لجنة الخبراء* والمحكمين عليها.

* تألفت لجنة الخبراء من الأساتذة:

أ.م. د. ماجد عبود الربيعي/ كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد.

مجلة الأكاديمي-العدد 106-السنة 2022 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

وحدة التحليل: سَيعتمد الباحث على اللقطة والمشهد الذي يحتوي على توظيف مميز لأنظمة الصوت الحديثة كوحدة تحليلية.

تحليل العينة:

ملخص عينة البحث: فيلم John wick

Chapter 1 (imdb, 2020)	Chapter 2 (imdb, 2020)	Chapter 3 (imdb, 2020)
سنة الإنتاج / 2014	**سنة الإنتاج**/ 2017	**سنة الإنتاج**/ 2019
نوع الفيلم/ حركة، جريمة، إثارة	**نوع الفيلم**/ حركة، جريمة، إثارة	**نوع الفيلم**/ حركة، جريمة، إثارة
بلد الإنتاج/ الولايات المتحدة	**بلد الإنتاج**/ الولايات المتحدة	**بلد الإنتاج**/ الولايات المتحدة
سيناريو/ Derek Kolstad	**سيناريو**/ Derek Kolstad	**سيناريو**/ Derek Kolstad
إخراج/ David Leitch	**إخراج**/ Chad Stahelski	**إخراج**/ Chad Stahelski
مونتاج/ Elísabet	**مونتاج**/ Evan Schiff	**مونتاج**/ Evan Schiff
تصوير/ Jonathan Sela	**تصوير**/ Dan Laustsen	**تصوير**/ Dan Laustsen
موسيقى/ Tyler Bates	**موسيقى**/ Tyler Bates	**موسيقى**/ Tyler Bates
بطولة/ Keanu Reeves	**بطولة**/ Keanu Reeves	**بطولة**/ Keanu Reeves
إنتاج/ Eva Longoria	**إنتاج**/ David Leitch	**إنتاج**/ Basil Iwanyk

نبذة عن جون ويك: جوناثان ويك أو جون ويك، ويُلقَّب أيضًا باسم بوغي مان، خدم في البحرية الأمريكية، وبعد تركها سخَر كامل مهاراته كقاتلٍ محترف، عملَ لصالحِ عصابةِ ماباس تاراسوف (Mobas Tarasov) الروسية، ثم استقال منها ليتمكّنَ من قضاءِ بعض الوقتِ مع زوجته هيلين التي تُوفيت في وقتٍ لاحق، لكن لم يسمح له رئيسهُ بالاستقالةِ إلّا إذا أكملَ المهمةَ المستحيلةَ التي طُلبت منه، والتي استعانَ لتنفيذها بأحدِ

أ.م. د. حكمت البيضاني/ كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد.
أ.م. د. متي عبو/ كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد.

قادةِ المافيا الإيطالية (سانتينو دي أنطونيو)، حيثُ كانَ المقابلُ قيامه بقَسم الدم، وبعدَ وفاةِ زوجته عادَ جون عن تقاعدهِ عندما قامَ ابن رئيسه السابق بقتلِ كلبه (ديزي) الذي أهدته اليه زوجته هيلين حتى لا يكونَ وحيدًا بعدَ موتها، وسرقَ سيارته رغبة منه بالانتقام، فتدورُ الأحداثُ حولَ انتقام جون منه ومن والده، لينتهي بقتلهما، وتمضي الأيامُ بعد ذلك، ويُجبر جون بسببِ القَسم الذي قامَ به إلى العودةِ إلى حياةِ الإجرامِ من جديد، والتي تنتهي بإيفاءِ قسمه وبمقتل سانتينو الذي حاولَ التَّخَلُّصَ منه رغم وفائه للقسم.

أولاً: أن توظيف الأنظمة الحديثة للصوت في الفيلم المعاصر لابد أن يقابله تطوير في تصميم قاعات العرض السينمائي: في هذا الفيلم يتجسد الاشتغال الكبير و المحسوب بدقة من صانع العمل في استثماره وتوظيفه لِعناصر المجرى الصوتي والتقنيات الحديثة جداً، والتي ربما لا تستطيع الاستماع إليها او نشعر بها عندما تعرض في سينما تقليدية ذات بناء تقليدي أو ذات أنظمة صوت تقليدية، فهذا الاشتغال التقني العالي لأنظمة الصوت الحديثة لولا عرض هذا الفيلم في سينما حديثة مثل سينما مول المنصور ربما لا يصل إلينا هذا الإحساس العالي بالإحاطة و التجسيم والتضخيم والتجسيد لمعطيات وعناصر المجرى الصوتي من حوار وموسيقى ومؤثرات صوتية وصمت، فحتى لحظات الصمت ربما تكون مختلفة عن الصمت التقليدي الذي يغلف بعض الأفلام التقليدية القديمة عندما كانت تعرض في صالات عرض تقليدية، حيث هنالك نوع من الهارموني أو التناغم ما بين التوظيف والاشتغال واستخدام انظمة الصوت الحديثة وما بين قاعة العرض التي يفترض ان تكون حديثة، لكي تتناسب شكلاً ومضموناً ما بين الاستخدام العالي للتكنولوجيا الصوتية الحديثة وما بين التصميم الحديث والمعاصر لزوايا وهندسة المكان الذي تقام عليه قاعات العرض السينمائية الحديثة، فضلاً عن هندسة الصوت داخل قاعة العرض السينمائي.

ثانياً: للمؤثرات الصوتية دور كبير في دعم المحتوى الصوري للفيلم المعاصر: نلاحظ في المشهد الأول (المطاردة) عندما ينطلق البطل في شوارع المدينة حيث الاشتغال الواضح للمؤثرات الصوتية في دعم المحتوى القصصي لحكاية الفيلم، فَنجد أن أنظمة الصوت الحديثة تساهم في تجسيد وتجسيم وخلق إحساس في الواقعية والصدقية للصوت في هذا المشهد تحديدا، حيث نستمع الى صوت الفرامل الشديد الذي ربما يكون موازي لما نسمعه في حياتنا الواقعية، فضلاً عن صوت اشتغال محرك السيارة بسرعة شديدة، كذلك لحظة الاصطدام بين سيارة البطل والدراجة وسقوط الشخص المُلاحق من دراجته وتعرضه لحادث شديد، ثم يهدأ المجرى الصوتي دلاله على ان هذا الشخص قد فارق الحياة فنَقترب قريباً الى الصمت ثم تبدأ موسيقى هادئة في الاشتغال، وهذا التنويع الصوتي الذي اعتمده مخرج أو صانع العمل ربما هو مقصود من أجل التلاعب في إيقاع الفيلم ما بين الشدة العالية في عناصر المجرى الصوتي وبين الهدوء النسبي الذي يغلف نهاية هذا المشهد، فَنلاحظ الشخص المُلاحق مُلقى في الشارع وكذلك نلاحظ خلق نوع من الأحاسيس الشعورية لدى المتلقي عن طريق الاحساس بالجزئيات البسيطة، كما في لحظة وضع الشخصية المطاردة على بقايا الزجاج المتكسر نتيجة الحادث، حيث نستمع الى هذه التفصيلات البسيطة جداً التي ربما هي مقاربه لما نستمع إليه في حياتنا اليومية عندما يحصل مثل هكذا مشهد.

ثالثاً: أصبح توظيف أنظمة الصوت الحديثة في بنية الفيلم السينمائي المعاصر ضرورة لابد منها لزيادة التأثير في المتلقي: في مشهد قصف بيت البطل تم استخدام عناصر المجرى الصوتي بشكل رائع كاد أن يوازي

حياتنا الواقعية بنسبة كبيرة، فَانطلاق الصواريخ واصطدامها في المنزل ثم انفجارها وسماع المؤثرات الصوتية الداعمة للحدث، اضفى على المشهد التأثير المطلوب لِدعم المحتوى المرئي، وبذلك جذب انتباه المشاهد وجعله يشعر بالمزيد من الاثارة و الحماس والترقب لما سيحصل مؤخراً، ونستطيع القول أن التوظيف الجيد لأنظمة الصوت في هذا المشهد بالذات جعل المشاهد يتأثر بشكل أكبر، وبذلك فإن الأغلبية تتفق على أن أنظمة الصوت الحديثة لا يمكن الاستغناء عنها في الأفلام الحديثة.

رابعاً: التجسيم والإحاطة والتضخيم وخلق الأحاسيس الشعورية الحقيقية عند المتلقي هي سمات أساسية عند تصميم أنظمة الصوت الحديثة: نرى في المشهد الذي يقتحم فيه البطل حفل التنصيب، أراد صانع العمل ان يصل الى حد كبير من الواقعية ونلاحظ ذلك في استخدام عناصر المجرى الصوتي بشكل رائع جداً ومثير للاهتمام، فسماع الممثلين وهم يتحدثون في ما بينهم يشعرك وكأنك أحد المدعوين في الحفل، فالإحاطة بالصوت من جميع أنحاء صالة العرض يضفي شعور لدى المتلقي بأنه داخل الفيلم وليس متفرج عادي، وبالتأكيد الفضل يعود في ذلك للأنظمة الصوت الحديث وطريقة توظيفها، حيث نرى اليوم التطور الكبير لمفهوم الصوت فَأصبح المشاهد ذو دراية بأن للصوت أهمية بقدر أهمية الصورة، والدليل على ذلك نرى اليوم الكثير من المهرجانات بدأت تخصص جوائز مهمة لتوظيف عناصر المجرى الصوتي في الفيلم، فَالصوت لم يعد وسيلة لطرح الحوار فقط، بل نجدهُ من أهم العناصر المؤثرة في مشاعر وأحاسيس المتلقي، فعند حزن الشخصيات او فرحها او في مشاهد المطاردة نجد الصوت حاضراً.

نتائج البحث:

1- تبين من خلال تحليل العينة المختارة الأهمية الكبيرة لتوظيف أنظمة الصوت الحديثة للتعبير عن الرؤية الفنية للفيلم وأحداثه.

2- رصد الباحث التناغم الواضح ما بين المؤثرات الصوتية الموظفة في الفيلم المختار كَعينة للبحث وما بين المضمون القصصي لِحكاية الفيلم.

3- تبين من خلال التحليل أن الأنظمة الصوتية ذات التقنية العالية والحديثة، لا يمكن لها أن تتجسد وتشتغل بشكل فاعل ومؤثر في قاعات العرض الكلاسيكية القديمة ذات التصميم التقليدي للمجرى الصوتي.

4- ساهمت الأنظمة الصوتية الحديثة التي وظفت في الفيلم العينة في خلق أحاسيس ومشاعر عالية لدى الجمهور المتلقين، نتيجة التجسيم الصوتي والتضخيم والإحاطة بدرجة 360 بالمتلقي، مع نقاوة عالية ووضوح شديد في استخدام المجرى الصوتي لكافة تنويعاته.

الاستنتاجات:

1- لا يمكن للفيلم الروائي أن يتكامل ويظهر بكيان فاعل ومؤثر في جمهوره دون الاستعانة بتقنيات صوتية متطورة

2- الفيلم عبارة عن منظومة متكاملة من العناصر البصرية والصوتية التي تتضافر مع بعضها لإنتاج خطاب فيلمي متميز، وتتميز المؤثرات الصوتية بقدرتها على تعميق معنى بعض المشاهد الفيلمية.

3- أصبح لتصميم قاعات العرض السينمائي أهمية قصوى للإفادة من التقنيات المتطورة لعناصر الفيلم

ولاسيما الجانب الصوتي منها.

4- إن جمهور الفيلم يحضر لأجل الاستمتاع بما يقدم له صورياً وصوتياً وكلما كانت التقنيات الصوتية أكثر إمتاعاً وتجسيداً للأحداث كلما كان التفاعل أكبر من قبل الجمهور.

References:

1. Al-Baydani, H .(2012) .*Sound in Film and Television*) first ed .(.Beirut: The house of eternity.
2. Al-Ferjani, A .(2016) . *TV reporter skills*) first ed .(.Jordan: Amjad House.
3. Al-Ghariwati, Z .(2007) .*Learn digital audio techniques*) first ed .(.Syria: beam house.
4. Al-Rubaiat, A .(2015) .The role of music and sound effects in enhancing the sense of the film .*Jordanian Journal of Arts.8 ,*
5. ambisonic .(30 11 ,2020) .*ambisonic* .Retrieved from ambisonic: www.ambisonic.net
6. auro .(7 9 ,2020) .*auro* .Retrieved from auro: www.auro-3d.com
7. Caspiard, A .(1989) .*cinematic taste*) .W. Abdullah, Trans (.Egypt: Egyptian Book Authority.
8. DOLBY .(15 9 ,2020) .*DOLBY* .Retrieved from DOLBY: www.dolby.com
9. DTS .(30 11 ,2020) .*DTS* .Retrieved from DTS: www.dts.com
10. imdb .(30 11 ,2020) .Retrieved from www.imdb.com/title/tt4425200
11. imdb .(30 11 ,2020) .Retrieved from www.imdb.com/title/tt2911666
12. imdb .(30 11 ,2020) .Retrieved from www.imdb.com/title/tt6146586
13. Lumet, S .(2014) . *The art of cinematography*) first ed) .(.A. Youssef, Trans (.Egypt: National Center for Translation.
14. M. Boggs, J .(2005) . *The art of watching movies*) Second ed .(.Egypt: family library.
15. Saad, M .(2016) .*acoustics system*) first ed .(.UAE: House of Amman.
16. SONY .(7 9 ,2020) .*SONY* .Retrieved from SONY: www.Sony.com

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts106/115-132

Modern sound systems and their work in contemporary feature film

Hamzah Kanaan Hashim[1]

Al-Academy Journal ……..…….... Issue 106
Date of receipt: 10/9/2022…....Date of acceptance: 25/9/2022…....Date of publication: 15/12/2022

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

Abstract:

Perhaps going to watch movies in cinemas today has become different from what it was before. The cinematic film, the clarity of the image and the luster of its colors pulled the rug out from under the most important change that occurred in the structure of the contemporary cinematography, which is the sound. The surround sound environment that immerses viewers in the realism of sound that reaches them from all directions, and for this the researcher found it necessary to shed light on this topic because of its importance, so the research problem was represented in the following question: (How are modern sound systems used in the structure of contemporary feature films?) The theoretical framework included two topics: the first: the dialectic of the relationship between sound and image, and the second: the use of modern digital audio technologies in the feature film. While the research procedures, the descriptive-analytical approach was taken, and an intentional sample that meets the research objectives, which included the movie (John wick) in its three parts. The study concluded a number of results and conclusions.

1- A feature film cannot be integrated and appear with an effective and influential entity in its audience without the use of advanced audio technologies.

2- The film is an integrated system of visual and audio elements that combine with each other to produce a distinct film discourse, and the sound effects are characterized by their ability to deepen the meaning of some movie scenes.

3- The design of cinema halls has become of paramount importance to benefit from the advanced technologies of the elements of the film, especially the sound aspect of it.

4- The audience of the film attends in order to enjoy what is presented to him visually and soundly.

Keywords: modern sound systems, contemporary feature films.

[1] **College of Fine Arts / Baghdad University,** hamzah.kanaan10@gmail.com

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts106/133-148

تقويم تصاميم واجهة المستخدم في المو اقع الالكترونية الرسمية "كليات الفنون الجميلة أنموذجاً"

دينا مصطفى محمد [1]

مجلة الأكاديمي-العدد 106 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2022/7/19 , تاريخ قبول النشر 2022/7/30 , تاريخ النشر 2022/12/15

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

ملخص البحث:

تعتبر الواجهات البوابة الأولى للمواقع او التطبيقات منها التعليمية، التجارية، الشخصية، ومواقع التواصل الاجتماعي وغيرها، وان العناصر المرئية هي المسؤولة لعرض المحتوى الرقمي وطريقة تفاعل المستخدمين معها، وتعزيز رضا المستخدمين من خلال قابلية الاستخدام وسهولة الوصول، فالواجهات ليست جماليات فحسب بل زيادة من استجابة المستخدمين مع الموقع وإنشاء واجهة مفهومه لهم، لذا يتحمل مصممي واجهة المستخدم مسؤولية من أن واجهة الموقع او التطبيق جذابة ومحفزة بصرياً ومتماشية مع أهداف العمل، في تقديم أفضل تجربة للمستخدم وان استخدام تلك الأدوات حسب حاجة الموقع وأهدافه وسياقه، وهو امر وجدت فيه الباحثة مجالا للبحث في فيها، ومن هنا يمكن ان تصوغ مشكلة بحثها بالسؤال الاتي: **هل البناء الجر افيكي للواجهة ساعد المستخدمين تحقيق سهولة تجربة المستخدم؟**

وقد تضمن البحث على أربعة فصول (الفصل الأول- مشكلة البحث – الفصل الثاني (الإطار النظري) والذي تضمن ثلاثة مباحث الاول هو التعرف على واجهة المستخدم والمبحث الثاني العناصر البنائية والمبحث الثالث تضمن قواعد تصميم الواجهة وابعاد التفاعل)، كذلك الفصل الثالث تضمن تحليل النماذج والفصل الرابع يحوي على النتائج والاستنتاجات.

الكلمات المفتاحية: واجهة المستخدم، المواقع الالكترونية.

[1] كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد، Denamostafa6666@gmail.com

الفصل الأول:

1-1مشكلة البحث

تعد المواقع الإلكترونية مهمه للمستخدمين بفضل تعداد الخدمات التي تقدمها منها الترفيه، التعليم، المتاجر وغيرها، واهم ما يميز موقع عن اخر هو تصميم واجهة المستخدم للموقع كونها اول ما تلاحظه عين المستخدم ، التي من خلالها يتفاعل معها عن طريق الأجهزة الرقمية ، واجهة برامجه، الألعاب، التطبيقات الذكية ، الهواتف ، كذلك في المواقع الالكترونية من أجل تحقيق هدف ما او منفعة، تكمن في تصميم لواجهة مستخدم يتفاعل معها المتلقي او مستخدم الموقع، وتقع على المصمم مهمة تصميم واجهة سلسة واضحة تعمل على تقليص الوقت على المستخدم والحصول على افضل تجربة ، وإن التصميم التفاعلي بصدد التطوير دائما ولأن تصميم الواجهات يشمل كل ما مرئي فأن واجهة المستخدم للمواقع تتكون تقسيمات (رأس الصفحة، جسم الصفحة، ذيل الصفحة) هنا يأخذ المصمم بعين الاعتبار تسخير كل من الأدوات من فونت، صور، مؤثرات، وتصميم شكل الايقونات و الازرار، إضافة الى الروابط التشعبية في تقديم أفضل تجربة للمستخدم وان استخدام تلك الأدوات حسب حاجة الموقع وأهدافه وسياقه، وإن الحصول على واجهة مستخدم جيدة هي التي تتم من خلال عمل المستخدمين والحصول على تنقل سهل وسريع من خلال الموقع لضمان افضل تجربة للمستخدم، لان تجربة المستخدم لا تنحصر فقط على الجمالية للموقع من خلال الوان و صور و غيرها لكن من خلال تقديم الجمالية والوظيفة معاً وهذا يعتمد على دور المصمم من خلال التصميم الكرافيكي إنشاء واجهة مستخدم بسيطة وتحسين تجربة المستخدم، وهو امر وجدت فيه الباحثة مجالا للبحث في فيها، ومن هنا يمكن ان تصوغ مشكلة بحثها بالتساؤل الاتي:

- هل البناء الجر افيكي للواجهة له دورفعال في تحقيق سهولة تجربة المستخدم؟

2-1: أهمية البحث

الأهمية النظرية:

1- تعزيز الوعي بأهمية دور تصميم واجهات المستخدم التفاعلية في المواقع.

الأهمية التطبيقية:

2- امكان ان ينفع العاملين في مجال تصميم المواقع الالكترونية

3-1: هدف البحث

1. البحث في مجالات تطوير تصميم واجهات المستخدم في مواقع كليات الفنون الجميلة العراقية.

4-1: حدود البحث:

1. الحدود الموضوعية: تقديم مقترحات لتطوير المواقع الالكترونية لكليات الفنون الجميلة في العراق.
2. الحدود المكانية: العراق.
3. الحدود الزمانية: 2021.

1-5: تحديد المصطلحات:

أولاً: واجهة المستخدم:

اصطلاحا:

-هو إنتاج واجهة مستخدم تجعل تشغيل الجهاز أمرًا سهلاً وفعالاً وممتعًا سهل الاستخدام بحيث ينتج عنه النتيجة المرجوة أي أقصى قابلية للاستخدام. (Wikipedia، 2021)

اجرائياً:

-هو الوصل الى أكبر تفاعل بين المستخدم والواجهة من خلال التصميم وايصال البساطة والسلاسة الظاهر في الواجهة المستخدم سواء في التطبيقات الذكية او المواقع الالكترونية.

1. المو اقع الإلكترونية:

اصطلاحا:

هو المكان الافتراضي، الذي تختاره جهة معينة لتضع عنوانها ومعلوماتها المنشورة من خلاله على شبكة المعلومات الدولية (الانترنيت). (Mushtaq، 2019)

اجرائياً:

هي صفحات تحوي مجموعة من العناصر الكرافيكية والوسائط المتعددة والمؤثرات وروابط تشعبية ومعلومات منظمة بشكل معين، لتقديم الخدمات المعلوماتية كما في المواقع الجامعية.

الفصل الثاني: المبحث الأول

2-1-1- واجهة المستخدم:

تعد الواجهة في هي احدى الوسائل للتفاعل بين المستخدم والالة، و ازدياد الاقبال عليه وأهميته بعد ارتباطه بشبكات الانترنيت لتزويد المستخدم بالخدمات مثل البريد الالكتروني و تصفح المواقع و النشر الالكتروني عبر هذه المواقع فالمستخدم يتفاعل مع واجهات الموقع، ومن خلال هذه المساحة الرسومية يتحكم المستخدم في اتخاذ قرار معين او مهام معين، لا حصراً على مواقع الويب فقط، كذلك في أنظمة التشغيل للكمبيوتر والهواتف والألعاب والبرامج والتطبيقات وغيرها، التي لم تكن على ما هو عليه الان، ففي سبعينات القرن الماضي **" لم تكن الواجهات الرسومية متو افرة تجارياً، إذا أردت استخدام جهاز كمبيوتر عليك كتابة أسطر البرمجة. وعليك كتابة سطور غير محدودة إذا ما أردت التواصل مع مستخدمين آخرين وعبر لغات البرمجة وذلك لإنجاز مهمة بسيطة."** (wikipedia، 2021) ثم أخذت واجهات الويب مسارها مع التطور، ففي تسعينات القرن الماضي بدأ الجيل الأول من واجهات مواقع الويب تأخذ اشكال مقالات منذ ذلك الوقت اصبح الاهتمام تزايد بشبكات الانترنيت حتى وصلنا الى التجارة الالكترونية عبر مواقع مثل(Amazon, eBay) كل هذا عبر صفحات ويب التي تعد **"من أحدث الرسائل المرئية التي تتناقلها وسائل الإعلام الجماهيري في ضروبه التعليمية والإرشادية، والتجارية، والتسويقية، والترفيهية كافة، لتصل إلى أوسع جمهور عرفه الاتصال الحديث والمعاصر، الذي يرجع أثره الأساس في الوسط الناقل الذي هو شبكة الانترنيت"** (Bashar Shamil Kazem Hamad Al-Khafaji، 2005)، و لأن من اساسات التفاعل مواقع الويب هي واجهة المستخدم User Interface (UI) تعد ببساطة واجهة المستخدم هي الاشكال المرئية الظاهرةَ في الويب، و هي

اول ما يقع عين المستخدم عليها والانطباع الأول للمستخدم عند فتح موقع ويب معين، هي الشكل الظاهري او المساحة التي من خلالها تجري التفاعل بين المستخدم و الموقع و الصورة التي تعبر عن ما يقدمه الموقع من خدمات للمستخدم وتحتوي على ازار و ايقونات و شعار و صور وروابط تشعبية و قوائم و على ان تكون منظمه و جذابة

2-1-2- العوامل السبعة التي تؤثر على تجربة المستخدم:

تجربة المستخدم هي الشعور الذي يحظى به المستخدم، لاسيما بعد تجربته للموقع تكون من خلال انتقالاته عبر الصفحة، و الرسوم المتحركة، و طريقة البحث داخل الموقع، أوما يقدمه من جودة خدمات وميزات، فضلاً عن ذلك تلعب العوامل الموضحة في الشكل ادناه دوراً مهماً، أذ يسعى المصمم لتطبيقها و تقديم التجربة المرنة، **يقول دون نورمان " يعتقدون ان تجربة المستخدم هي أدوات بسيطة لتصميم المو اقع او التطبيقات، أو ما شابه، فالمصطلح يعكس كل شيء تجربتك مع العالم، او تجربتك مع حياتك او مع الخدمة"**(Norman, The term ux, 2016) فالمستخدم لا يحتاج واجهة تحمل كل ما هو جميل فقط لكن ينبغي أن يكون له مردود نفعي، فالتفكير بما يحتاجه المستخدمون أهم مما يميز الموقع عن اقرانه المنافسين من خلال رسم استراتيجية طويلة الأمد لتجسيد تجربة مرنة نافعة للمستخدم، بالنهاية فعملية تقديم أفضل تجربة هي المسؤولة عن التنافس، وكذلك في وضع الواجهة في المقدمة.

1. أن يكون مفيداً useful :

لكي يُطلق على التصميم مُفيد عندما يعود بفائدة ويُلبي احتياجات للمستخدمين، لذا على المصمم أن يسأل لماذا اعمل هذه الميزة؟ ما الداعي من هذه المنتج؟، عندما يسأل قبل البدء بالتأكيد سيتكون الجواب، على سبيل المثال موقع امازون توفر خدمة التقييم والمراجعات.

2. قابلية الاستخدام usable :

مع التوسع وسرعه التطور في التكنلوجيا في انتشار الواجهات وتقديم الكثير من الميزات والخدمات، فالمستخدم بحاجه لقابلية او بديهية الاستخدام للتفاعل مع ما متوافر في الواجهة بناءً على ما يحتاجه المستخدم لسهولة تفاعله.

3. يمكن العثور عليه Findable :

سهولة البحث احدى اعمدة النشاط التجاري، لذا على المصمم الاخذ بجدية تنفيذ رغبات البحث للمستخدم، فهنا يحقق فائدة المردود للمشروع من ناحية ورضا المستخدم من ناحية اخرى، وتجربة البحث قائمة على ما يعبر المستخدم عن احتياجه.

4. المصداقية Credibility :

بناء الثقة هي أحد اهم عوامل تجربة المستخدم وكونها شريان حياة استمراريته، يرتبط عامل المصداقية بقدر ثقة المستخدم بالمنتج المطروح، لذا يجب على المعلومات المقدمة أن تكون مدروسة ودقيقة للغاية.

5. مرغوب فيه Desirable :

جميع العوامل المذكورة سابقاً هي مهمة لتحقيق تجربة مستخدم ناجحة، لكن تحتاج الى التحفيز وأثارة المستخدم على اتخاذ قرار، وعامل الرغبة يكمن في تقديم التصميم الوظيفي والجمالي.

6. سهولة الوصول Accessible :

تُعد إحدى عوامل نجاح تجربة المستخدم، لذا على المصمم الأخذ بعين الاهتمام جميع المستخدمين وعلى قدر من الاحترام، أذ يتعامل المصمم بشمولية الوصول ليس فقط ما تقدمه الواجهة الى المستخدم النمطي، إنما المستخدمين من ذوي الاحتياجات.

7. ذو قيمة Valuable :

القيمة تكمن في ان يؤدي المنتج او الخدمة الغرض المطلوب وتحقيق النتائج للمستخدم، وما مقدار تلك القيمة التي يضفيها موقع الويب للمستخدمين، اذ انتاج المصمم لعديد الواجهات سواء مواقع ويب، او الهواتف جميع هذه النتاجات الرقمية، ينبغي أن تجيب لحاجة المستخدم، من ناحية تقديم قيمة نفعية والانسجام معها والرضا الجمالي لجعلها مفيدة وجميلة.

المبحث الثاني

2-2-1- تحديد وتطبيق أنماط واجهة المستخدم:

تُعد واجهة المستخدم مجالاً خصباً لتنوع الأنماط الأسلوبية، فالتفاعل يؤدي دوراً في تطبيق التنوع التصميمي في الواجهة وكيف نتوقع ان يتفاعل المستخدمون مع المنتجات، "فإن بالإمكان تنظيم المعلومات حول نمط ذي صلة مألوفة بالفعل، تُيمكنْ للمستخدمين التعرف عليها ومعالجتها بلمح البصر، العثور على هذه الأنماط هو مفتاح قوي للبساطة" (Colborne, 2018, p. 146)، اذ من المهم ان يكون التصميم ذا صله بسياق البيئية، مِن ثَمَّ يتم يُنَفذ فيها، ويحدد نوع التصميم الأفضل بكيفية تفاعل المستخدمين معها، وان لا يقطع المستخدمين شوطاً طويلاً لتلبية حاجاتهم، لذا هناك طرق لاختيار أساليب الواجهة الصحيحة: (Cao, p. 47،48)

1. اكتشف المشكلات التي تحتاج الى حل
2. أكتشف كيف حلها الاخرون
3. فحص مثال جيد لاستخدامه على مواقع أخر
4. تفصيل نوع التصميم الاستخدام السليم

2_2-2-الرسوم المتحركة:

لا تقتصر تسمية الرسوم المتحركة على العاب الفديو، او الأفلام الكارتونية (Animation) ففي واجهة المستخدم يحول التصميم الثابت (الثنائي، الثلاثي الابعاد) بإعطاء حركة الى تجربة سلسة ومبهجة، بل زاد الاهتمام بها وتطويرها بشكل أوسع مع النمو السريع في الهواتف وكثرة استخدام التطبيقات والمواقع والخدمات الرقمية التي تتمحور حور المستخدمين،و" **تتميز أفضل الرسوم المتحركة لواجهة المستخدم بالغرض والأسلوب - فقد تم وُضِعت عن قصد في الواجهة لسبب يركز على المستخدم**"(Head, 2018) ،

وتؤدي الرسوم المتحركة وظائف مختلفة في الواجهة لجذب انتباه المستخدمين لمدة أطول، وكذلك لتعزز إيصال المفهوم بصورة أوضح، لذا ينبغي ان يكون اخراجها دقيقاً ولاتخرج عن مهامها الاساس من ناحية لمن هي موجه و المكان المناسب لها في الواجهة وما الهدف من هذه الرسوم، فضلاً عن ذلك فالرسوم متعددة الأغراض والمهام مثل استخدامها كدليل في الواجهة، او إعطاء إحساس بالضغط على الازرار، او في اهتزاز ايقونة الاشعار، او كنتبيه حين ادخال بيان خاطئ ، او الانتقال، او عرض خدمات، او لتقليل الملل من الانتظار.

2-2-3- الوضوح والمقروئية:

1. **الوضوح:**

يركز الوضوح على كيفية رؤية الناس للعناصر والتمييز بينها، و هي الوظيفة الأكثر اهمية في تصاميم الواجهات ويعد الوضوح إحدى اهم سماتها التي تؤكد مدى كفاءة ظهور التصميم على الواجهات، ومقياس لمدى جودة المحتويات وتوصيلها من خلال الاشكال والصور ووضوح الخطوط ومقروءيتها، على سبيل المثال عند كتابة نصوص في الواجهات ينبغي ان يكون هناك تباين ووضوح بين العنوانات الرئيسة والثانوية وإعطاء أهمية عن طريق اختيار الألوان فضلاً عن الحجم والتوازن، للتأكد من وضوحية وقدرة وصول المعلومات " ويقصد بها درجة الوضوح التي تحققها الحروف الطباعية من خلال التضاد المرئي بين حرف واخر مجاور له، وعلاقة ذلك بالفضاء الذي يحيط بشكل الحرف" (Abdullah,2008,p.316-317) أذ يكون الوضوح أساس الادراك المرئي للمستخدمين اتجاه الواجهة والحفاظ على التفاعل وتقليل الجهود عليهم كونه يؤدي دوراً مهماً في بناء تجربة مستخدم مرنة.

2. **المقروئية:**

ترتبط المقروئية بالنصوص في غالب الأحيان اي مدى قدرة المستخدمين في قراءة النص والعنوانات، من هنا ينبغي تسليط الاهتمام كون اللغة العربية تتوافر فيها مجموعة كبيرة من الخطوط، و من المهم أن ينبغي انتقاءها وتحديد الخط و الوزن حسب أهمية كل جزء بالتصميم، وبغض النظر عن منتجاتك او تقديم الاثارة إذا لم يتم تُقَدم بشكل يمكن الوصول اليه فلن يستخدمها المستخدمون، فينبغي ان تكون الواجهة سهلة الاستخدام ومقروءة بحيث تنقل لهم معلومات كل جزء من المنتجات او الخدمات بصورة صحيحة، مثل الخط السميك للعنوانات بينما الأقل سمكاً يستخدم مع الفقرات الثانوية او المتن.

المبحث الثالث

2-3-1قواعد تصميم واجهة المستخدم (الأنظمة التصميمية):

يعد الاهتمام بتصميم واجهة المستخدم امراً ضرورياً كونه مسؤول لإدارة التفاعل بين المستخدم والموقع، كما ارتبطت واجهة المستخدم وتجربة المستخدم ارتباطاً وثيقاً بتطوير الواجهة هو ما ينصب في صالح تجربة المستخدم وسهولة الاستخدام، فالموضوع ليس معني تصميم جمالي مرئي فقط بل هو مزيج مع الكفاءة، و

يمكن ارجاع التأثير وقابلية الاستخدام الى دراسة أجريت عام 1995 من قبل الباحثين(Kaori Kashimura ,Masaaki Kurosu) في مركز هيتاشي للتصميم، قبل ذلك كانت العلاقة بين الجماليات والواجهات الرقمية غير مستكشفة الى حد كبير، الدراسة التي بدأت كمحاولة للتحقيق في العلاقة بين قابلية الاستخدام المتأصلة وشيء اطلق عليه الباحثون قابلية الاستخدام الظاهرة، التي أظهرت العلاقة بين تصورات الناس تجاه سهولة الاستخدام والجاذبية المرئية. (Yablonski, 2020, p. 66)، لذا وضعت قواعد ارشادية لتصميم الاحتياجات ليتبعها مصممي المواقع لمساعدتهم في حل المشكلات التي يوجهها لتحقيق قابلية الاستخدام **وفي ادناه القواعد الارشادية الخاصة بشركة Nielsen and Molich وهي على النحو الاتي:**(Wong, 2021)

1. **رؤية حالة النظام:** تتعلق هذه القاعدة بكل ما يخص الشفافية وهي اخبار المستخدمين بما يحدث في الواجهة والتعبير عنها بشكل يسهل فهمه مثل تقديم الملاحظات في حالة الوقوع في الخطأ وإبلاغ المستخدمين عما يجري داخل الواجهة.
2. **تطابق بين النظام والعالم الحقيقي:** هو ان تتحدث الواجهة بمفردات او عناصر رموز مألوفة من الواقع الذي يعيشه المستخدمين ليكون نوع من الألفة ويفهمها المستخدمون.
3. **التحكم والحرية:** تمنح هذه الميزة الحرية للمستخدمين بطرق عرض الواجهة، وكذلك تغيير اللون او من ناحية عدم اجبار المستخدم على اجراء معين.
4. **الاتساق والمعايير:** هو إعطاء أهمية ومعايير مرئية ووظيفة للعناصر التي تؤدي المهام نفسها من خلال اللون، او التقارب، او الحجم وغيرها.

2-3-2الابعاد الخمسة لتصميم التفاعل:

يعد من بين اهم مكونات تصميم تجربة المستخدم مفهوم تصميم التفاعل، وبعبارة بسيطة يقصد منه إنشاء محادثة بين المستخدم، وخدمات، او منتجات في الواجهة الغرض منها تمكين المستخدم من اكمال مهامه بالطريقة الأكثر فاعلية للوصول لاهدافة، اذ عند النقر على شيء تحدث رد فعل من الواجهة كتفاعل، او تجاوب الواجهة مع المستخدمين، لذلك فان **التصميم التفاعلي ينبغي ان يكون محوره المستخدم، وان الطريقة الوحيدة لفهم ما يريده المستخدمون، اويحتاجون اليه حقاً هي التفاعل معهم، تصف العملية محاولات التقاط ما يفعله الناس ويفكرون به ويقولونه ويريدونه حتى يتمكن المصمم من إنشاء إبداعات قابلة للإستخدام ومفيدة ومرغوبة** (Kolko, 2011, p. 39)، يكون هذا التفاعل عن طريق عناصر مثل رموز، او الحركة، او الصوت، او الفضاء، او الفديو، او الجمالية وغيرها، وقد تكون أجهزة خارجية مثل الفأرة والاقلام الذكية او اللمس وغيرها، وكما ذُكر اعلاه هناك تداخل بين مفهوم التفاعل وتجربة المستخدم، او قد يضم الجزء الأكبر منها، لذا ينبغي احتواء الواجهات على تفاعلات مدروسة لتحقيق اهداف المستخدمين بكفاءة.

مؤشرات الاطار النظري:

أسفر الإطار النظري عن مجموعة من المؤشرات نوردها على النحو الآتي:

1. المظهر المرئي في واجهة المستخدم مسؤول عن التفاعل بين المستخدمين والأجهزة، بل يشكل في غالب الأحيان الكل المرئي للمنظومة الشكلية.
2. تزداد كفاءة التصميم خلال وضوحيه ومقروئية المحتوى والتمايز بين العناصر.
3. التسلسل الهرمي في العناصر يعمل كتوجيه منتظم اثناء مسح عين المستخدم للواجهة وتحديد العناصر الأولية والثانوية.
4. يسهل التمثيل المرئي الممزوج بصور ورموز وكلمات تفاعل جاذب للواجهة.

الفصل الثالث: اجراءات البحث

اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي في (تحليل المحتوى) كما تضمن مجتمع البحث مجموعة من واجهات لمواقع كليات الفنون الجميلة والتي تكونت(7) اختارت الباحثة (2) من مجمتع البحث الأصلي وذلك بسبب:

1. افتقار كلا الواجهتان الى الهُوية الخاصة بهم.

تحليل النماذج:

أنموذج (1)

أسم الموقع: كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد

مالك الموقع: جامعة بغداد

المقر: بغداد

رابط الموقع:www.cofarts.uobaghdad.edu.iq

الوصف العام:

واجهة تابعة لكلية فنون جميلة مختصة بنقل الأخبار ونشاطات الكلية واقسامها مع صور توثق الحدث، إذ نلحظ رأس الصفحة متكون من شعار الكلية وبأيقونة البحث ومع تبويب اقسام الصفحة، لاسيما نلحظ ان توظيف اللون (الأزرق) و(الأصفر) في تفاصيل الرأس وفي التذييل وفي جسم الواجهة من روح الشعار وهُوية الجامعة.

التحليل:

أولاً: الهرمية المرئية:

نلحظ أن الواجهة لا تحمل محتوى نصياً ثقيلاً، فالواجهة عُبر عنها بسطور بسيطة عن كل موضوع، كما تفتقر النصوص الهرمية المرئية من ناحية اللون والحجم وبدأت أغلب المواضيع النصية بنمط واحد ولا يتوافر التميز بين العنوان الرئيس والفرعي (المتن) للموضوع الا القليل منها، من ناحية اللون اعتمدت تفاصيل الواجهة بالتباين بين (الأزرق) و(الأصفر) المأخوذ من الشعار في أغلب الصفحة خلاف بعض العناصر التي لم يلتزم بها المصمم، فأخذت درجات (الأزرق الباهت) و (الأخضر)، إذ بدأً من رأس الواجهة تباين أقسام الصفحة الأزرق خلاف الفضاء (الأبيض) لتوضيح التبويبات الرئيسة للواجهة، وظيفة ركّز المصمم توضيحها للمستخدم، فضلاً عن أيقونة البحث لكنه أخفق بتوحيد الأزرار ولم يلتزم بتوحيد التباين، مثل زر باسم (للاطلاع على النشاط)، كما استعمل المصمم في رأس الصفحة عدداً من الصور التي تخص التفاصيل عن الأقسام والكلية كما شغل اليمين بحجم اكبر غير من اقرانه، وظيفتها لفت انتباه المستخدمين وللتأكيد على أهمية الخبر المنشور، كما نلحظ بعض اشكال الصور غير متساوية الحجم، و للرسوم أثر منها أيقونة البحث و زر الصعود السريع لبداية الواجهة كذلك توفير أيقونة غرضها مساعدّة المستخدم توفير مميزات تمكّنه من التفاعل تشغل أسفل يمين الواجهة بشكل ثابت في أغلب الصفحات وتفتقر بعض الصفحات لها، ومكانها قد يؤثر بعض الشيء في مظهر الواجهة من ناحية قد يكون محبطاً لقراءة التفاصيل في أثناء التصفح، كذلك كررّ المصمم في بعض الأشكال المغايرة لتؤدي الوظيفة نفسها مثل وضع عدد من أشكال الدوائر صغيرة الحجم وظيفتها للتنقل بين الصور يميناً ويساراً، و كرر المصمم هذه الوظيفة _ايضاً_ لكن بشكل مربعين يشغل مساحة اليمين فوق الصور يستخدم للوظيفة نفسها وقد لا يستدعي انتباه المستخدم و ما الغرض منه، لأنها تفتقر لبعض التفاصيل للتوضيح والأولى أكثر بديهية للمستخدم، كما أستعمل المصمم الفضاء

بشكل فاصل بين العناصر كالصور والنصوص والأشكال بشكل يسهل قراءة، وفصل كل عنصر، لكن أخفق المصمم في الجزء الأعلى من جسم الواجهة بشكل كافٍ، كذلك نلحظ عدم اتزان، وترك مساحة غير مبررة في جسم الواجهة و أثقل المصمم الجهة اليمنى.

ثانياً: العوامل السبعة التي تؤثرفي تجربة المستخدم:

يُقدم الموقع الفائدة لمستخدميه من خلال بعض العناصر مثل أيقونات بحث داخل الموقع التي تلبي احتياج كل من يبحث عن أطاريح علمية، ورسائل، وبحوث لتقديم الفائدة للمقبلين والطلبة كذلك النشاطات، والأخبار الجديدة، كما أن وسلة التصفح تنعكس على قابلية الاستخدام للعرض المناسب في الأجهزة الذكية كالهاتف، كذلك تكرار العناصر داخل الواجهة قد تكون غير مفهومة للمستخدم وتعيق تجربته، وفر الموقع سهولة بحث خلال تبويب أقسام الواجهة وتوفير البحث داخل الواجهة، كذلك يوفر الموقع المصداقية بالأخبار والنشاطات المنشورة المرفقة بصور توثق الحدث بشكل واضح، كما يوفر الموقع سهولة الوصول خلال أيقونة (قائمة وصول) عند الضغط أتاح خيارات عدّة تسهل على المستخدم التفاعل بسهولة مثل (تكبير النص، مؤشر كبير، إبراز الروابط بتباين عالٍ، عسر القراءة) هذا عامل يوضح على مدى اهتمام الواجهة بتجربة سلسة للمستخدمين، لكنه أخفق في وضع أيقونات للوصول لمواقع التواصل الرسمية للواجهة التي بدت غير متوافرة في الموقع لكن وفر التواصل من طريق البريد الرسمي، أمّا من ناحية الرغبة فالواجهة قد لا توحي مرغوبة بشكل كافٍ.

ثالثاً: بنية تصميم واجهة المستخدم:

انتظمت العناصر البنائية لواجهة موقع الكلية واضحة نسبياً مثل الصور، والنصوص، والفيديو لكنها تفتقد الوضوح في بعض منها مثل أيقونة البحث التي تحتاج لمعالجة أو تغيير مكان، أمّا للمقروئية التي غالباً ما ترتبط بالخطوط فقد استخدم المصمم أكثر من نوع في الواجهة، كانت الخطوط في رأس الواجهة لقائمة التبويب ذي تباين عالٍ، وحجم مناسب مما كون قراءة ووضوحاً كافياً، أمّا في جسم الواجهة، ومنها عناوين رئيسة فكانت بخطوط متقطعة بشكل يشوّه مظهر الواجهة، كذلك جاءت أغلب العنوانات الرئيسة والفرعية في الواجهة الرئيسة من ناحية اللون، أمّا المحاذاة فجاءت الصور والنصوص بهيئة (بطاقات) في وسط جسم الواجهة بشكل غير متساوٍ من الأسفل، كما للحركة حضور بسيط في الواجهة في بعض الصور عند وضع مؤشر تظهر أيقونة تكبير ورابطاً ولبعض الأيقونات التي أخذت لون (الأزرق الباهت) و(الأزرق) في الأسفل الواجهة، أمّا اللون فجاء (الثيمة) العامة للواجهة بلون (أزرق) والتي بنيت على أساس شعار جامعة بغداد، وليس شعار كلية الفنون الجميلة لذا ينبغي على المصمم الانتباه، وأخذها بعين الاهتمام لتمثل الهُوية الخاصة بالكلية.

رابعاً: الأبعاد الخمسة لتصميم التفاعل:

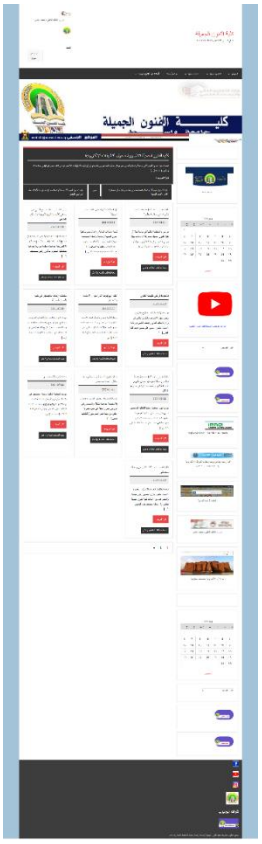
ظهرت الكلمات بشكل واضح و بشكل نسبي ومفهومة الغرض منها في الواجهة، ابتداءً من التبويب لأقسام الواجهة وباقي الأقسام في جسم الواجهة وحتى التذييل أغلبها مرفقة بروابط تشعبية على وفق سياق الواجهة بعودة الفائدة إلى المستخدمين، أمّا للتمثيل المرئي فكان واضحاً في بعض العناصر، ومكملاً للكلمات، لكن أخفق المصمم في البعض آخر في اختيار التمثيل المرئي الصائب مع الكلمة، كذلك من ناحية ظهور الموقع على

شاشة الهاتف، ونلحظ مشكلة عن التصفح تغطية رأس الصفحة على بقية الواجهة، سرعة الاستجابة وزمن التصفح والتنقل وظهور الصور بشكل جيد.

خامساً: قواعد تصميم واجهة المستخدم:

توافرت رؤية حالة النظام بشكل بسيط في بعض صفحات الواجهة، وتميزها بلون (أزرق غامق) ومرقمة لكي يعلم المستخدم عند أي صفحة يقف، من العناصر المطابقة في العالم الحقيقي زر البحث الذي بدأ مألوفاً عند غالبية متصفحي الواجهات، ومعرفة وظيفته، كما توفر الواجهة نوع من الحرية والتحكم، الإ وهي تحويل الواجهة من الوضع الأساس إلى الوضع المظلم لكن هناك مشكلة وهي لا تظهر بالصورة الصحيحة مثل انقلاب الألوان والتغيير الكامل في الألوان الكتابة والعناصر الآخرى إلى البني، كما قسم المصمم المهام في الواجهة إلى مجموعات مثل القائمة الرئيسة في الأعلى، والنشاطات والاخبار في مجموعة، كذلك قسم يخص المناقشات، وصور لها في مجموعة، كما هناك قسم من العناصر يقدم بعض الاختصارات للمستخدمين منها (الباحث العلمي، والتعليمات) ومنها تكرر ضمن القائمة الرئيسة، وسيلة المساعدّة متوفرة فضلاً عن تكرارها في رأس وتذييل الواجهة وللعرض نفسه من وهي عن طريق البريد الرسمي التابع للمؤسسة، لذا لا يتوافر في الواجهة مربع حوار، دردشة آلية لتقديم الإجابة السريعة، والرد على استفسارات المستخدمين.

أنموذج (2)



أسم الموقع: كلية الفنون الجميلة / جامعة واسط

مالك الموقع: جامعة واسط

المقر: واسط

رابط الموقع: www. coart.uowasit.edu.iq

الوصف العام:

واجهة تابعة لكلية فنون جميلة مختصة بنقل الأخبار ونشاطات الكلية واقسامها تتضمن رأس صفحة متكون من شعار وأسم (الكلية) بحجم صغير جانب يسار رأس الواجهة كذلك شعار (التعليم العالي) ومربع البحث، كذلك تحمل رأس الواجهة القائمة كما جاءت الواجهة توضيح للعناوين الرئيسة لكل قسم في جسم الواجهة كما تضمنن مواقع تواصل اجتماعي في تذييل الواجهة، الواجهة تفتقر الى العديد من العناصر الرئيسة كذلك التنسيق وتوزيع العناصر كذلك كان الثقل الأكبر الخطوط المرتكزة في جسم الواجهة،

التحليل:

الهرمية المرئية:

تعد الواجهة ذا نمط نصي ثقيل نوعاً ما مرتكز في جسم الواجهة، كما عول المصمم في غالب الصفحة على النصوص الأكثر استثماراً، وأخذت التباينات واضحة في بعض الخطوط بداية رأس الواجهة الذي تضمن اسم (الكلية) بـ (الأحمر الغامق) على فضاء بـ (أبيض) من القائمة الرئيسة التي تضمنت الخطوط بـ (الأبيض) على فضاء بـ (الرمادي الغامق)، أظهر هذا التباين بدافع حرص المصمم بتحقيق الوضوح والمقروئية، كما أخذ القسم الأعلى في جسم الواجهة العديد من الخطوط المباينة باللون والحجم، لكن أخفق المصمم في توضيح أغلب عنوانات الواجهة والتميز بين الرئيس والفرعي إذ المصمم لو يوفر الحجم المناسب أو إعطاء سُمك أو اللون قد لا يتحقق الجذب المرئي الكافي للمستخدمين، وافتقادها للهرمية المرئية، كذلك كانت للخطوط المتباينة في فضاءات الواجهة أثار وظيفية كالتي في الازرار بوضوح وتفاعلية كونها احتوت على روابط تشعبية ناقلة إضافة إلى اعطائها بـ (الأبيض) داخل مربع بـ (الأحمر) لاستقطاب المرئي لها، بعض منها جاء بـ (الأبيض) على فضاء بـ (الرمادي الغامق) إذ عمل المصمم هنا على توحيد الخطوط بتكويناتها اللونية والوظيفية والحجمية، أمّا اللون فجاءت الواجهة بفضاء بـ (الأبيض) تسيَّدها، وأخذت غالبية الخطوط بـ (الرمادي الغامق، الأبيض) في الواجهة لتباين لتسيير العملية الخطابية، كذلك اتسمت الازرار بـ (الأحمر، والرمادي الغامق) واضفاء تعزيز على وحدت وظائفها، كما أخذ تذييل الواجهة بمساحة بـ (الرمادي الغامق) تضمنت بعض الصور وحقوق الكلية، أمّا الحجوم فقد اتخذت الصفحة تباينات حجومية في بعض النصوص والمبالغة في بعض الأيقونات مثل (اليوتيوب) كذلك كلمة (قنوات اليوتيوب) وهذا أدى إلى تكرارها لنفس الوظيفة، كذلك صورة في رأس الواجهة بحجم كبير، كذلك أعطت بعض الاشكال مثل شريط البحث المبالغة الحجومية، كذلك فقدت الهوية للمكان من خلال إعطاء الشعار حجم صغير جداً، اما الصور فجاءت فاقدة للتسلسل الهرمي في غالب الواجهة إذ نلحظ أن الأخبار والنشاطات خالية من التوثيق الصوري إذ ارتكزت الصور على يمين الواجهة بشكل غير منظم وتفقد الجودة، متنوعة الحجومية أخذت الروابط التشعبية ليست كلها مؤدية الوظيفة منها، كما استخدمت الصور بدل الأيقونات كدلالة لمواقع التواصل الاجتماعي، كما جاء الفضاء بشكل غير متوازن فهناك مساحات غير مشغولة من دون مبرر، فضلاً عن معاناة اعلى جسم الواجهة عدم وجود أي فاصل لسهولة فهم كل موضوع على حدة.

العوامل السبعة التي تؤثر في تجربة المستخدم:

جاءت الفائدة لما تحمله الواجهة من تدفق معلوماتي التي عوّل عليها المصمم بالنصوص، لاسيمّا أن أغلبها تضمن روابط تشعبية ناقلة للتفاصيل بعائد الفائدة للمستخدمين ففي النصوص التي جاءت به بنية الواجهة قسم يثبت معها تاريخ كل موضوع، يمكن أن تسهم في الحفاظ على تواصلية المستخدم لمتابعة آخر النشاطات، جاءت بعض النصوص بتكرارية لنفس الفائدة كما في (التقويم) الذي احتل الجانب الأيسر من جسم الواجهة، لاسيمّا في بعض الصور كانت الفائدة بروابط تنقل المستخدم لصفحات خارجية مثل مواقع التواصل الاجتماعي، كذلك جاءت قابلية الاستخدام بشكل مكثف في بعض النصوص في وسط جسم الواجهة، كذلك توافق العرض على أجهزة الهواتف، وترى الباحثة ظهور التفاصيل في كلا العرضين، كذلك أخفق المصمم بتصميم زر الرجوع للتسهيل على المستخدم عند الإبحار العميق في الصفحات الداخلية، كذلك عدم توافر زر الصعود السريع في الواجهة، أمّا المصداقية فغير متحققة بشكلها الكافي، إذ تفقد بعض

العناصر المهمة مثل الصور التي تقترن بالأحداث مما تفقد النصوص تعزيز المصداقية، لكن اعتمدها المصمم في بعض الصور التي تحمل روابط تشعبية ناقلة وفي بعض النصوص، كذلك من اساسيات بناء الواجهة إضافة رز البحث السريع على المعلومات لم توفر القيمة من هذه الناحية للمستخدم إذ عند الكتابة في الخانة يعتذر عن تقديم النتيجة.

بنية تصميم واجهة المستخدم:

تضمنت الواجهة العناصر التي تحقق الوضوح والمقروئية التي تصل إلى المستخدم لفهمها وتفسيرها بشكل بسيط في الفضاءات، إذ جاءت العنوانات الرئيسة للواجهة بداية من رأس الصفحة باسم (الكلية) بوضوح من خلال استثمار المصمم للحجم والتباين اللون، كما جاء رأس الواجهة الذي يحتوي على القائمة الرئيسة على أرضية بـ(الرمادي الغامق) يقصد المصمم منه وضوحية ومقروئية النصوص، إذ أخفق المصمم في توضيح أغلب الخطوط سواء بالحجم أو اللون لذا تفقد هذه الخطوط نوعاً من التحفيز المرئي بهدف جذب مرئي ولفت انتباه المستخدم، كذلك جاءت أنماط القراءة منها عامودي ومنها افقي في جسم الواجهة، جاءت المحاذاة في أغلب النصوص منها من جاء بنمط افقي جانب اليمين ومنها عامودي، كما فقد أغلب العناصر التيبوغرافيكية للمحاذاة في الجسم منا الأزرار والصور في الجانب الأيمن من جسم الواجهة، و جاءت الصور ثابتة بضعف في الواجهة إذ لم يؤد الغرض الرئيس منها، إذ نلحظ افتقار الواجهة للصور إلا القليل منها، وقد لا تكون ذا أدوار رئيسة إذ لا تندرج تحت المواضيع والنشاطات كونها عاملاً مهماً لنقل المصداقية وداعمة للرسالة التي تنقلها النصوص،

أمّا الألوان فقد جاءت متنوعة اسهمت بوضوحية العناصر خلال التباين، بداية تحوي الواجهة على فضاء كبير بـ(الأبيض) بشكل غير مبرر، كذلك وظف المصمم بـ(الرمادي الغامق) في شريط رأس الواجهة ليسقط عليه القائمة الرئيسة، كذلك لكل لون أهمية مختلفة، كذلك عمل المصمم على توحد أغلب العناصر بِحسب وظيفتها مثل الازرار بـ(الأحمر، الرمادي الغامق)، وبعض الخطوط، ولاسيمّا بـ(الاحمر) في أسم (الكلية) ليشكل نقطة استقطاب مرئي تضاف لفعالية العنوان ليضمن المصمم من تواجد نقطة جذب للمستخدم، كما ترك المصمم مساحة بلون (رمادي غامق) في تذييل الواجهة يحوي عناصر قليلة مواقع التواصل الاجتماعي بتوزيع غير متناسق مع المساحة.

الابعاد الخمسية لتصميم التفاعل:

جاءت الكلمات تفاعلية بداية من رأس الصفحة القائمة الرئيسة والكلمات التي في الازرار أدت الوظائف الاتصالية من خلال إعطائها روابط تشعبية، وجاء أغلب التمثيل المرئي عبر الصور مثل التي في تذييل الواجهة التي تضمنت صوراً (لمواقع التواصل الاجتماعي) تضمنت روابط تفاعلية ناقلة للصفحات الخارجية.

قواعد تصميم واجهة المستخدم:

لم تأت الواجهة بعديد الأشكال المألوفة، لكنها احتوت رأس الصفحة على مربع التقويم الذي تكرر في جانب يمين الواجهة بـ(أسود) لقراءة التاريخ، أمّا عن الحرية والتحكم فتفتقد الواجهة لكثير من المميزات مثل حرية اختيار اللغة، النمط المظلم، وكذلك أيقونات لتكبير الخط، فضلاً عن حرية البحث السريع داخل الواجهة،

جاء الاتساق في شريط القائمة التي جُمعت في شريط رأس الواجهة، وكذلك في فضاء بنية الواجهة بشكل نسبي.

الفصل الرابع: نتائج البحث:

1. ضعف التسلسل الهرمي في الصور الداعمة للمعلومات النصية، كما في الانموذج (2)، فضلا عن ذلك جاءت بعض الواجهات على وفق تقسيم الاهتمامات الصورية حسب الاخبار المنشورة، او المواضيع كما في النماذج (1).
2. غياب حرية التحكم في اغلب الواجهات التي توفر للمستخدمين مرونة في طريقة عرض الواجهة مثل تغيير اللغة كما في النماذج (1,2)
3. لم يتسق تنظيم بعض المساحات في بعض الواجهات، فمنها ما احتوى على مساحات كبيرة غير مبررة ، وبعض منها لم يؤدِ الى فاصل ايهامي كاف بين العناصر،كما في النماذج (1،2)
4. ضعف المظهر التصميمي الجمالي العام من ناحية اختيار الصور والالوان والتوزيع في الفضاء وترك بعض المساحات دون توظيف بنائي فاعل ،كما في (1,2) وكان يمكن أن يكون الوضع البنائي افضل، لاسيما وان التصاميم تخص كليات الفنون الجميلة.
5. تكرار الايقونات بشكل غير مبرر له قد يؤدي الى ارباك المستخدمين إذا تكرر زر البحث مرتين كما في انموذج (1،2)
6. افتقدت بعض الواجهات الى الاتساق في التقسيم حسب الوظائف كمجوعة متسقة كما في الانموذج رقم (2).

الاستنتاجات:

خرجت الباحثة ببعض الاستنتاجات وكان أهمها ما يلي:

1. الحرية في الاستخدام من ناحية توفير اللغة وايقونة التحكم في الاعدادات تعني ان الواجهة لبت التفاعل الحقيقي المنشود بينها وبين المستخدم .
2. التنظيم والتوزيع البنائي الجيد في فضاءات الواجهة وأستخدام توزيع الفضاء بشكل صحيح يؤدي الى تعزيز التواصل والتفاعل.
3. التمثلات المرئية لها مجال دلالي مهم في التعبير عن جوهر الموقع وما يؤديه من وظائف.

المقترحات:

تقترح الباحثة

1. تقويم لتصاميم واجهات المواقع الرسمية للوزارت العراقية.

References:

1. Ahmed Nagy Ali & Youssef Latif Mushtaq. (2019, February 10). Designing an interactive educational website for

middle school students in Iraq. *Academic Magazine.*

2. Angie li (Interviewer) & Don Norman (Interviewee). (2016). *The term ux*. Retrieved from NNgroup: https://www.youtube.com/watch?v=9BdtGjoIN4E.
3. Bashar Shamil Kazem Hamad Al-Khafaji. (2005). *Evaluating the designs of the Iraqi ministries' websites pages on the Internet.* Baghdad: Department of Graphic Design/College of Fine Arts/University of Baghdad.
4. Euphemia Wong. (2021). *User Interface Design Guidelines: 10 Rules of Thumb*. Retrieved from interaction design foundation: https://www.interaction-design.org/literature/article/user-interface-design-guidelines-10-rules-of-thumb.
5. Giles Colborne. (2018). *Simple and usable.* New Riders.
6. Iyad Hussein Abdullah. (2008). *The art of design in philosophy, theory, and practice.* Sharjah: House of Culture and Information.
7. Jerry Cao & Chris Bank. (2018). *Web ui design best practices.* Uxpin.
8. Jon Kolko. (2011). *Thoughts on Interaction Design.* Canada: Elsevier.
9. Jon Yablonski. (2020). *Laws of UX.* United States of America: O'Reilly.
10. Val Head. (2018, December 12). *Animation for uX: How animation adds meaning to ul*. Retrieved from xd idea: https://xd.adobe.com/ideas/principles/human-computer-interaction/animation-ux-how-animation-adds-meaning-ui/
11. Wikipedia. (2021, August 22) Retrieved from https://en.wikipedia.org/wiki/User_interface.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts106/133-148

Evaluation of user interface designs in official websites "Fine Art Colleges Model"

Dena Mostafa Mohamed[1]

Al-Academy Journal ……..…….... Issue 106
Date of receipt: 19/7/2022…....Date of acceptance: 30/7/2022….....Date of publication: 15/12/2022

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

Abstract:

I found that it does not meet some of the requirements, including browsing and organizing structural elements, which is something in which the researcher found a scope for research, and from here she can formulate the problem of her research with the following question: Is there an actual need to develop user interface designs in the websites of Iraqi colleges of fine arts? The research included four chapters (the first chapter - the research problem - the second chapter (theoretical framework), which included three sections, the first is to identify the user interface, the second topic is the structural elements, and the third topic includes the rules of interface design and the dimensions of interaction), as well as the third chapter includes the analysis of models and the separation The fourth contains the results and conclusions.

1. The reliability and ease of searching within destination spaces should be emphasized.
2. Providing freedom of opinion in opinion via social media links.
3. Freedom to use in terms of language selection and settings control icon.
4. Take into account the organization and distribution in the interface spaces and use the space distribution correctly.

Keywords: user interface, websites.

[1]**College of Fine Arts/University of Baghdad, Denamostafa6666@gmail.com**

OPEN ACCESS

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts106/149-166

فن الزينة والماكياج في الحضارات القديمة بلاد الرافدين وبلاد اليمن القديم انموذجا

رويدة فيصل موسى النواب[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 106 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2022/9/21 , تاريخ قبول النشر 2022/10/18 , تاريخ النشر 2022/12/15

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

ملخص البحث:

منذ أن عرفت العطور والزينة على وجه البسيطة، ارتبطت بالمرأة بشكل رئيس بوصفها رمزاً للجمال وسيدة للأسرة وزوجة وملكة وأميرة، فالزينة والعطور ومستحضرات التجميل من أولويات تألق المرأة في الحضارات القديمة. فقد كانت للمرأة زينة وعطور كما للرجل كذلك، وهذا ما ذكرته العديد من المصادر التاريخية القديمة في حضارات وادي الرافدين على تعاقب حضارتها من جهة، وحضارات العرب القديمة، في جنوب شبه الجزيرة العربية حيث بلاد اليمن وعمان من جهة أخرى، فضلاً عن حضارات مناطق الشمال حيث بلاد الشام مروراً إلى وسط شبه الجزيرة العربية حيث مكة وكندة وغيرها. لقد أثرت البيئة الحضارية بشكل واسع النطاق في استخدام الحلي والزينة وفن التجميل.

يسلط هذا البحث الضوء على تلك التباينات في استخدام الحلي والزينة والعطور فضلاً عن فن التجميل في حضارتين مهمتين، هي حضارة وادي الرافدين بوصفها الحضارة الأسبق ، وحضارة بلاد اليمن التي تمثل حضارة العرب الأولى. من خلال ما تقدم يتضمن بحثنا هذا مبحثين ، تضمن المبحث الأول تاريخ استعمال الزينة والحلي والعطور في حضارة وادي الرافدين، بينما تضمن المبحث الثاني دراسة الحلي والزينة وفن التجميل في حضارة اليمن القديمة. ومن ثم خرج البحث بعدد من الاستنتاجات التي تراها الباحثة مهمة جداً لإبراز الفوارق والأساليب الشكلية لاستعمال الزينة والحلي وفن التجميل ما بين الحضارتين أعلاه، وفي نهاية البحث أدرجت قائمة للمصادر والمراجع التي اعتمدتها الباحثة والتي تميزت بغنى معلوماتها حول حضارة وادي الرافدين، وقلتها حول حضارة اليمن القديمة، والله الموفق.

الكلمات المفتاحية: فن ، الزينة، الماكياج، القديم

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

مجلة الأكاديمي-العدد 106 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الفصل الاول: الاطار المنهجي:

مشكلة البحث:

يشكل فن الزينة والماكياج نوعاً من الفنون الاكثر تأثيرا في الوعي المجتمعي ولاسيما في العصور القديمة التي بدأت تتشكل فيها اولى الحضارات الانسانية ولاسيما في بلاد الرافدين وبلاد اليمن وحيث يزدهر المجتمع بفعل معطيات النمو الحضاري والتطور الحياتي الذي شهدته هاتين الحضارتين المهمتين، ومن هذا المنطلق وضعت الباحثة سؤالاً مهماً في طرحها لهذه المفاهيم التي كانت الحضارة تتداولها وكما يأتي:

ما هي مظاهر فنون الزينة والماكياج في الحضارات القديمة ولاسيما حضارتي بلاد الرافدين وبلاد اليمن؟

اهمية البحث:

يمثل البحث الحالي اهمية للباحثين في ميدان تاريخ الفن والحضارة ولاسيما بيان اهم تلك المظاهر الحضارية والاحساس بقيمتها التقنية والفنية والجمالية.

هدف البحث:

يهدف البحث الحالي الى ما يأتي:

الكشف عن مظاهر فنون الزينة والماكياج في حضارات العالم القديمة ولاسيما حضارتي بلاد الرافدين وبلاد اليمن.

حدود البحث:

حدد البحث وكما يأتي:

اولاً- الحدود الموضوعية: فن الزينة والماكياج في الحضارات القديمة بلاد الرافدين وبلاد اليمن القديم انموذجا

ثانياً- الحدود الزمانية : المظاهر الحضارية لفن الزينة والماكياج في كل الفترة الحضارية لبلاد الرافدين وبلاد اليمن فبل الميلاد.

ثالثاً- الحدود المكانية: اختيار بلاد الرافدين بوصفها الحضارة الانسانية الاولى التي ظهرت في العالم القديم وحضارة بلاد اليمن بوصفها الحضارة العربية الاولى في جنوب جزيرة العرب قبل الميلاد

الفصل الثاني: الاطار النظري

المبحث الأول: الزينة والماكياج في بلاد الرافدين

تشكل الزينة وبمختلف أشكالها وأساليب استعمالاتها الاهتمام الكبير في حضارة بلاد وادي الرافدين بمختلف مراحلها الحضارية، وقد نسب العديد من المؤرخين والباحثين إلى إن ذلك الاهتمام لم يعبر إلا عن مديات التطور الفكري والاجتماعي عند الإنسان العراقي القديم. إذ ارتبطت الزينة والحلي بشكل واسع النطاق بمراسيم القدسية والتعبد منذ عصر فجر السلالات، إذ كانت المرأة تمثل القدسية بوصفها الأم وواهبة الحياة التي ترمز إلى الخصب والنماء في الفكر العراقي القديم. لذلك فان غلاء ثمن القلائد والأساور جعلها بلا شك، من المواد التي حياة الإنسان، وهذه الحقيقة وضعتها مع الأشياء الجميلة، كما منحها ارتباطها بالمرأة جمالاً أكبر، فظهر نتيجة ذلك عدد من الناس الذين اخذوا يتفننون بعمل تلك القلائد والأساور، فظهرت مهنة الصياغة، فظهر الخبراء بعمل الحلي، فضلاً عن الصياغة، فأصبحت القلائد

والأساور وما يتعلق بها تحمل في آن واحد قيمتين، الأولى مادية والثانية فنية، أي صفة تطورية لان استخراج الأحجار الكريمة وأسلوب صياغتها يحتاجان، بلا شك، إلى براعة فائقة لابد لها أن تظهر لنا صفة تطورية، ولهذا السبب أصبحت الحلي في الوقت الحاضر مالاً وفناً، وكلاهما من الأشياء التي تحسب من عالم الجمال (202.Rashid, 2011,p).

ويشير (غوستاف لوبون) إلى أن الحلي كانت كثيرة الاستعمال في ارض بلاد الرافدين، وكان الرجال كالنساء يشنفون آذانهم بالأقراط، ويتقلدون القلائد في أعناقهم، ويزينون معاصمهم بالأساور، وأصابعهم بالخواتم، يصيغون حليهم من الحديد، عندما كان عزيز الوجود يتنافسون باقتنائه، ثم استبدلوا به البرونز، أما الحلي المصنوعة من الذهب والفضة فكانت نادرة جداً، ولكن المصنوع منها كان بالغاً حد الإتقان والحسن (Lobon, w.h,p.151), وقد كان من الحلي النسائية التي استخدمت في العراق القديم حلي مصنوعة من الطين أو الفخار، إذ عثر على قلائد من خرز حجرية وطينية أو من المحار وأساور وخواتم في العديد من المواقع الأثرية في عصور ما قبل التدوين لاسيما في قرية جرمو وهي مدينة في بلاد الرافدين تعد من اقدم التجمعات السكنية المعروفة، فان المعدات الزراعية وادوات العمل والآنية الفخارية التي وجدت في اثناء الحفريات تعود في الواقع الى الالف الخامس قبل الميلاد (Abbudy, 1991, 315.) والتي تعد من أولى القرى الحضارية في بلاد الرافدين (Aldabagh, 1988, p.115) وتحتفظ النساء آنذاك حلي الزينة في جرار مصنوعة من الطين المفخور وكانت مثل هذه الجرار ذات أبدان طويلة، عثر على شكل آخر لصندوق الحلي ذي أربع أرجل مصنوع من الفخار النقي ولم يعثر على أغطية لهذه الصناديق (109.Al agha, 2004,p).

ارتبطت الزينة والحلي بشكل واسع النطاق بمراسيم القدسية والتعبد منذ عصر فجر السلالات (2800-2371ق.م)، إذ كانت المرأة تمثل القدسية بوصفها الأم وواهبة الحياة التي ترمز إلى الخصب والنماء في الفكر العراقي القديم، ومع أن الأشخاص الذين أظهرتهم أعمال الحفر والتنقيب عن الآثار، وهم يتزينون بالقلائد والأساور أكثرهم من النساء ولكن أعداداً ليست قليلة منهم كانوا من الرجال، لان ارتداء القلائد والأساور والخواتم في بداية أمرها كانت من اجل حفظ ما تحتويه من معادن ثمينة وأحجار كريمة على أعضاء الجسم البارزة من اجل الحفاظ عليها من الضياع والسرقة، فضلاً على أنها تعد في الوقت نفسه نوعاً من أنواع الدعاية والإعلام عما يمتلكه أصحابها (201.Rashid, 2011, p). لقد أعطي تزيين الجسم بالمواد الثمينة مثل الحلي والمجوهرات والأحجار الكريمة اهتماماً كبيراً للحياة الإنسانية حيث عدت زينة المرأة من الأمور الأساسية في حياتها اليومية وكذلك الحال عند مماتها. لقد زينت المرأة جسدها بالجواهر والحلي للإغراء الجنسي، وقد وصفت النصوص المسمارية المرأة وهي تهيئ نفسها ليوم الزفاف بواسطة طقوس الاستحمام وتزين جسمها بالجواهر التي عدت جزءاً من سحر الإغراء:

تشميتو وضعت زينة الذهب على ثوب نابو....

سيدي، ضع قرطاً في أذني....

أنا سوف أعطيك المتعة في الحديقة...

نابو، حبيبي ضع قرطاً علي...

أنا سوف اجعله سعيداً (..) **AlAsuad, 2008,p.80- 82)**

نستطيع ومن خلال النص أعلاه أن ندرك الأهمية الكبيرة للحلي والزينة في إثارة الغرائز وإغراء الرجال، وهي من الأمور الظاهرة والمهمة في تعامل المرأة والرجل مع الزينة والحلي لاسيما في مراسيم طقوس الزواج المقدس .

كما كانت النساء تضع خواتماً من الفضة في أصابع أيديهن وأرجلهن وأقراط ذهبية في آذانهم، وكذلك الأكاليل مع حلية متدلية في المقدمة، ونقشت على الأختام مشاهد لملكات يلبسن تيجان كما شوهدت الآلهة عشتار وهي تحمل سبحة من الخرز، ففي الأسطورة السومرية (انانا ودوموزي) تتهيأ انانا إلهة الحب للوصول إلى عريسها بواسطة الاستحمام وتعطير جسدها وتمشيط شعرها وترتيب لبسها وأخيراً تتزين بالجواهر والحلي على وفق ما جاء بالنص الأتي:

خواتم من ذهب...

وضعت في يدي...

خرز صغيرة من الحجر...

علقت حول عنقي...

عدلت توازنهما...

على مؤخرة عنقي..

وأعطيت الجواهر كهدايا من المحبين أو خلال إحياء ذكرى مناسبات خاصة، فعندما ولدت (كوباتم) طفلا أعطاها زوجها (شوسين) هدايا بهذه المناسبة (دبوس من الذهب وختم اسطواني من اللازورد، حلقة من ذهب وحلقة من الفضة مزخرفة) (AlAsuad, 2008,p.80- 81) وهذا ما يعطينا تصوراً كبيراً لما شهده عصر سلالة أور الثالثة (2132- 2024ق.م) أو ما يمكن الاصطلاح عليه بعصر الانبعاث السومري- الاكدي، إلى تطور استخدام الحلي والمجوهرات وتداولها في الحياة الدنيوية والدينية. فقد تم الكشف في مقبرة أور الملكية والتي تضم أكثر من ألفي قبر والتي حوت على عدد كبير من القلائد وأدوات الزينة والحلي وكان بعضها من الذهب الخالص المطعم بالأحجار الكريمة وقد نهب الكثير منها عبر التاريخ. وتشير المصادر التاريخية إلى براعة العراقيين القدماء لاسيما في هذا العصر براعة تامة ومتقنة في صناعة الحلي والمجوهرات وزخرفتها بالحفر والنقش بل ولونوا البعض منها بالمينا (Al-shayqli, 2014, p.260). كما عثر السير (وولي) على عدد من المقتنيات المهمة في هذه القبور ومنها خنجر ذهبي له غمد من الذهب، وأدوات تجميل ذهبية وحلي وأقراط مما يدل على الترف والرخاء الذي كان يعيش في ظله سكان مدينة أور. كما وجد السير (وولي) في قبور ملوك سلالة أور الثالثة على زوجين من الأطباق المحارية الشكل مصنوعة من الذهب الخالص والفضة. (Fraidman, 1960,p.110, 118) ولعل من النفائس المعدنية التي وصلتنا وعثر عليها في مدينة أور، بحدود النصف الأول من الألف الثالث قبل الميلاد، تمثال لماعز يقف على رجليه بين غصنين من الذهب الخالص، ومطعم بالفضة والأحجار الكريمة كاللازورد فضلاً عن التطعيم بالأصداف أيضاً، وربما استخدم هذا الماعز كدعامة لمبخرة يحظى بأهمية أكثر من مجرد الزينة، فقد كان الماعز بالنسبة للسومريين تجسيداً للرجولة ولابد أن هذا الشكل بما فيه من رموز النباتات التي اشتبكت فيها قرونه يرمز إلى مظهر مزدوج من مظاهر الخصب الحيواني والنباتي (Life & ,1961,p.100 ,1988 Loiad,.78). وهذا

التمثال محفوظ حالياً في المتحف البريطاني. وذكر (مالوان)، أن انتشار التعدين في هذه الفترة كان بشكل رائع وكبير، وقد ثبت كثير منه تحت الأرض احتراما للمفاهيم المتطرفة، وذلك أكثر انسجاماً مع عقل أهل مصر من أهل العراق، الذي يتطلب تقديم كل أنواع الهبات للملك المتوفي (87.Malawan, 2001,p). الأشكال (1)، (2)، (3).

الشكل (1) الشكل (2) الشكل (3)

ويبدو أن التزيين بالجواهر لم يقتصر على الملكات والنساء المحترمات في المجتمع اللواتي كن يستسلمن جواهرهن من المحبين، وإنما شمل الأمر اللواتي يعملن في البغاء كما جاء وصف البغي لانكيدو في خطاب بليغ ورد في ملحمة كلكامش:

سيحبك الملوك والأمراء العظام...

ولن يضرب أحداً فخذه مستعيباً بك....

ومن أجلك سيهز الشيخ لحيته...

وسيحل الشباب أحزمتهم من أجلك...

وسيقدمون لك اللازورد والذهب والعقيق..

وفي أغنية حب موجهة إلى الملك (شوسين) (2036-2028ق.م) نجد الملكة تشبه الملك وتقارنه بالجواهر حيث جاء فيها:

أنت دبوس عمامتي (أدبياً الذي يسترني)...

ذهبي الذي البسه...

حليتي الصغيرة طرزت من قبل....

محترف ماهر (**Al-Aswad, 2008, p**.80-81)...

وقد وجدت العديد من الزينة والمجوهرات في عصر سلالة أور الثالثة منها قلائد تمثل من أقدم الأمثلة على المخرمات، وان تقنية المخرمات قد عرفت في مواقع اثارية كثيرة تعود إلى عصر فجر السلالات وهي تعد من اصب التقنيات في تصنيع الذهب وصياغته، ومثل هذه التقنية ابتكرت وتطورت في بلاد الرافدين (275.company, 2010,p). كما أن الأدلة على الطلاء بالذهب والنقش والترصيع بالجواهر والسبك أو

مجلة الأكاديمي-العدد 106 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الصب والتخريم واللحام الصلب والتحبيب تثبت على المستوى الخارق والرفيع للكفاءة بين صاغه أور في عصر فجر السلالات، كما وجدت نصوص أخرى تبين امتداد وتطور تلك الصناعة المهمة تعود إلى عصر سلالة أور الثالثة (262.Butas, 2006,p). وقد كانت معظم تلك القلائد والمجوهرات تتألف من خرز من الذهب والعقيق واللازورد وجدت في المقبرة الملكية في أور ويقدر زمنها نحو 2450ق.م (busmachi, 1972, p.470) الشكلين (4)، (5).

الشكل (4)

الشكل (5)

لقد كانت المرأة كثيرة الشغف بالحلي والتجميل لاسيما إبان مجد بابل ونينوى، وكانت كثيرة الاهتمام بكل ما يزيد محاسنها مستعينة بالأقمشة والحلي والعطور، وكل ما يشفي غليل ولعها بالدلال والغنج، فالمرأة في نينوى القوية، أو بابل الجميلة، كان ولابد متوفر لها كل أمور الحياة لأنها لم تكن لتذعن لفتيات الأمم الأخرى. على إن استعمال الحلي والعطور لم يكن مقصوراً على النساء، فقد ذكر المؤرخ (هيرودت) اليوناني ((إن أهل بابل جميعاً إناثاً وذكوراً، كانوا يتدلكون بالطيوب).

أما الآشوريون فقد رأينا من الرسوم المنقوشة أنهم كانوا يتحلون بالأساور والعقود والأقراط، فهم بلا شك قد اخذوا عن الساميين هذا الشغف بالتحلي بهذه الحلي الغالية (123.Qasha, 1985,p). كما اشتهرت ملابس الآشوريون بأنها مزينة بقطع من الذهب على شكل وردات ودوائر وقطع عديدة متنوعة تبدو أشكالها على المنحوتات، وقسم منها تم العثور عليه خلال التنقيبات وتفاصيل صناعة معظم مثل هذه الحلي يرد وصفه وصناعته في الكتابات المسمارية، كذلك استخدمت الخيوط المعدنية سداة ولحمة النسيج، وتعمل أحياناً هدب الملابس من الذهب أو تعمل نهاياتها على أشكال تزينية مختلفة من المعادن الثمينة وبالذات من الذهب. ولقد انتشرت صناعة هذه الحلي والملابس الذهبية أو المذهبة في العصور اللاحقة وعرفت فيما بعد بين أهل الحضر أيضاً (Al-Gader, 1991,p.227) وفي نص من رسالة تعود إلى عصر الملك الآشوري (اسرحدون) (680-669ق.م) نجد أن ستة كيلوغرامات من نوع معين من الذهب خصصت لصياغة أوراد لملابس الآلهة (صربنيتو) ولصياغة الحلي المسماة (tenshu). وخصصت كمية تقرب من أربعة كيلوغرامات من الذهب المائل إلى اللون الأحمر وذلك لتزيين قطعتين من الملابس الاحتفالية للإله مردوخ وصربيتم (Al-Gader, 1972,p.218). كما كان كل من الرجال والنساء في بلاد آشور يلبسن الحلي، ولم تكن ذات أشكال متشابهة، كما أن النساء كان يلبسن الحجول، وهي عادة استمرت بين النساء الريفيات في العراق حتى الوقت الحاضر، وفي بعض الفترات في بلاد الرافدين كانت النساء من أعلى الطبقات يلبسن لوحة الصدر

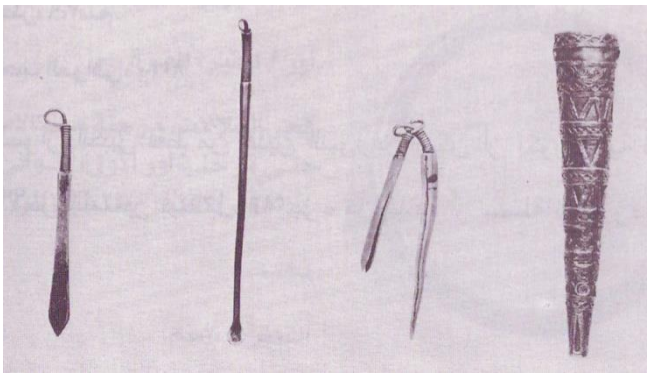
من المعادن والمجوهرات الثمينة ولكن يبدو انه لا يوجد هناك أدلة على ذلك بالنسبة للفترة المتأخرة في بلاد آشور، وقد وجدت بعض حلي النساء الآشوريات في القبور، وقد ضمت قلائد من العقيق وسلسلة من الذهب، وقد يلبس الرجال أيضاً مثل هذه القلائد وكما نفهم من تميمة تحمل النص (حجر قلادة تعود إلى توكلتي- ننورتا)، كما كان الرجال من ذوي المراتب يلبسون الأساور على الرسغ، وكانت هذه الأساور غالباً تحمل حجراً دائرية، تجعلها وكأنها ساعة يدوية (219.Sages, 1999,p). الشكل (6).

الشكل (6)

فن الماكياج

أما فن التجميل أو ما يسمى اليوم بفن الماكياج (**The Art of Makeup**)، فلم يكن له نوع من التصنيف كفن مستقل بوظائفه واستخداماته بل كان فن التجميل ضمن الأمور الرئيسة للتجميل والزينة ولاسيما عن النساء في العراق القديم وبمختلف العصور التاريخية. إذ احتوت العديد من القصور وبعض الدور على الحمامات التي كانت حكراً على الميسورين، أما عامة الناس فكانوا يستحمون بالأنهار أو القنوات، وغالباً ما كانوا يمسحون أجسامهم بالزيت لتنعيم البشرة، كما اعتاد العراقيون قص شعرهم وحلاقة ذقنهم، وتصفيف الشعر وتقليم الأظافر وارتداء الملابس المتنوعة وتعصيب الرأس، كما تفننت النساء بعمل أزيائهن وتصفيف شعرهن وتعطير أجسامهن ولبس الأساور والقلائد والحلقات ودبابيس الشعر وما إلى ذلك من مواد الزينة المختلفة والمتعددة (Al-Rawi, 1985,p.375). ويشار إلى إن سكان وادي الرافدين كانوا يعيشون بترف ورقي من خلال استخدامهم لمواد التجميل والزينة. فقد وجدت فيها مرائي نحاسية ومجموعات زينة نحاسية وذهبية، وملاقط شعر ومسواك ومنظفة أذن معلقة في حلقة ومحمولة في محفظة مخروطية صغيرة، ودبابيس من نحاس وفضة ذات رؤوس مستديرة (83.Frankfort, 1959, p). وقد وجدت أدوات للزينة في مدينة أور نحو (2680- 2400ق.م) في قبور الرجال كما وجدت في قبور النساء أيضاً، وهي تتكون من وعاء مخروطي الشكل مع ملاوق مختلفة للدهان والزواق وأقراط وملقط، والأواني البسيطة مصنوعة من النحاس تغلفها طبقة جلدية، والمشاهدات في القبور تظهر أن أدوات التجميل تحمل في الحزام شأنها في ذلك شأن الختم الاسطواني والخنجر (282.company, 2010,p). الشكل (7).

مجلة الأكاديمي-العدد 106 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229



الشكل (7) أدوات التجميل والماكياج- أور

وتجدر الإشارة إلى أن استعمال المواد العطرية أو صناعة العطور بصفتها جزء من فن التجميل كان العراقيون القدماء سباقين في صناعتها. إذ استخدمت صناعة العطور في الطب وصناعة الصابون ، وفي إقامة الطقوس الدينية، ومواد السحر، وكانت الزيوت العطرية وماء الورد تستخدم كجزء مهم من العطور والروائح والتجميل في الاحتفالات والطقوس الدينية بشكل كبير (Kachachi, 2002,p.101) وتذكر النصوص القديمة ولاسيما الطقوس الدينية في العراق القديم، فلنستمع إلى دموزي وهو يخاطب اينانا فيقول:

أختاه لم أغلقت عليك الباب...

يا صغيرتي لما أغلقت عليك الباب ...(فتجيبه اينانا قائلةً):

كنت استحم.. كنت اغتسل بالصابون..

اغتسل بالإبريق المقدس...

اغتسل بالصابون في الطست الأبيض..

كنت ارتدي ثياب الملوكية ... ملوكية السماء ولهذا أغلقت على نفسي الباب (**Ali,1978,p**.20)...

وتسبق مراسيم الزواج الصلوات الموجهة للآلهة التي تمثل الزواج المقدس مع بعض التراتيل، ويخصص لها الثياب الزاهية والعطور والزيوت التي تضفي طابعاً روحياً على ممارسة الزواج، وعلى ممثلي هذا الزواج أن يستحموا في ماء وصابون، خاص مع بعض الشعائر، وبعد التذوق من مائدة الآلهة وشرابها تستقبل الكاهنة زوجها الملك أو الكاهن الأعظم وهي بأجمل ثيابها وأبهى زينتها وأحلى حليها، وتصف لنا النصوص السومرية ذات العلاقة بالموضوع كيف كانت تطيب جسمها بالدهان والعطور وفمها بالعنبر وتزين عينها بالكحل ثم ترتدي الثياب النفيسة وتلبس الأساور والخواتم والقلائد المصنوعة من الذهب والفضة والأحجار الكريمة (Hussain, 2014,p.121- 122). وكانت النساء في بلاد الرافدين قد استعملن مواد التجميل المختلفة لإظهار أنفسهن بالمظهر اللائق، واستخدمن المساحيق لإظهار الجاذبية عليهن، فكانت النساء تعملن على تجميل العينان والبشرة بواسطة أصباغ ذات لون ابيض واحمر واصفر وازرق واخضر واسود، وقد وجدت بقايا أعشاب على أصداف في القبور الملكية في أور (Al-Asuad, 2008,p.61).

أما تصفيف الشعر فقد اختلفت طرائق تصفيفه بالنسبة للمرأة والرجل. ففي عصر جمدة نصر نحو (2900ق.م)، كان لكلا الجنسين شعر طويل يتدلى بحزمة خلف الرقبة ولعله كان يربط الشعر بشكل معين من الوجه ولو انه يبدو وكأنه يغطي الأذن. وفي عصور فجر السلالات نحو (2800- 2400ق.م) كانت التسريحة الرئيسة هي الشعر الطويل المدفوع إلى الوراء من الوجه والمعمول على شكل جذيلة ملفوفة حول الرأس على شكل العمامة (209.Sages, 1979, p). ويشير (كريمر) إلى أن بعض الرجال كان حليقاً، وبعضهم الآخر ملتحياً بلحية طويلة، ذا شعر طويل، مفروق من الوسط، أما النساء فكن يفرقن شعورهن من الوسط ويضفرنه جدائل يكورنها على رؤوسهن، وربما اعتمرن قبعات أنيقة مؤلفة من أشرطة من الشعر والخرز والقلائد لاسيما في الطقوس الدينية (29.Gramer,2007,p). وقد ذكرت تلك المراسيم في النصوص الأدبية وكما يأتي:

عندما استحميت لأجل السيد...

لأجل دموزي...

غطيت وجهي بالبودرة ....

عندما جملت عيني بالكحل. (62.**Al-Asuad, 2008,p**).

من خلال النص أعلاه نستطيع أن ندرك الوعي الكبير لدى إنسان بلاد الرافدين لاسيما استعمال وصناعة الكحل واستعمال البودرة في التجميل. كما كانت لمستحضرات التجميل والبخور بعداً دينياً وسحرياً.

أما في العصر الاكدي نحو (2370-2230ق.م)، فقد تطورت أساليب التجميل وتصفيف الشعر عما سبقته من عصور فجر السلالات. إذ تميز الشعر بأنه مجعد بطريقة اصطناعية، إلا إذا كان للساميين الذين كانوا الغالبية شعر طبيعي مجعد، إذ كان الشعر المموج أو المجعد هو الطراز الشائع، وكان الشعر يقسم من الوسط وتترك حافة منه في الأمام وعلى الصدغ، أما معظم شعر المرأة فكان يعمل غالباً على هيئة كعكة إلى الوراء تمتد من مؤخرة الرقبة حتى أعلى الرأس وقد وجد الطراز نفسه تقريباً في الفترة نحو (2200-2000ق.م)، حيث كان لكعكة الشعر، التي كانت آنذاك كبيرة جداً شبكة فوقها مثبتة بواسطة رباط شعر. فمن المؤكد أن الاكديين قد استخدموا دبابيس الشعر التي عثر على بعض منها مصنوعة من العظم والنحاس والفضة والذهب (209.Sages, 1979, p). ويمكن أن نجد تلك الأوصاف في تمثال الملك سرجون الاكدي أو (نرام سين) في بعض الروايات، فالشعر يتميز بتلك المواصفات التي عرفها الساميون فضلاً عن تصفيف اللحية بطريقة مرتبة ومنسجمة في إضافة نوع من الهيبة للملك. الشكل (8).

مجلة الأكاديمي-العدد 106 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الشكل (8) سرجون الاكدي

أما المشط فقد جاء بالنصوص المسمارية بصيغة (mustu) و (mus)، ومرادفه السومري (GA.ZUM- ZU) وتم العثور على العديد من الأمشاط التي كانت تصنع بأسلوب فني رفيع من الخشب والعاج، كما عثر على الأمشاط الذهبية (62.Al-Asuad, 2008, p). وكان الرجال في عصر سلالة أور الثالثة في النصف الثاني من الألف الثالث قبل الميلاد، بحلق شعورهم تماماً، أو أن يكون له شعر وذقن مجعد بدقة وتظهر كثيراً في التماثيل بدون شعر أو ذقن. أو بوجود شعر مستعار (209.Sages, 1979, p). ويمكن مشاهدة رؤوس الرجال ولاسيما في هذا العصر ضمن العديد من التماثيل والأختام الاسطوانية وبعض المشاهد النحتية، التي يظهر الرجال فيها حليقي الرأس ولا يمكن أن نجد هناك رجالاً مشعرين. وقد برزت تلك المشاهد ضمن ما يعرف براية أور، أو الحرب والسلام، إذ يظهر الرجال في زمني الحرب والاستعداد لها من جهة، والسلام وطبيعة الحياة اليومية لهم واليات عملهم اليومي المعتاد، الشكل (9).

الشكل (9)

مجلة الأكاديمي-العدد 106 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

لقد كان هدف الحياة وغايتها عند السومريين السعادة والرخاء، فسعوا إلى الثراء واجتهدوا كل الاجتهاد في تحسين معيشتهم والتمتع بحياتهم، فقد لبس الرجال المآزر ابسطها ولكن سرعان ما غطوا القسم الأعلى من أجسامهم بأفخر الأقمشة الصوفية والكتانية ذات الوبر، وارتدت النساء فساتين ذات ثنيات تسدل من الأكتاف وتزين معاصمهم بالأساور ونحورهن القلائد وأصابعهن الخواتم وآذانهن الأقراط، وكن يخضبن أظافرهن ويعتن بها (74.Frisharo, 1999,p). كما استعملت المرأة السومرية احمر الشفاه إذ ذكر في قائمة سومرية ترجمة إلى (معجون الذهب) والترجمة الاكدية المرادفة هي (الصبغ الأحمر للوجه)، وفي النصوص الأدبية ففي قصيدة للملك (شولكي) جاء فيها:

بعد أن أزين أعضائي..

بعد أن ادهن بالعنبر شفتي واضع الكحل على عيني (64.**Al-Asuad, 2008, p**)...

ويمكن أن نلاحظ بان نمط التجميل الخاص بالمرأة لاسيما في عصر سلالة أور الثالثة قد تميز بقصة شعر اعتيادية وكأنها تسريحة معاصرة اليوم. الشكلين (10)، (11).

الشكل (10)

الشكل (11)

ويبدو أن الكحل كان سائداً في التجميل عند النساء في العصور السومرية وما تلاها. إذ يعود استعمال الكحل إلى عصور قبل التاريخ، وقد أشارت بعض النصوص المسمارية إلى أن النساء قد استخدمن مواد التجميل لكل من العيون والبشرة في بلاد الرافدين، ولاشك أن تظليل العيون كان جذاباً في مطلع الألف الثاني قبل الميلاد كما هو واضح في أسطورة نزول عشتار إلى العالم الأسفل إذ يذكر النص السومري أنها وضعت كآخر مرحلة من إعداد نفسها على عينيها مرهماً، ومن الواضح أن مستحضر التجميل هذا عد مستحضراً جنسياً، ولا نعرف ما إذا كانت العلاقة بين تجميل العيون والجاذبية الجنسية معروفة في بلاد الرافدين أم لا. ويبدو من خلال النصوص الأدبية الاكدية أن هناك علاقة بين الحب والغزل واستعمال الكحل كأحد عوامل الزينة والإغراء للمرأة من خلال بعض الأدبيات الشعرية التي وردت بصيغة :

أنا أضع الكحل في عيني...

و طليت عيني بالكحل (63.**Al- Asuad, 2008, p**)...

حدث تطور هائل في استخدام وصناعة مواد التجميل والذي شهدته العصور البابلية فقد تم تصنيع مواد التجميل والعطور وتداولها بين لدى الشعوب المجاورة أيضاً (pilphiski, 2008, p.151) وقد تطورت صناعة العطور ومواد التجميل وصولاً إلى العصور الآشورية، إذ عثر على أعداد من القناني الفخارية الصغيرة في المدن الآشورية التي كانت تستخدم لحفظ العطور والزيوت والمراهم المستخدمة للزينة والتجميل (Al-Aga, 109.2004, p).

المبحث الثاني: الزينة والماكياج في اليمن القديم:

وجدت العديد من الأدلة التاريخية على استخدام العرب القدماء بصورة عامة وأهل اليمن بصورة خاصة للحلي ومواد التجميل. وتذكر الآية القرآنية قوله تعالى: ((وهو الذي سخر البحر لتأكلوا منه لحماً طريا، وتستخرجوا منه حليةً تلبسونها، وترى الفلك مواخر فيها، ولتبتغوا من فضله، ولعلكم تشكرون)) (سورة النحل- الآية 14). وفي هذه الآية دلالة واضحة على تحلي العرب بالحلي المستخرجة من البحر واستفادتهم منها، ولعل هناك من كان يحترف حرفة صقل هذه الحلية وإعطائها الشكل المطلوب المرغوب فيه، وتهذيب الخرز والأصداف المستخرجة من البحر وثقبها لتكون صالحة للاستعمال، وكان الصاغة يسهمون في هذه الحرفة بإدخالها في الزينة المصنوعة من الذهب أو الفضة (109.Ali, 1960, p). وقد وصفت المرأة في بلاد العرب واليمن خاصة بأنها كانت مضطهدة وأنها كانت تحتفظ بزينتها لنفسها وفي داخل بيتها. كما أشارت إلى أن العرب القدماء ولاسيما في اليمن كانوا يحرمون على المرأة الظهور بالزينة في الطرقات قبل الميلاد بمائتي سنة، ومن ذلك فقد وجدت قوانين تحرم على المرأة المغالاة في الزينة حتى في البيوت (Mahran, 1988, 103.p). وقد انتشرت صناعة الحلي والمجوهرات في كثير من أنحاء شبه الجزيرة العربية ونشطت مع ازدياد الطلب على شراء المصوغات من جانب نساء ووجهاء القبائل والتجار والأثرياء للتزين بها وتقوم هذه الصناعة على تحويل المعادن المتوافرة من ذهب وفضة ونحاس وبرونز إلى قطع من الحلي منها ما يعلق على الرقبة أو يوضع على الرأس أو الزند، وأهمها القلائد والأساور والخلاخل والخواتم والتيجان والأقراط والسلاسل، وقد يضيف إليها الصائغ قطعاً من الجواهر الثمينة كالعقيق والياقوت والزمرد واللؤلؤ وقد عثر على الكثير من قطع الحلي في مدن بلاد العرب الأخرى (194.Al- Faraji, 2013, p). وتذهب المصادر اليونانية والرومانية إلى الاتجاه نفسه، فتتحدث عن امتلاك السبئيين للذهب والفضة والأحجار الكريمة، إلى درجة تخرجها من عالم التاريخ إلى عالم الخيال والأساطير، إذ يذهب (سترابون) إلى أن لدى السبئيين كميات كبيرة من مصوغات الذهب والفضة التي استعملوها في مختلف المجالات الحياتية، كما أكد كل من (اجاثارخيدس) و (ارتميدوروس) وهم من الكتاب الكلاسيكيون والذين وصفوا السبيئيون بأنهم يعيشون حياة البذخ والرخاء (273.Mahran, 1988, p, 289). وقد أشارت التوراة إلى أن مصدر الذهب الذي أرسل إلى النبي سليمان عليه السلام كان من ارض اليمن. بل أنها كانت منجماً للذهب آنذاك. أما الفضة فقد وجدت في مناجم شرقي القنفذة، وقد أشار الهمداني إلى أن استخراج الفضة من (الرضواض) وان فضته لا نظير لها (Mahran, w.h, p.108).

وقد اشتهرت اليمن قبل الإسلام بتصدير المعادن الثمينة والأحجار الكريمة فضلاً عن أدوات الزينة (Ali, 136.1960,p). من خلال ما تقدم فقد تمتع أهل اليمن بالرخاء في تزين نسائهم بالذهب والفضة واستعمال

العطور والبخور على وجه الخصوص لأنهم تميزوا بها لاسيما في المناسبات والطقوس الدينية. وتعد البخور من المواد الثمينة ذات السعر العالي بالنسبة للتجارة في ذلك الوقت، ومن ثم فقد اكتسبت شجرة البخور أهمية خاصة في العهد القديم، إذ كان إحراق الطيوب يشكل قسماً أساسياً من الطقوس والشعائر الدينية في العالم القديم كافة، ليس فقط على صعيد المناسبات الرسمية وإنما كذلك في على صعيد الحياة اليومية، فقد كانوا يحرقون البخور في المباخر، ويبخرون الضيوف، ويطيبون ثيابهم، فقد كانت العطور والبخور من أهم المواد التي كان اليمنيون القدماء يصدرونها عبر القوافل التجارية إلى شمال الجزيرة العربية واليونان والرومان لأغراض الزينة فضلاً عن اللبان والمر وباقي أنواع الطيوب لأنها تولد الروائح العطرية التي تستخدم في تعطير الجسم وتجميل النساء والرجال معاً (286.Mahran, w.h, p). كما استعملوا المسك والعنبر والعود في العطور وصناعتها، وتجدر الإشارة إلى أن اليمنيين والعمانيين اليوم ما يزالون يستعملون تلك العطور لاسيما البخور واللبان وبشكل يومي. والمسك من أنواع الطيب التي ورد ذكرها في القرآن الكريم، ويحفظ عادة في قوارير وهو من الطيب الثمين الذي يباع بأثمان عالية، ويذكر معه العنبر، وأجوده ما يجلب من شحر عمان، وهو من مواد التجارة النفيسة التي كانت مطلوبة في تجارة العطور. كما أشار (سترابون) إلى وجود ما يعرف (اللاريم) وهو من أزكى العطور رائحة، لاسيما عند السبئيين (92.Ali, 1960, p- 93). وذكر (ارطسثنس) القوريني حول نقل وتجارة العطور من جنوبي جزيرة العرب إذ يقول (تنتج قتبان المر وتنتج حضرموت اللبان، وتبيعان هذين النباتين العطريين، وغيرهما من النباتات العطرية إلى التجار (136.Hiland, 2010, p).

ويبدو أن الآلهة في اليمن القديمة كانت تبتهج بالروائح العطرة بحسب اعتقادهم، وقد عثر على آثار المحارق في المعابد مما يدل على أنهم كانوا يقومون بعملية الحرق فعلاً، وكان التبخير شائعاً عندهم، كما هي الحال عند العراقيين في عصر العبيد (227.Al-Musawi, 2010, p). من خلال ما تقدم فقد اهتم أهل اليمن القدماء بشكل واسع النطاق بالعطور لاسيما البخور واستعمالها في الطقوس الدينية فضلاً عن الحياة اليومية للأسرة العربية ، أما الزينة فقد تمثلت باستخدام المرأة للتزين بها من خلال استعمال الأحجار الكريمة والعقيق فضلاً عن الذهب والفضة كما مر ذكرها سابقاً. ويبدو أن المرأة كانت تصفف شعرها بشكل شبيه بالأسلوب اليوناني والروماني في قص الشعر، كما تشبه إلى حد ما طريقة قص الشعر في حضارة وادي الرافدين لاسيما عصر سلالة أور الثالثة. كما يبدو الاهتمام الكبير في تصفيف الشعر كجزء من المدنية والإحساس بالحضارة. وقد وجد رأس لامرأة مصنوع من البرونز في احد القبور السبئية في صنعاء، محفوظ في المتحف البريطاني في الوقت الحاضر، الشكل (12) وبالمقارنة مع امرأة من وادي الرافدين في طريقة تصفيف الشعر، الشكل (13).

الشكل (12) امرأة من سبأ الشكل (13) امرأة من وادي الرافدين

أما طبيعة تصفيف شعر الرأس ففي معظم التماثيل وصور الملوك التي انتشرت على العملات نرى الشعر المتموج المنظم تنظيماً جيداً، يشبه تنظيمه عند اللحيانيين واليونانيين. كما أن بعض اليمنيين يشعرون شعورهم على شكل جدائل مرسلة على ظهورهم أو على خدودهم، وهم يشبهون الآشوريون في ذلك، كما كان الرجال يحلقون لحاهم وشواربهم في الغالب، وهو شبيه بما موجود عند الفراعنة (Al- Musawi, 1998, 292.p).

الخاتمة

الاستنتاجات

من خلال ما تقدم ولأجل بيان نقاط التشابه والاختلاف ما بين استعمال الزينة والتجميل في كل من حضارتي وادي الرافدين واليمن القديم نستطيع أن نخرج بعدد من الاستنتاجات وكما يأتي:

1- كانت الحلي والزينة كثيرة الاستعمال في ارض بلاد الرافدين، وكان الرجال كالنساء يشنفون آذانهم بالأقراط، ويتقلدون القلائد في أعناقهم، ويزينون معاصمهم بالأساور، وأصابعهم بالخواتم، وكانوا يصوغون حليهم من الحديد. أما اليمن القديمة فقد كان النساء يتزين بالحلي والزينة من الذهب والفضة والأحجار الكريمة.

2- ارتبطت الزينة والحلي في بلاد الرافدين بشكل واسع النطاق بمراسيم القدسية والتعبد ، إذ كانت المرأة تمثل القدسية بوصفها الأم وواهبة الحياة التي ترمز إلى الخصب والنماء في الفكر العراقي القديم. ولم يكن للحلي والزينة دور بارز ومؤكد في الطقوس الدينية في اليمن القديمة.

3- زينت المرأة في بلاد الرافدين جسدها بالجواهر والحلي للإغراء الجنسي، وقد ذكرت ضمن بعض النصوص الأدبية ولاسيما الزواج المقدس، بيد أن الأمر مختلف الاختلاف كله في اليمن القديم فلم يكن للحلي والزينة دورها الكبير والواسع النطاق في الطقوس الدينية.

4- ظهر الرجال في حضارة بلاد الرافدين بأنهم يتخذون من الحلي والزينة أساساً للرقي المجتمعي، مع التنوع في حلاقة الشعر واللحى وطريقة تصفيفها، وهي قد تختلف بشكل كبير عن استعمال الرجال للحلي والزينة في اليمن القديمة وقد ظهر الرجال حليقي الشعر في اغلب المنحوتات والآثار اليمنية القديمة وعلى اختلاف عصورها.

5- استعمل سكان بلاد الرافدين المواد العطرية أو صناعة العطور كجزء من فن التجميل وكان العراقيون القدماء سباقين في صناعتها. إذ استخدمت صناعة العطور في الطب وصناعة الصابون أيضاً، وفي إقامة الطقوس الدينية، وغيرها. بينما استعمل أهل اليمن القديم البخور والعطور التي كانوا يستخرجونها من الطيوب والمر واللبان وغيرها في تعطير المكان فضلاً عن استعمالها في الطقوس الدينية.

6- كانت المجوهرات والحلي لاسيما التي تصنع من الذهب والفضة في بلاد الرافدين مستوردة من أماكن أخرى لاسيما مناطق اليمن، بيد أن الأمر مختلف جداً إذ تميزت حضارة اليمن القديم بوجود المناجم الأساسية للذهب والفضة التي كانت من أهم صادراتها فضلاً عن إنتاج اللبان والطيوب والعطور الأخرى أيضاً وتصديرها إلى مناطق شمال الجزيرة العربية.

7- وجدت العديد من أدوات التجميل والتزيين في حضارة وادي الرافدين، ولم يؤكد وجود أدوات مماثلة في حضارة اليمن القديم.

8- تشابهت طريقة تصفيف الشعر عند المرأة في حضارة بلاد الرافدين لاسيما في عصري سلالة أور الثالثة والعصور الآشورية مع بعض طرائق تصفيف الشعر عن المرأة في اليمن القديم.

9- تمتعت المرأة بالحرية في الزينة والماكياج والتجميل في حضارة بلاد الرافدين مما يدل على التعامل المتحضر مع المرأة وحقوقها الإنسانية والحياتية لاسيما بأنها تعد رمزاً للخصب والعطاء والنماء. والأمر مختلف جداً في حضارة اليمن القديم التي لم تعط للمرأة وجودها الكبير كجزء أساسي من الحياة المدنية اليومية.

10- وجدت العديد من النصوص الادبية التي وصلتنا من حضارة بلاد الرافدين بينت ووصفت المرأة وزينتها وجمال حسنها باستعمالها للحلي والزينة واستخدام الكحل واحمر الشفاه. وقد غاب ذكر المرأة وحسنها وزينتها في النصوص اليمنية القديمة.

References:

1-Al-Aswad, Hikmat Bashir: The Literature of Spinning and Scenes of Excitement in the Ancient Iraqi Civilization, (Damascus: Dar Al-Mada, 2008).)

2-Al-Agha, Sana Hassoun Younis Hassan: Clay in the Civilization of Mesopotamia, Department of Archeology, (unpublished MA thesis), College of Arts, University of Mosul, (Mosul: 2004 AD).)

Basma Ji, Faraj: Treasures of the Iraqi Museum, (Baghdad: Ministry of Information, 1972).)3-
4- Botts, Daniel T: The Civilization of Mesopotamia, Material Foundations, translated by Kazem Saad Al-Din, revised by Dr. Ismail Hussein Hajjar, (Baghdad: General Authority for Antiquities, 2006).)
5- Pilavsky, FA: Secrets of Babylon, translated by Dr. Raouf Musa Jaafar Al-Kazemi, (Baghdad: Dar Al-Mamoun for Translation and Publishing, 2008).)
6- Al-Jader, Walid: Crafts and Handicrafts in the Late Assyrian Era, (Baghdad: Al-Adeeb Al-Baghdadi Press, 1972 AD).)
Al-Jader, Walid: Industry, Mosul Civilization Encyclopedia, Volume 1, (Mosul: Dar al-Kutub, 1991).)7-
8- Hussein, Thaer Abdul-Sada: Religious Processions in Ancient Iraq, unpublished MA thesis, College of Arts, University of Baghdad, History Department, (Baghdad: 2014 AD).)
Al-Dabbagh, Taqi: The Arab World in the Stone Ages, House of Cultural Affairs, (Baghdad: 1988).)9-
10-Al-Rawi, Farouk Nasser: Aspects of Everyday Life, Encyclopedia of Iraqi Civilization, Volume 2, (Baghdad: Dar Al-Hurriya for Printing, 1985 AD).)
11- Rashid, Fawzi: Civilized and Aesthetic Phenomena from Ancient History, (Damascus: Pages for Studies and Publishing, 2011).)
12-Sages, Harry: The Greatness of Babylon, Summary of the Ancient Civilization of Mesopotamia, translated by Dr. Amer Suleiman Ibrahim, (Mosul: Dar al-Kutub, 1979 AD).)
13-Sages, Harry: The Power of Assyria, translated by Dr. Amer Suleiman, (Baghdad: Iraqi Scientific Academy, 1999 AD).)
14-Al-Sheikhly, Abdul Qadir Abdul-Jabbar: The Brief in the Ancient History of Iraq, (Baghdad: Dar Adnan, 2014 AD).
15- Aboudi, Henry, S.: A Dictionary of Semitic Civilizations, (Tripoli: Gross Press, 1991).
16-Ali, Jawad: History of the Arabs before Islam, Part 18, Part 8, (Baghdad: Iraqi Academic Academy, 1960 AD).)
17- Ali, Fadel Abdul Wahed: Songs of the Holy Marriage of July and Song of Solomon, Sumer Magazine, C (1-2), AD (34), the General Organization for Antiquities (Baghdad: The General Organization for Antiquities and Heritage, 1978).)
18- Al-Faraji, Adnan Ali and Ahmed Ali Sakr: The Brief History of the Arabs Before Islam, (Oman: Dar Al-Bidaa Publishing, 2013).

19- Frankfurt, Henry: The Dawn of Civilization in the Near East, translated by Michael Khoury, (Cairo: Life Library, 1959 AD).

20- Friedman, Estelle: Excavating the Past, translated by Ahmed Mohamed Issa, (Cairo: Franklin Publishing Corporation, 1960).

21- Frischwar, Paul: Sex in the Ancient World, translated by Faik Dahdouh, (Damascus: Nineveh House, 1999).

22- Qasha, Suhail: The Woman in the Law of Hammurabi, (Mosul: Bassam Library, 1985).

23- Kachchii, Sabah: The Industry in the History of Mesopotamia, (Baghdad: Al-Adeeb Al-Baghdadi Press, 2002).

24- Gramer, p.: Inanna and Dumuzi, The Ritual of Sacred Sex for the Sumerians, translated by Nihad Khayyat, 2nd Edition, (Damascus: Alaa Al-Din Publishing House, 2007).

25- Le Bon, Gustave: The Civilization of Babylon and Assyria, translated by Mahmoud Khairat the Lawyer, (Beirut: Dar Al-Rafidain, w.h).

26- Lloyd, Seton: The Art of the Near and Ancient East, translated by Muhammad Darwish, (Baghdad: Dar Al-Mamoun for Translation and Publishing, 1988).

27- Mallowan, Max: The Civilization of the Dawn of Dynasties in Iraq, translated by Kazem Saad Al-Din, House of Cultural Affairs, (Baghdad: 2001).

28- company of researchers: The Civilization of Mesopotamia (Sumer, Assyria, Babylon) Seven thousand years of art and civilization, translated by Qasim Matar Al-Tamimi, (Baghdad: House of Wisdom, 2010).

29- Mahran, Muhammad Bayoumi: The Ancient Arab Civilization, (Alexandria: University Knowledge House, 1988).

30- Mahran, Muhammad Bayoumi: History of the Ancient Arabs, University Knowledge House, (Alexandria: University Knowledge House, w.h).

31- Al-Moussawi, Jawad Matar: Social and Economic Conditions in Old Yemen, (unpublished doctoral thesis) (Baghdad: College of Arts, University of Baghdad, 1998 AD).

32-Al-Moussawi, Jawad Matar: Mythology and Religious Beliefs, (Damascus: Rand Publishing House, 2010).

33- Hyland, Robert: History of the Arabs in the Arabian Peninsula, translated by Adnan Hassan, (Damascus: Qadis for Publishing and Distribution, 2010).

34--Editors of LIFE: The Epic Of Man. Life, (New York :Life magazine,1961).

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts106/149-166

The art of adornment and make-up in the ancient civilizations of Mesopotamia and the old country of Yemen as a model

Ruwaida Faisal Mosa[1]

Al-Academy Journal ……..…….... Issue 106
Date of receipt: 21/9/2022…....Date of acceptance: 18/10/2022…....Date of publication: 15/12/2022

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

Abstract:

This research sheds light on those discrepancies in the use of ornaments, adornment and perfumes, as well as the art of cosmetics, in two important civilizations, namely, the Mesopotamian civilization as the earlier civilization, and the civilization of Yemen, which represents the first Arab civilization. Through the foregoing, our research includes two topics, the first topic included the history of the use of decorations, ornaments and perfumes in the civilization of Mesopotamia, while the second topic included the study of ornaments, adornment and cosmetic art in the ancient civilization of Yemen. And then the research came out with a number of conclusions that the researcher considers very important to highlight the differences and formal methods for the use of adornment, ornaments and cosmetic art between the two civilizations above, and at the end of the research included a list of sources and references adopted by the researcher, which was characterized by the richness of its information about the civilization of Mesopotamia, and said about the ancient civilization of Yemen.

Key words: Arts, Decorations, Makeup, Ancient.

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

OPEN ACCESS

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts106/167-186

دور العلاج بالفن في التخفيف من أعراض اضطراب فرط النشاط الحركي لدى الطفل

زوبيدة الماحي[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 106 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2022/8/7 , تاريخ قبول النشر 2022/8/29 , تاريخ النشر 2022/12/15

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

الخلاصة:

هدفت الدراسة الحالية إلى التعرف على مدى فعالية العلاج بالفن للتخفيف من أعراض اضطراب فرط النشاط الحركي لدى أطفال المرحلة الابتدائية.

ومن أجل اختبار صحة فرضية الدراسة، تم استخدام المنهج العيادي، وقد أجريت الدراسة على حالتين أعمارهما على التوالي 7 و9 سنوات، متمدرسان في السنتين الثانية والرابعة ابتدائي بالجزائر العاصمة. ولقد استخدمنا في دراستنا، زيادة على الملاحظة العيادية والمقابلة العيادية، مقياس اضطراب النشاط المفرط لـ "لكونرز" الذي تم تمريره قبل وبعد تطبيق البرنامج العلاجي، والذي يتكون من مجموعة من الوسائط الفنية في شكل الفسيفساء، على لوحات معدة خصيصا للأطفال.

وبعد تنفيذ البرنامج العلاجي المكون من 10 جلسات، توصلنا إلى أن العلاج بالفن يلعب دورا كبيرا في خفض النشاط الحركي الزائد لدى الأطفال في مرحلة التعليم الابتدائي.

الكلمات المفتاحية:

برنامج علاجي بالوسائط الفنية، اضطراب فرط النشاط الحركي، طفل المرحلة الابتدائية.

[1] جامعة ابن خلدون تيارت , الجزائر، Zoubida.elmahi@univ-tiaret.dz .

مقدمة:

تعتبر المشكلات السلوكية من المشكلات الشائعة في مجتمعنا، والتي أضحت تقلق الأسرة والمدرسة معا، خاصة وأن الطفل يتأثر ويكتسب سلوكياته من المحيط الذي يعيش فيه، والمتمثل في الأسرة والمدرسة، بحيث يؤثران على الطفل في جميع الجوانب العقلية والنفسية والحسية والانفعالية، ومن بين هذه المشكلات السلوكية اضطراب فرط النشاط الحركي و/أو تشتت الانتباه، الذي أصبح في ازدياد في مجتمعنا المدرسي.

ولقد حظي هذا الاضطراب بالكثير من الاهتمام من طرف العديد من الباحثين مثل (Chergui، 2007) الذي قام بالعديد من الدراسات حول علاقة فرط النشاط الحركي وتشتت الانتباه بظهور عسر الكتابة والقراءة، وذلك لشدة خطورته على الطفل نفسه وعلى البيئة المحيط به.

كما يعد الانتباه من المهارات الأساسية للتعلم والنجاح المدرسي، لذلك فإن ضعف الانتباه يؤثر بشكل سلبي على التحصيل الدراسي، كما يؤدي إلى تشتت انتباه المعلم والمتعلم معا. وتسبب الحركة الزائدة إزعاجا للصف وللمعلم، وتتعارض مع مقتضيات السلوك الصفي المنضبط. فعلى سبيل المثال لا يستطيع التلميذ أن يجلس في مقعده لفترة تتجاوز دقائق معدودة، أو أن يظهر انتباها وتركيزا بدرجة عالية.

ومن ناحية أخرى، يلعب الفن دورا مهما في حياة الإنسان، ويمكنه أن يقدم خدمات كثيرة للأطفال. فالعلاج بالفن يقوم بتطويع الأنشطة الفنية الخطية والتشكيلية وتوظيفها بأسلوب منظم ومخطط، لتحقيق أغراض تشخيصية وعلاجية وتنموية ونفسية، عن طريق استخدام الوسائط الفنية الحديثة في شكل أنشطة فردية وجماعية، وفقا لأهداف الخطة العلاجية وتطور مراحلها، حيث أن انخراط الأطفال الذين يعانون من مشكلات انفعالية أو نفسية في ممارسة أي نشاط من الأنشطة الفنية، قد يساعد على تخليصهم من بعض الانفعالات الضارة والمؤلمة، ويحوّل طاقاتهم إلى طاقات بناءة، يعيدون من خلالها بناء أنفسهم.

كما يلعب "الفن -باعتباره مجالا أكاديميا إنسانيا- دورا أساسيا في رعاية وتقويم ذوي الاحتياجات الخاصة، سواء كانت هذه الاحتياجات نفسية أم عقلية أم عضوية أم حسية، وذلك بتوظيف الفن لإعادة تهيئة شخصية ودمجه في الحياة العامة، ودفع جوانب التنمية المتكاملة لديه" (Faradj k.، 2001).

ومن ناحية أخرى، تم اكتشاف مؤخرا سلسلة العلاج بالوسائط التشكيلية، بحيث تستعمل هذه الوسائط التشكيلية فن الفسيفساء في العملية الإبداعية، التي تقوم على القص واللصق بواسطة أوراق إسفنجية ملونة، وتعد هذه السندات من ضمن سلسلة تقنيات العلاج بالفن، التي تساعد على تصحيح السلوك وتهذيبه، وتنمية الجوانب الابتكارية والإبداعية والمهارية، من خلال التعايش مع هذه التقنية الجذابة، خصوصا لدى الفئة التي تظهر عليها بعض السلوكيات، كالعدوان وفرط الحركة والغضب، حيث تساعد على زيادة التركيز وتفريغ الطاقة السلبية واكتساب الطاقة الايجابية.

إشكالية الدراسة:

إن مرحلة الطفولة من أهم مراحل النمو لدى الفرد، وتكوينه الجسماني والعقلي والنفسي والاجتماعي، "حيث تعتبر المرحلة التي يتم فيها تشكيل شخصيته، وتحديد اتجاهاته وميوله، وغرس قيم وعادات وتقاليد المجتمع لديه، ولا تعود نتائج الاهتمام بالتلاميذ في هذه المرحلة عليهم فحسب، بل تعود على المجتمع ككل، باعتبار أن التكوين السوي للفرد هو استثمار في البناء البشري". (Kanaoui، 1999). الأمر الذي دفع المهتمين بتربية التلميذ إلى إيلاء هذه المرحلة اهتماما خاصا، لا سيما فيما يتعلق بنمو التلميذ ومشكلاته، فالعديد من المشكلات السلوكية التي يعاني منها التلميذ يمكن ملاحظتها في السنوات الأولى من عمره، كالنشاط الحركي المفرط واضطرابات الانتباه (ADHA).

إن اكتشاف مثل هذه المشكلة في وقت مبكر أمر بالغ الأهمية، لأنه كلما طالت الفترة الزمنية التي يعاني منها التلميذ من مثل هذه المشكلات، كلما أصبح العلاج متعثرا، الأمر الذي قد يتسبب في الكثير من المشكلات لدى القائمين على رعاية وتربية هؤلاء التلاميذ سواء في المنزل أو المدرسة، ومن جانب آخر، يعيق النشاط الحركي المفرط التلاميذ تقدمهم التعليمي، بالإضافة إلى توافقهم الشخصي والاجتماعي. (WILLCUT, 2010)

وهذا ما أكدته "دراسة لاهي وآخرون (1984) حول التشابه والاختلاف بين اضطراب الانتباه وفرط النشاط الحركي لدى عينة من التلاميذ، قوامها 90 تلميذا وتلميذة، بين الصفين الثاني والخامس الابتدائي، حيث توصلت الدراسة إلى أنه يوجد اختلاف بين نماذج شخصية تلاميذ المجموعتين، فالتلاميذ الذين لديهم اضطراب في التواصل والسلوك العدواني الشاذ لديهم انخفاض في الأداء المدرسي". (Mohieddine، 1995)

ومن هنا يتضح بأن اضطراب تشتت الانتباه وفرط النشاط الحركي يعد من أبرز المشكلات السلوكية التي يعاني منها الطفل، وخاصة في المرحلة الابتدائية، كما يعد من أبرز المعيقات المدرسية التي تحول دون السير الحسن للعمل داخل المؤسسات التعليمية، وبالتالي يعرقل الأداء المهني للمعلم، مما يؤدي إلى تدني مستوى التحصيل الدراسي للتلميذ.

ومن ناحية أخرى، يلعب العلاج بالفن دورا مهما في حياة الإنسان، ويمكنه أن يقدم خدمات كثيرة للأطفال من ذوي الاحتياجات الخاصة، "ويرى أرسطو الفيلسوف اليوناني أن وظيفة الفن والدراما إظهار الانفعالات والتغلب على الخوف". (Arnest، 1997)

ولهذا الغرض، حاولت هذه الدراسة الكشف عما إذا كان العلاج باستخدام الوسائط الفنية المخصصة للأطفال، وتحديدا الفسيفساء (التي تعتمد على القص واللصق في صور تجلب انتباه الأطفال، ومتعلقة بالثقافة الجزائرية) تخفف من أعراض اضطراب فرط النشاط الحركي و/أو تشتت الانتباه أم لا .

وعليه تم طرح الاشكالية التالية:

هل يخفف العلاج بالفن باستعمال الوسائط الفنية من أعراض فرط النشاط الحركي و/أو تشتت الانتباه لدى الأطفال في المرحلة الابتدائية؟

فرضية الدراسة:

يخفف العلاج بالفن باستعمال الوسائط الفنية من أعراض فرط النشاط الحركي و/أو تشتت الانتباه لدى الأطفال في المرحلة الابتدائية.

أهمية الدراسة:

- إعطاء فكرة للمربين، من آباء ومعلمين، حول الخصائص التي يتسم بها الأطفال الذين يعانون من اضطراب فرط نشاط حركي وتشتت الانتباه، ولفت أنظارهم لتأثيره على شخصية الطفل ومستقبله.
- إبراز خطورة هذا الاضطراب في المرحلة الابتدائية التي تمثل الخطوة الأساسية لتعلم الطفل.
- إبراز أهمية العلاج بالوسائط الفنية لخفض النشاط الحركي المفرط وتحسين الانتباه.
- الكشف على مدى فاعلية البرنامج القائم على العلاج بالفن لخفض النشاط الحركي المفرط.
- لفت نظر المعلمين والمختصين إلى أهمية العلاج بالفن في التخفيف من الأعراض.

أهداف الدراسة:

تهدف الدراسة الحالية إلى التعرف على مدى فاعلية العلاج بالوسائط الفنية في خفض اضطراب فرط النشاط الحركي وتشتت الانتباه لدى طفل المرحلة الابتدائية.

تحديد مصطلحات الدراسة:

العلاج بالفن: مجال للخدمة الإنسانية، يقدم فرصا استكشافية للمشكلات الشخصية من خلال التعبير اللفظي، وينمي الخبرات الجسمية والانفعالية والتعليمية، من خلال ممارسة النشاطات الفنية العلاجية والتقنيات الفنية، متمثلة في الرسم التشكيلي المجسم وفن القصة.

الوسائط الفنية: هي مجموعة من اللوحات الفنية الموجهة للأطفال، والمعدة من طرف (Elhachemi، 2019)، والتي تحتوي على مجموعة من الأشكال والرسومات بغرض العلاج.

اضطراب فرط النشاط الحركي وتشتت الانتباه: هو عبارة عن نشاط حركي غير هادف موجه للطفل، ويترجم في سلوكيات تظهر في عدم الاستقرار مع عدم القدرة على التركيز والانتباه والاندفاعية في حل المشكلات دون التركيز، وهذا ما ينجم عنه عدم القدرة على التواصل وتكوين علاقات اجتماعية ناجحة، مع تدني مستوى التحصيل الدراسي. يتم تشخيص الاضطراب عن طريق مقياس" كونرز" (1987) للأولياء والمعلمين، إلا أن الفترة التي طبقت فيها الدراسة تزامنت مع جائحة كورونا فصعبت من تطبيق المقياس.

أولا/ الإطار النظري للدراسة:

I. اضطراب فرط النشاط الحركي و/أو تشتت الانتباه:

أ. **تعريفه:** تعددت تعاريف اضطراب فرط النشاط الحركي. فمن الناحية الطبية "يعرفه (Cheronomo Zova, 1986) بأنه قصور في وظائف المخ، يصعب قياسها بالاختبارات النفسية" (Benhafid، 2014).

ويعرفه "المعهد القومي للصحة النفسية لمصر سنة 2000 على أنه اضطراب في المراكز العصبية التي تسبب مشاكل في وظائف المخ، مثل التفكير، والتعلم، والذاكرة والسلوك". (Yousfi، 2005).

أما من الناحية النفسية والسلوكية "فتعرفه (موسوعة علم النفس، 1986) بأنه: الطفل الذي ليس لديه القدرة على تركيز انتباهه لمدة طويلة في شيء محدد، ويتسم هذا الاضطراب بالخصائص الآتية: الاندفاعية، وفرط في النشاط الحركي". (Chergui, 2007)

وتزداد هذه الأعراض شدة في المواقف التي تتطلب من الطفل التعبير عن ذاته، أو التحكم الذاتي، وأيضا يظهر الطفل الذي لديه اضطرابات في فرط النشاط الحركي وتشتت الانتباه، قصورا في مدى ونوعية التحصيل الأكاديمي، وقصورا في الوظائف المعرفية وما وراء المعرفية.

بينما تعرف (Mhamedi، 2011) فرط النشاط الحركي بأنه نشاط عضوي مفرط، وأسلوب حركي قهري، يبدو في شكل سلسلة من الحركات الجسمية المتتالية، وتحول سريع في الانتباه، وضعف القدرة على التركيز في موضوع معين، مع اندفاعية زائدة، مما يؤدي إلى الحماقة الاجتماعية.

فيما أشار الدليل التشخيصي والاحصائي الخامس للاضطرابات العقلية (DSM V) الصادر عن الجمعية الأمريكية للطب النفسي، أن اضطراب تشتت الانتباه والنشاط الزائد، يتضمن الخصائص التالية: نقص الانتباه والقابلية للتشتت، النشاط الزائد والحركة المفرطة، الاندفاعية، وترتبط هذه الخصائص الثلاث ببعضها البعض ارتباطا أساسيا أشار (Hamadi، The fifth Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders "DSM V"، 2016).

كما يأتي يشير اضطراب نقص الانتباه فرط الحركة-التظاهر المهيمن فرط الحركة والاندفاعية، كما ورد في التصنيف الدولي الحادي عشر (11) للاضطرابات العقلية والسلوكية (ICD 11)، إلى النشاط الحركي المفرط وصعوبة البقاء ساكنا، وأشد ما يتجلى في المواقف المنظمة التي تتطلب ضبطا ذاتيا للسلوك. والاندفاعية ميل للتصرف استجابة للمنبهات الآنية، دون مناقشة المخاطر أو العواقب. قد توجد أيضا بعض أعراض نقص الانتباه، ولكنها ليست ذات أهمية سريرية مقارنة مع أعراض فرط الحركة – الاندفاعية (Hamadi، 2021)

وعليه، فإن اضطراب الانتباه وفرط النشاط الحركي اضطراب سلوكي معرفي يصيب الأطفال بعد عمر الست سنوات، حيث يتميزون باندفاعية كبيرة، واستجابات سريعة للمثيرات المحيطة بهم، مما يجعلهم يقعون في الأخطاء، وخاصة أثناء الاختبارات النفسية، حيث تكون إجاباتهم سريعة وعشوائية، وتتسم بعدم الدقة والتركيز، كما يتسمون بعدم القدرة على التحمل والصبر أثناء قيامهم بمهمة ما، و بنشاط حركي زائد، يجعلهم لا يقومون بالأعمال والنشاطات المطلوبة منهم، سواء كان ذلك في المنزل أو في المدرسة، مما يؤثر سلبا على توافقهم النفسي والمعرفي وما وراء المعرفي والاجتماعي وكذا المدرسي.

ب. **أسباب ظهور اضطراب فرط النشاط الحركي وتشتت الانتباه لدى الأطفال:**

- الأسباب العصبية الحيوية: مثل وجود خلل في وظائف الدماغ، واختلال التوازن الكيميائي للناقلات العصبية، وانخفاض مادة الجلوكوز في أدمغة المصابين من الأطفال مقارنة بأقرانهم العاديين.

- الأسباب الوراثية: لا توجد دراسة قادرة على تقديم دليل على أنه يوجد خلل صبغي أو عصبي عند الأطفال المصابين بفرط النشاط الحركي وتشتت الانتباه، "ومع ذلك يبدو أن للوراثة عامل رئيسي في هذا الاضطراب، حيث تشير البحوث إلى أنه ما بين 10 % إلى 04 % من العائلات التي لديها أطفال مصابين باضطراب فرط نشاط حركي وتشتت الانتباه، من المحتمل جدا أن يكون لديهم نفس خطر الإصابة بالاضطراب وذلك بنسبة تقدر بـ 09 %" . (Ismail، 2008)

أما فيما يتعلق بالدراسات التي اهتمت بالوالدين المتبنين لأطفال مصابين باضطراب فرط النشاط الحركي وتشتت الانتباه، "أشار مورسيون MORRISON وستيوار STEWART سنة (1973) في مقارنة بين الوالدين المتبنين لأطفال مصابين بفرط النشاط الحركي وتشتت الانتباه، مع الوالدين البيولوجيين لنفس الأطفال إلى أن الوالدين المتبنين وأبنائهم لهم سلوكيات مضطربة أكثر من الآباء البيولوجيين". (Hamri، 2015)

- الأسباب البيئية: يمكن أن يؤدي التدخين وتعاطي الكحوليات والمخدرات من قبل الأم أثناء الحمل إلى حدوث هذا الاضطراب لدى الطفل. "كما أن التسمم الذي يأتي من تناول بعض المأكولات يؤدي إلى حالات شبيهة بأعراض اضطراب تشتت الانتباه والنشاط الحركي الزائد" (Zerraa، 2007).

- الأسباب النفسية: قد تقود اضطرابات المزاج لدى الأطفال إلى اضطرابات سلوكية أكثر صعوبة، وخاصة عندما يمتعض الوالدان من التهيج الإضافي الذي قد يسببه هؤلاء الأطفال. "فالنشاط الزائد لدى الطفل هو طريقة للدفاع عن الذات في وجه الرفض، وبالتالي انخفاض تقدير الذات وزيادة مستوى التهيج لديه، والاعتقاد بدور الأنماط المزاجية في إحداث سلوك النشاط الزائد، باعتبار أن المزاج بمفرده قد يزيد من وتيرة النشاط الزائد" (Kamach، 2007، صفحة 56).

بينما يرى (Saad، 2000) أن العقد النفسية والصراعات الداخلية تستنفذ قدرا كبيرا من الطاقة العصبية اللازمة لعملية الانتباه. كما يشير (Yousfi، 2005) إلى أن فشل الأطفال المصابين يختص بزوال العوامل المحيطة مثل: الضغوط النفسية واضطراب التوازن العائلي أو العوامل المؤدية إلى التوتر. "ويشير (حامد زهران، 1980) إلى أن اضطراب النشاط الزائد ليس مجرد تغيرات مصاحبة للنمو، وأن الطفل قد يعاني من بعض المشكلات النفسية في حياته اليومية التي لا تصل إلى درجة المرض النفسي، ولكن يجب الاهتمام بها قبل أن تتعقد، باعتبارها تحول دون نموه العادي من الناحية السلوكية".(Mhamedi, 2011)

- الأسباب الاجتماعية: والمتمثلة في البيئة الأسرية التي يعيش فيها الطفل المصاب بالاضطراب. حيث "أشار فرانس FRANC وآخرون سنة 2009 في دراسة حول مفهوم التعلق إلى أن نوعية العلاقة الموجودة بين الأم والطفل تؤثر تأثيرا كبيرا على سلوكه، حيث أنها قد تكون سببا من الأسباب المؤدية لاضطراب تشتت الانتباه وفرط النشاط الحركي. وفي نفس السياق، يرى نفس الباحثين إلى أنه إذا كان لأحد الوالدين اضطراب عصبي، فإن ذلك له قد يؤثر على الوظيفة العلائقية بين الأم وطفلها، أو على السير العلائقي للطفل، وخاصة في نوعية التعلق أثناء إنشاء التفاعلات المبكرة بين الطفل والوالدين" (WILLCUT, 2010)

أما العوامل البيئية المحيطة بالطفل، والمتمثلة في الأسرة، وأساليب معاملة الوالدين... فإن لها دور مهم في إحداث اضطراب فرط النشاط الحركي وتشتت الانتباه، لما لها من تأثير قوي في حياة الطفل، وخاصة في مراحل نموه الأولى. وقد أكدت على ذلك الكثير من الدراسات، حيث "يرى (BARCKLY, 1985) أن النشاط الحركي الزائد ليس أكثر من أن يكون نتيجة ضعف في ضبط سلوك الطفل من قبل والديه، حيث أن طرق ترويض سلوك الطفل الضعيفة قد تؤدي إلى إحداث اضطراب في سلوكه. كما توصل كذلك إلى أن هذا الاضطراب ينشأ من أسلوب معاملة الوالدين للطفل، ومدى التفاعل بينهما، حيث أن الطفل يظهر أكثر عصيان للتوجهات والأوامر التي توجه له". (Chergui، 2007، صفحة 62)

ت. **أعراض اضطراب فرط النشاط الحركي وتشتت الانتباه:**

- نقص الانتباه: هو عدم مقدرة الطفل على التركيز لفترة زمنية محددة تتناسب مع المرحلة العمرية للطفل، "وتدل على صعوبة مزمنة في المحافظة على الانتباه في نشاط ما". (Salim، 2001، صفحة 18)
- النشاط الزائد: يشير (Rose et al, 1976) إلى أن الطفل ذو فرط النشاط الحركي هو الطفل الذي دائما ما يبدي مستويات مرتفعة وعالية من النشاط، حتى في المواقف التي لا تتطلب ذلك، أو حتى عندما يصبح غير مناسب أو غير ملائم للموقف، بما أن هذا الطفل غير قادر على اختزال وتثبيط هذا المستوى العالي من النشاط، مما يثير قلق وانزعاج الكبار. (Kamel، 2003، صفحة 36)
- الاندفاعية: أشار (Noubi، 2005) إلى أن الأطفال المصابين بفرط النشاط الحركي وتشتت الانتباه يتميزون بسرعة الاندفاعية في الاستجابة أو سرعة الرد، حيث أن أي موقف يتعرض له الطفل داخل الفصل كطرح الأسئلة عليه مثلا، أو أثناء اللعب مع زملائه في فناء المدرسة، نجده يجد صعوبة في انتظار دوره، حيث يكون مندفعا للاستجابة واتخاذ القرار دون تفكير مسبق، كما لا يفكر في البدائل المطروحة.

ويلاحظ المعلمون والآباء الذين يتعاملون مع الأطفال المصابين باضطراب النشاط الزائد وتشتت الانتباه بأنه تغلب عليهم سمة الاندفاعية، وهي سمة مميزة وكثيرة الشيوع لدى هذه الفئة، وقد يقوم الطفل بمقاطعة أحاديث الآخرين، والإجابة عن الأسئلة الموجهة إليه دون تفكير، أو الإجابة عنها قبل إتمام السؤال، كما يلاحظ عليهم قصور في القدرة على انتظار الدور، ولا يبالون بعواقب الأمور ونتائجها السلبية.

ث. **الاضطرابات المصاحبة لاضطراب فرط النشاط الحركي وتشتت الانتباه:**

- اضطرابات اجتماعية: إن الأطفال الذين يعانون من اضطراب فرط النشاط الحركي وتشتت الانتباه يكونون مندفعين وعدوانيون وعنيدين في بعض الأحيان، كما أنهم يتصفون بعدم إتباع القواعد السلوكية التي تحكم التعامل مع الآخرين، وهذا ما يجعل المحيطين بهم يشعرون بالاستياء منهم في بعض الأحيان، ولا يحبذون التعامل معهم سواء في المنزل أو المدرسة.
- الاضطرابات الانفعالية: حيث يغلب عليهم التهور، وسرعة الغضب، والميل إلى لوم الآخرين، وتذبذب المزاج وتقلبه، و"صعوبة التأقلم مع الظروف الجديدة، وصعوبة إظهار المشاعر والعواطف، والانفعالات الداخلية، وغيرها" (Benabdelkrim، 2016).

- الاضطرابات السلوكية: السلوك العدواني، حيث يؤدي هذا السلوك إلى اضطراب العلاقات الاجتماعية للطفل المصاب بفرط النشاط الحركي وتشتت الانتباه مع الآخرين، وبالتالي فإنهم يعجزون عن التكيف مع البيئة المحيطة بهم، كما أنهم يعانون من صعوبات التعلم، ويزداد عنادهم ومعارضتهم للآخرين، وعدم استماعهم للأوامر والتعليمات مقارنة بالأطفال العاديين.(Mhamedi, 2011)
- اضطرابات النوم: ينتشر اضطراب النوم بين الأطفال المصابين باضطراب الانتباه، مما يجعلهم يشعرون دائما بالإرهاق، ويستيقظون كثيرا أثناء النوم، لذا يتسم هؤلاء الأطفال بأنهم كثيري الحركة والتقلب أثناء النوم، حيث تم تشبيه فراشهم بحلبة المصارعة. (Mhamedi، 2011، صفحة 19)
- اضطرابات الكلام: حيث يعاني الطفل المصاب بهذا الاضطراب من قصور في اللغة التعبيرية، فقد لا يستطيع ربط الحديث، "حيث تكون جمله ناقصة، كما أنه يعاني من بعض الاضطرابات في النطق والكلام والتأتأة أو قلب الحروف" (Nechouati، 2003).

II. العلاج بالفن:

أ. **مفهومه:** "عرفت الجمعية الأمريكية العلاج بالفن بأنه مجال للخدمة الإنسانية، يقدم فرص استكشافية للمشكلات الشخصية من خلال التعبير اللفظي، وينمي الخبرات الجسمية والانفعالية والتعليمية من خلال ممارسة النشاطات الفنية العلاجية". (Elyami، 2001، صفحة 12)

وتعرفه الجمعية البريطانية للمعالجين بالفن بأنه من خلال استخدام اختصاصي العلاج بالفن المؤهل للأشكال البصرية (التصوير التشكيلي والرسم والتجسيم وغيرها) كأداة، يمكنها مساعدة المريض على إبراز الأفكار والمشاعر التي لا يستطيع التعبير عنها بأي طريقة أخرى، وقد تستعمل تلك الأشكال في التشخيص والعلاج. (Elyami، 2001، صفحة 11)

ب. **أسس العلاج بالفن:** حددت (نوصبرج، 1987) مجموعة من الأسس للعلاج بالفن على النحو التالي:

- أن المشاعر والأفكار اللاشعورية يسهل التعبير عنها تلقائيا أكثر مما يعبر عنها بالكلمات.
- أن إسقاط الفرد لصراعاته الداخلية في صورة بصرية لا يحتاج إلى مهارة أو تدريب فني.
- أن التعبير الفني المنتج في العلاج بالفن يجسد المواد اللاشعورية، مثل الأحلام والصراعات والذكريات الطفولية والمخاوف.
- يعمل إسقاط الصراعات والمخاوف الداخلية في صورة بصرية، على بلورتها في شكل ملموس وثابت، يقاوم النسيان، ويكون دليلا على انطلاق الصراعات من اللاشعور.
- يؤدي شرح المريض لفظيا للإنتاجية الفنية إلى التداعي الحر حول الاسقاطات الفنية، مما يزيد في قدرته على التعبير اللفظي، خاصة لدى الذين يجدون صعوبة في ذلك. (Faradj h.، 2004)

ت. **أهداف العلاج بالفن:** حددتها الجمعية الأمريكية للعلاج بالفن (AATA, 2004) وتتمثل في:

- تحسين صورة الذات وتقدير الذات.
- تغيير الهوية من شخص معاق إلى فنان مبدع.

- التشجيع على صنع القرار والاستقلالية.
- الحد من العزلة الاجتماعية.
- تحسين التواصل والمهارات الاجتماعية
- تحسين التآزر الحركي والمهارات اليدوية.
- تحسين العمليات العقلية من خلال حل المشكلات والذاكرة البصرية... (Stephane, 2015)

كما ذكر (Sadouk، 1982) أن العلاج بالفن هو طريقة غير لفظية ذات فائدة كبيرة مع الأطفال المعاقين عقليا. وقد تعتمد هذه الطريقة على رسم الصور، والرسم باستخدام الأصابع والموسيقى والرقص، وأعمال الفخار والمنتجات اليدوية المختلفة، حيث تعتبر كل هذه الوسائل مخارج ممتازة للتعبير عن المشاعر والأفكار دون الاعتماد على التعبير اللفظي بطريقة مباشرة. وعلاوة على هذا، فإن هذه المواقف تعطي الفرصة للتعبير على قدراته وقابليته، كما تعطي له الفرصة أيضا للحصول على تقدير المعالج أو الجماعة التي يعمل معها.

ث. **الأنشطة الفنية وسيلة تشخصية وعلاجية:**

يعتبر المعالجون بالفن بأن التعبير الفني للعميل تعبير رمزي يعكس شخصية صاحبه ودوافعه وصراعاته وحاجاته الخاصة وأحاسيسه ومشاعره واتجاهاته وعلاقته ببيئته الأسرية والاجتماعية، كما يشجعون العميل على أن يفهم بنفسه مدلولات هذا التعبير، ويكشف كينونته، ويدرك ذاته. ونعني بذلك استخدام المنتجات الفنية كوسيلة لتسهيل العلاج النفسي، وذلك بالتركيز على تفسير المعاني والأبعاد اللاشعورية والرموز المتضمنة في التعبير والملاحظة الدقيقة للعلاقة بينها. إن القاعدة الأساسية للعلاج بالفن هي قبول كل الاستجابات والنواتج بصرف النظر عن مسألة الجودة الفنية وما ينتجه العميل من أشكال تعبيرية فنية، خاصة الطفل، الذي سرعان ما ينخرط في النشاط الفني حين تتاح له الفرصة مسقطا في ذلك كل رغباته وآماله ومخاوفه ومشكلاته، حيث يجد المتعة التي تدفعه للمزيد من التعبير عن الذات. ولقد اهتمت الدراسات والبحوث الخاصة بالعلاج النفسي بالفن بتشجيع وتطوير العلاقات الشخصية الإيجابية، وجعل هذه العلاقة حادة ومتطورة بين كل من المعالجين بالفن ومرضى الاضطرابات السلوكية. وبشكل عام، فإن تدريبات العلاج النفسي بالفن ترتكز على مواقع العلاج ذاتها وعلى الاتصال بين الطرفين. (Koriti، 1990).

ويحتل الفن مكانة بارزة في علاج الاضطرابات السلوكية للأطفال، ويكاد يكون من العيب معرفة ديناميكية شخصية الطفل دون الاستعانة بالرسم. فالطفل يعبر بالأنشطة الفنية أكثر من تعبيره لفظيا، بحيث يعجز عن صياغة معاناته الداخلية لفظيا، سبب قلة وعيه بالاضطرابات السلوكية التي يعاني منها، ولكنه يعبر عنها بفصاحة من خلال مختلف أشكال النشاط (اللعب بالأنشطة الفنية).

وتؤكد "مارغريت نومبرج" أن السمات اللاشعورية بالرسم بالوسائط الفنية يعتبر تداعيا حرا، يتم من خلاله استخلاص البيانات عن العميل. فالرسوم أفضل من اللغة، لأنها تساعد الفرد على فهم وتحليل نفسه ومشكلاته الشخصية والانفعالية والسلوكية التي تؤدي إلى سوء التوافق النفسي، والعمل على حل مشكلاته

بما يحقق أعلى مستوى للتوافق والصحة النفسية. وأهم ما يرمى إليه الفن هو دراسة شخصية الفرد ككل، حتى يمكنه توجيه حياته وتحسين درجة توافقه النفسي بأفضل الطرق ممكنة (ROY, 2007, p. 67).

ثانيا/ الجانب الميداني للدراسة:

1. **منهجية البحث واجراءاته:**

أ. **منهج البحث:** اعتمدت الباحثة على المنهج العيادي، الذي يقوم على دراسة الحالة، والذي يسمح للباحث الاهتمام المباشر بالفرد وفهمه بشكل معمق، وهو المنهج الملائم لتحقيق هدف البحث.

ب. **مجموعة البحث:** قامت الباحثة باختيار مجموعة مكونة من طفلين (2) في المرحلة الابتدائية، تتراوح أعمارهما بين (7-9 سنوات)، تم اختيارهما بطريقة قصدية. حيث تم التأكد قبل تطبيق البرنامج العلاجي من أنهما يعانيان من أعراض اضطراب فرط النشاط المصحوب بتشتت الانتباه.

ت. **حدود الدراسة:**

- الحدود الزمانية: أربعة أشهر (من مارس 2020، إلى غاية جوان 2020).
- الحدود المكانية: بسبب تزامن تطبيق العلاج وجائحة كورونا، قامت الباحثة بتطبيق البرنامج العلاجي في المدرسة والبيت أيضا، حيث وفرت لنا عائلتا الطفلين الظروف المناسبة لذلك.

ث. **أدوات الدراسة:**

- المقابلة: هي وسيلة جمع المعلومات التي تمكن الباحث من الإجابة على تساؤلات البحث، وهي محادثة تتم وجها لوجه بين العميل والأخصائي النفساني، غايتها إرشاد العميل لحل المشكلات التي تواجهه، وتحقيق توافقه، وتهيئ الفرصة أمامه للقيام بدراسة متكاملة عن الحالة. (Elmarssoumi، 2011)
- الملاحظة: هي عملية مراقبة السلوك الظاهر، والمشكلات والأحداث ومكوناتها المادية والبيئية، ومتابعة سيرها، بأسلوب علمي منظم وهادف، بقصد التفسير العلاقة بين المتغيرات، والتنبؤ بالسلوك الظاهر، أو توجيهها لخدمة أغراض إنسانية وتلبية احتياجاتها. (Chafik، 2000). وقد تم التركيز على حركة التلميذ وطريقة عمله مع اللوحات (الوسائط الفنية التشكيلية)، وطريقة اختياره لهذه اللوحات والألوان.

- **البرنامج العلاجي القائم على العلاج بالفن:**

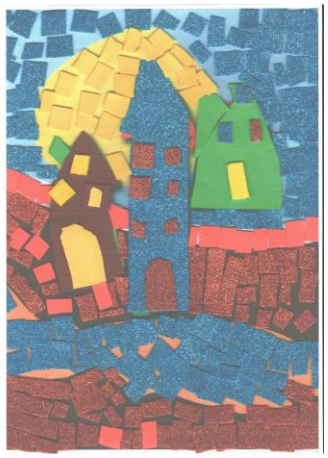
يحتوي البرنامج على (10) جلسات، تم تطبيقه طيلة أربعة أشهر، بعد أن تم قياس درجة اضطراب فرط النشاط الحركي لدى حالات الدراسة، قبل وبعد تطبيق البرنامج العلاجي.

وقد تم إعداد البرنامج استنادا إلى **الوسائط الفنية التشكيلية**: والتي هي عبارة عن مجموعة من اللوحات الفنية تحتوي على مجموعة من الرسومات، تساعد على تصحيح السلوك وتنمية الجوانب الإبداعية والابتكارية، من خلال التعايش مع هذه التقنية الجذابة، خصوصا لدى الفئة التي تظهر عندها السلوكيات غير السوية كالعدوان وفرط النشاط الحركي وتشتت الانتباه، حيث تساعد على التركيز، وتفريغ الطاقة السلبية، فضلا عن كونها سندات بيداغوجية مرافقة للمنهج المدرسي. (Marini، 2003).

مجلة الأكاديمي-العدد 106 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

وتتكون الوسائط الفنية التشكيلية من ثلاث لوحات:

اللوحة الأولى



اللوحة الثانية:

اللوحة الثالثة

- **مقياس كونرز:**

ظهرت قائمة كونرز حسب(Elhachemi, 2019) خلال سنة 1982، وتمت مراجعتها من طرف Goyette وآخرون سنة 1987 لتظهر في شكلها الحالي، وتم تصميمها لتقييم الأعراض الخاصة بفرط النشاط الحركي وتشتت الانتباه للأطفال. وهي تركز خصوصا على ملاحظة سلوكات الطفل بكل موضوعية، وتقدير كمية السلوك وتجنب الذاتية. ويمكن للدارس وغير المتخصص أن يقوم بتطبيقها، لأن بنودها مفهومة وبسيطة. وتتمثل السلوكات المقيّمة في السلوكات اليومية التي يمكن أن نجدها في الاضطرابات السلوكية عند الطفل. وهناك 5 طبعات لهذا المقياس، حسب عدد البنود. وتتضمن الطبعة الكاملة لقائمة كونرز الموجهة للوالدين 20 بند، ويتضمن المقياس المصغر 58 بند، وهي تعبر عن تقييم الوالدين لسلوك طفلهم. وتخص الأطفال من 3- 17 سنة بحيث تضم 4 عوامل موضوعة مسبقا من خلال تحليل المضامين الأساسية:

- الاضطرابات السلوكية.
- مشاكل أو صعوبات التعلم.
- أعراض نفس جسدية.
- اندفاعية فرط الحركة.
- القلق.

أما بالنسبة لقائمة كونرز للأساتذة، فتتضمن 02 بند، والمقياس المصغر 98 بند، بحيث تعبر عن تقييم المعلم لسلوك الطفل في المدرسة (داخل وخارج القسم وفي الساحة).

2. **نتائج الدراسة:**

أ. **الحالة الأولى:**

الحالة "م" يبلغ من العمر 7 سنوات، وقد كان متجاوبا معنا، واستطعنا التواصل معه ومرافقته بكل سهولة، حيث أن الحالة تعرض، قبل 6 أشهر، لصدمة قوية، حيث لم يستطع تحمل الموقف، وهو وفاة جده الذي كان بمثابة والده، وهو ما أثر عليه نفسيا، وجعله يعاني من الانعزال والخوف، واضطرب سلوكه وتدهور مردوده الدراسي، وتغيرت تصرفاته.

وقد تم تطبيق مقياس "كونرز" على الحالة، وتحصل على 71 درجة في القياس القبلي. وبعد تطبيق مجموعة من التقنيات العلاجية (سلسلة الوسائط التشكيلية) المدرجة في البرنامج العلاجي، تم تحديد التغير الحاصل للحالة، وحسب المعلومات التي جمعت عن الحالة من خلال الملاحظة والمقابلة العيادية، استنتجنا بأن السبب الرئيسي لتدهور الحالة في المستوى الدراسي والاضطراب السلوكي هو وفاة الجد الذي كان بمثابة الأب، لأنه كان يعيش عند جدته منذ الولادة ونقص حنان الوالدين، وبسبب الرسوم الكرتونية الذي كان يشاهدها كثيرا أصبح يميل إلى رسوم العنف بكثرة. ومن أجل التخفيف من النشاط الزائد مع تشتت الانتباه الذي كان يعانيه، استعملنا مع الحالة تقنية علاجية، وهي عبارة عن سلسلة من الوسائط التشكيلية (فن الفسيفساء)، التي من شأنها مساعدته على تنمية مهاراته وزيادة التركيز والتحدي من أجل إنهاء اللوحة، كما تساعده على تفريغ الطاقة السلبية واكتساب طاقة جديدة. ولقد أبدى الحالة تجاوبه معنا، أثناء تطبيق تلك

التقنيات العلاجية، خاصة ما تعلق بعملية التقطيع واللصق، أين أحس الحالة بالراحة، حيث كان يؤكد بعد إنهاء كل لوحة بعبارة "عجبوني بزاف الأشكال والألوان، زيدي جبيلي معاك، نبغي نلصق ونقطع". كما لاحظنا أيضا تجاوب الحالة، من خلال مواظبته على القيام بالواجب المنزلي الذي نطلبه منه، فأصبح سلوكه يتحسن تدريجيا، كما قلت عنده الحركات الزائدة. وبعد إتمام التقنيات العلاجية تم تطبيق مقياس "كونرز" البعدي، فتحصل على 52 درجة، وهي درجة منخفضة. وعليه، يمكن القول بأن البرنامج العلاجي المستخدم كان فعالا في التقليل من النشاط الزائد لدى الطفل "م".

ب. **الحالة الثانية:**

يبلغ الحالة "س" 9 سنوات، وهو يعاني من فرط النشاط الحركي وتشتت الانتباه بدرجة جد مرتفعة، حيث تحصل على درجة 116 درجة في القياس القبلي لمقياس "كونرز". ومن خلال الجلسات التي قمنا بها والملاحظات والمقابلات التي أجريناها، توضح لنا بأن الحالة يعيش في تنقل مستمر من بيئة لأخرى، وذلك بسبب عمل والده (في الجيش الشعبي الوطني)، حيث كان يتنقل من مكان إلى آخر، إضافة إلى اضطرار الأب للغياب لفترات طويلة عن أسرته، مما أثّر على حالته النفسية، خاصة وأن الحالة جد متعلق بالأب. وقد ظهر الاضطراب على الحالة في سن مبكر بحيث لم يستطيع الدخول إلى المدرسة بسبب حالته النفسية المتمثلة في نطقه المتأخر وعدوانيته. مع العلم بأن الحالة يواصل علاجه عند أخصائي طب الأعصاب الذي وصف له دواء يناسب سنه، ويقلل من قلقه. وفي الأخير، تم تطبيق مقياس "كونرز" على الحالة، وتحصل على 71 في القياس البعدي، وهذا بعد تطبيق التقنيات العلاجية المتمثلة في الوسائط التشكيلية. وبعد الانتهاء من تطبيق البرنامج، تم إعطاء بعض النصائح للحالة وللأم، كما تم التأكيد على متابعة العلاج النفسي. ونستنتج من كل هذا بأن الحالة يعاني من اضطراب فرط النشاط الحركي وتشتت الانتباه، ويعتبر سبب اضطرابه هو إندفاعيته الزائدة وقلقه المستمر، حيث أن الحالة يعاني من قلق شديد، وهو ما جعل اضطرابه مرتفع وانتباهه المشتت. وقد حاولت الأم أن تفعل ما بوسعها من أجل تخفيف حركاته الزائدة، وإدماجه في المدرسة، حيث انتقلت به إلى المراكز البيداغوجية بهدف الحصول على مساعدات من طرف الأخصائي النفساني. حيث أنه، وبعد الجلسة التي أجريناها مع الحالة والأم، ومعرفتهما للتقنيات العلاجية، تفاعلا مع الباحثة بسرعة، وأبديا اهتمامهما بالعلاج، فقد كان هناك التزام بمواعيد الجلسات، كما أن الحالة، في البداية، كان لا يحب مواصلة العمل مع الباحثة، وبعد ذلك تفاعل وتعلق باللوحات، وأصبح ينتظر كل جلسة بفارغ الصبر.

مناقشة النتائج على ضوء الفرضيات:

تنص الفرضية على ما يلي: "يساهم العلاج بالوسائط الفنية في التخفيف من أعراض فرط النشاط الحركي وتشتت الانتباه عند الأطفال في المرحلة الابتدائية."

وللتحقق من هذه الفرضية تم تطبيق منهج المنهج العيادي وطريقة دراسة الحالة على حالتين، وبعد تطبيق تقنية العلاج بالوسائط الفنية (الفسيفساء)، وبعد القيام بالقياس القبلي ثم القياس البعدي (بعد تطبيق البرنامج العلاجي)، والاستعانة بملاحظات الأولياء الذين أبدوا ملاحظاتهم حول التغيرات التي طرأت على

أبنائهم بعد الاستفادة من جلسات العلاج بالفن، حيث تبيّن بأن الحالة الأولى قد تحصلت على الدرجة71 في القياس القبلي، والدرجة 58 في القياس البعدي، كما تحصلت الحالة الثانية على 116 درجة في القياس القبلي، و71 درجة في القياس البعدي، كما أكد الأولياء أن هناك تغيرات ظاهرة في سلوك الحالتين، حيث قل النشاط المفرط لديهما.

وهذا على هذا الأساس، يمكننا القول بأن الوسائل والتقنيات العلاجية الموظفة في الدراسة، أسهمت في التخفيف من أعراض النشاط المفرط وتشتت الانتباه لدى الحالتين. فالنشاطات التي يقوم بها الطفل، من اختيار للوحات ورسم وقص ولصق الفسيفساء، لعبت دورا كبيرا في التخفيف من أعراض الاضطراب.

وبالتالي، فإن نتائج هذه الدراسة تؤكد فعالية العلاج بالوسائط الفنية، وبالتحديد الفسيفساء، في التخفيف من أعراض النشاط المفرط ونقص الانتباه، والتخفيف من سلوكياتهم السلبية، حيث صرح القائمين بالرعاية أن حالتهم النفسية تحسنت وأصبحت سلوكا تهم أكثر استقرارا.

فالفن هو وسيلة يعبر بها الأطفال عن مشاعرهم وصراعاتهم، ويتدربوا من خلالها على الجلوس لأطول وقت ممكن، وعلى الانتباه أثناء نشاطات القص واللصق لإعداد الفسيفساء، خاصة وأن اللوحات معدة خصيصا للأطفال، كما أن الألوان ملفتة جدا للانتباه. كما أن إتمام اللوحة خلق نوع من التحدي لدى الأطفال، مما دفعهم للبقاء أطول وقت ممكن مع اللوحة، وزيادة تركيزهم مع مرور الوقت.

وقت اتفقت نتائج هذه الدراسة مع "دراسة القحطان (2005) التي اختبرت فعالية العلاج بالفن في تحسين اضطراب الانتباه لدى التلميذ من ذوي صعوبات التعلم، وقد توصلت الدراسة إلى أن الفن يساعد في تحسين الجانب الأكاديمي، مما يدل على فعالية العلاج بالفن في تحسين الانتباه". (Sayegh، 2001).

كما اتفقت مع نتائج "دراسة بوليان وآخرون (1986)، والتي أجريت على عينة من الأطفال يعانون من صعوبات في التعلم، ومع أطفال آخرين تعرضوا للإيذاء الجنسي والجسماني، ويعانون من الوحدة النفسية، وأظهرت النتائج أن استخدام العلاج بالفن (الرسم) والإرشاد الأسري كانا فعالين في ظهور مشاعر الوحدة على السطح وإحباط الوسائل الدفاعية، كالإنكار" (Hamri، 2015).

وقد اتفقت أيضا مع نتائج "دراسة ريكا(2003) التي استخدمت العلاج بالرسم ووجدته فعالا مع الأطفال الذين لديهم صدمة ناتجة عن أحداث تسونامي في سيريلانكا" (Ismail، 2008).

بالإضافة إلى "دراسة سيلفر (1987)، والتي أكدت بأن البرنامج الفني، لتطوير المفاهيم الخاصة بالفراغ والتتابع المنتظم لدى الأطفال الصم، قد ساهم في تحسين حالتهم (Elmarssoumi، 2011).

فالعلاج بالوسائط الفنية متعدد الأبعاد والأهداف، فهذه التقنية من الناحية السلوكية، تزود الطفل بمهارات كان قد فقدها بسبب إصابته بهذا الاضطراب، "حيث أن هذا العلاج يعتمد أساسا على تركيز انتباه الطفل على شيء يحبه ويغريه، وهي الألوان واللوحات المناسبة لسنه، وهذا ما دفعه إلى زيادة الصبر، وبذلك هو يخضع لعملية تعديل السلوك، حيث تمت هذه العملية بشكل تدريجي، بحيث كان زمن تدريب الطفل في البداية قصير، لتطول المدة شيئا فشيئا" (Sandekli، 2008، صفحة 3)، وقد استخدمنا في هذا الغرض التعزير المادي والمعنوي، وهو المبدأ العلاجي الذي تستند إليه المدرسة السلوكية في علاج الأطفال من ذوي النشاط المفرط المصحوب بنقص الانتباه.

أما من الناحية المعرفية، فالعلاج بالوسائط الفنية، وتحديدا بلوحات الفسيفساء، من شأنه مساعدة الطفل على التنظيم والضبط الذاتي والتعزيز الذاتي وحل المشكلات الشخصية ذاتيا، "والممارسة والتنبيه الذاتي، والتعلم الذاتي، والتسجيل الذاتي، والمراقبة الذاتية، والحديث الذاتي، وهو هدف العلاج المعرفي في علاج الأطفال من ذوي النشاط المفرط" (Chafik، 2000، صفحة 51). كما أنه لو حاولنا التغيير في سلوك الحالات، من وجهة نظر تحليلية، وذلك في شكل إنتاج فني للفسيفساء، يعتبر بمثابة تداعي حر لإسقاطات الطفل الفنية، وهو ما يزيد من قدرته على التعبير اللفظي، خاصة لدى الذين يجدون صعوبة في التعبير عن أنفسهم لفظيا، حسب ما أكدته دراسة (.Faradj h، 2004، صفحة 121).

خاتمة:

يعتبر اضطراب فرط النشاط الحركي المصحوب بنقص الانتباه من الاضطرابات السلوكية التي انتشرت بين أطفال مجتمعنا، وخاصة في المرحلة الابتدائية، وتعتبر مشكلة حقيقية يواجهها المعلمون والأولياء بالدرجة الأولى، والذي يؤدي إلى صعوبة التحكم في تصرفات هؤلاء الأطفال وضبط سلوكياتهم، بحيث يشكل هذا الاضطراب مشكلة للوالدين في البيت، بحيث يصبح يزعج الطفل مفرط الحركة والديه وكل محيطه العائلي، حين يقوم بسلوكيات اندفاعية صعبة، كالعناد، ومقاطعة الحديث، حيث تجعل هذه السلوكات إخوانه ينفرون منه، والوالدين يتضايقون من تصرفاته العدوانية، مما يعرقل تواصلهم العائلي.

وقد هدفت دراستنا الحالية إلى معرفة مدى فعالية تقنيات العلاج بالوسائط التشكيلية (الفسيفساء) في التخفيف من أعراض فرط النشاط الحركي وتشتت الانتباه لدى أطفال المرحلة الابتدائية.

ولهذا الغرض، تم اختيار المنهج العيادي، وتطبيق أدوات الدراسة على حالتين (7 و9 سنوات). وبعد التأكد من أنهما يعانيان من أعراض اضطراب فرط النشاط الحركي وتشتت الانتباه، عن طريق تطبيق مقياس "كونرز" والمقابلة العيادية مع الأهل والتحليل المعمق للحالتين، من خلال تفسير نتائج الملاحظة والمقابلة العياديتين، تبين أن العلاج بالفن نتائجه جد فعالة في التخفيف من أعراض النشاط المفرط المصحوب بنقص الانتباه. حيث أن الرسومات التي يحتويها هذا النوع من العلاج، والمصممة خصيصا للأطفال، من شأنها جلب انتباههم، خاصة وأن الألوان المقدمة لهم، والتي منحت لهم الحرية في اختيارها، دفعتهم إلى الشروع في العمل ومساعدة المختصة في تطبيق البرنامج العلاجي، حيث تصبح اللوحة بمثابة مشروع للطفل، يكون متحمسا لإتمامه، وذلك باستعمال أسلوب التحفيز والتعزيز، كما أن إنتاجه الفني للفسيفساء يعتبر بمثابة تفريغ انفعالي وإسقاط لإحباطاته وصراعاته الداخلية. وبالتالي، فإن الطفل الذي لديه صعوبة في الاستقرار الحركي، يمكن جلب انتباهه وتركيزه لمدة أطول، باستعمال الفن والوسائط الفنية، وبالتالي يستقر حركيا، ويقل نوعا ما نشاطه الزائد. ومع التدريب على هذا النشاط في الجلسات الحضورية والواجبات المنزلية، أثبت هذا النوع من العلاج فعاليته مقارنة مع علاجات أخرى استعملت مع هذه الفئة من الأطفال.

ويبقى المجال مفتوحا أمام الباحثين لزيادة الدراسات بهدف معرفة مدى كفاءة العلاجات القائمة على العلاج بالفن في التخفيف من باقي السلوكات المضطربة.

توصيات و اقتراحات الدراسة:

وفيما يلي تعرض الباحثة بعض التوصيات والاقتراحات المتعلقة بموضوع الدراسة والمتمثلة في:

- توظيف الأخصائيين النفسانيين على مستوى المدارس الابتدائية.
- بناء مراكز خاصة بالأطفال من ذوي الاضطرابات السلوكية والنفسية.
- ضرورة تدريب مضطربي الانتباه ومفرطي الحركة على استراتيجيات العلاج بالفن.
- ضرورة العناية بالتلاميذ داخل وخارج القسم، وتكوين وتأهيل معلميهم نفسيا وتربويا.
- إعداد دراسات تتعلق بفعالية الوسائط الفنية أخرى في تعديل سلوك الأطفال المضطربين.
- إعداد دراسات تتعلق بفعالية إنجاز الفسيفساء على المضطربين الراشدين.

References:

1. Arnest, f. (1997). *art necessity.* Egypt: Egyptian General Book Authority.
2. Benabdelkrim, m. (2016). The effectiveness of a behavioral treatment program based on a modeling strategy in reducing symptoms of attention deficit hyperactivity disorder. *PhD thesis*. Tlemcen, Faculty of Social Sciences, Algeria.
3. Benhafid, m. (2014). Designing a cognitive therapy program for children with attention deficit hyperactivity disorder. *PhD thesis*. Batna university, Algeria.
4. Chafik, m. (2000). *Scientific research and its applications in the field of social studies.* Alexandria, Faculty of Postgraduate Education Studies, Jordan: modern university office.
5. Chergui, s. (2007). The relationship between attention deficit hyperactivity disorder, cognitive style, and impulsivity. Faculty of Social Sciences, Batna University.
6. Elhachemi, b. (2019). *plastic media therapy series.* Algeria: University Press.
7. Elmarssoumi, l. (2011). The effectiveness of a behavioral program in modifying the behavior of kindergarten children who are disturbed by attention deficit hyperactivity disorder. Alexandria: modern university office.
8. Elyami, m. (2001). *Art therapy concept.* Kingdom Saudi Arabia: educational research center.
9. Faradj, h. (2004). *Art for people with special needs.* Cairo: Arab Renaissance Library.
10. Faradj, k. (2001). The impact of the technical skills development program on psychological and social adjustment and self-concept. The United Arab Emirates, Faculty of Literature: Mina University.
11. Hamadi, a. (2016). *The fifth Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders "DSM V".* Lebanon: Arab House of Sciences Publishers.
12. Hamadi, a. (2021). *Eleventh International Classification of Mental and Behavioral Disorders "ICD 11".* Lebanon: Arab House of Sciences Publishers.
13. Hamri, a. (2015). Building a behavioral treatment program to reduce hyperactivity and distraction. Faculty of Social Sciences, Tlemcen university.
14. Ismail, h. (2008). Some factors contributing to hyperactivity in primary school children. Aswan, Egypt: The electronic library for Gulf children with special needs.

15. Kamach, m. (2007). *Behavioral and emotional disorders* (1 ed.). Jordan: Dar elmassira.
16. Kamel, m. (2003). *school psychology.* Cairo: Ibn sina library.
17. Kanaoui, h. (1999). *The student, his upbringing, and his needs.* Cairo: Anglo-Egyptian Library.
18. Koriti, a. (1990). *An introduction to the psychology of students' drawings.* Cairo: Dar elfikr elarabi.
19. Marini, A. (2003). *Attention deficit hyperactivity disorder.* Egypt: Anglo-Egyptian Library.
20. Mhamedi, f. (2011). The effectiveness of two training programs in modifying the behavior of ADHD and writing difficulty. Faculty of Social Sciences and Humanities, Ouargla university.
21. Mohieddine, m. (1995). *lectures on social psychology.* Algeria: University Press.
22. Nechouati, a. (2003). *Educational psychology* (4 ed.). Amman: Dar forkane.
23. Noubi, m. (2005). *Children's hyperactivity.* Egypt: Anglo-Egyptian Library.
24. ROY, A. (2007). *Fonction executive chez les enfants atteints d'une neurofibromatose de type 1 - Approche clinique et critique.* france: maison d'édition Universitaire.
25. Saad, r. (2000). *Psychological disorders of children and adolescents* (1 ed.). Egypt: Dar elkalim.
26. Sadouk, f. (1982). *The psychology of mental retardation* (2 ed.). Kingdom Saudi Arabia: Riyadh University Publications.
27. Salim, m. (2001). *Attention deficit hyperactivity disorder.* Beirut: Arab Renaissance House for Printing, Publishing and Distribution.
28. Sandekli, h. (2008). *Learning difficulties in hyperactivity disorders and attention deficit* (1 ed.). Beirut: Arab Renaissance House.
29. Sayegh, s. (2001). Our children's art. *2.* Cairo: Arab Renaissance Library.
30. Stephane, G. (2015). *L'Art therapie.* France: Dacres éditions.
31. WILLCUT, E. (2010). A comparaison of the cognitive deficits in reading disability and attention . *Journal of abnormal psychologies*, pp. 157-172.
32. Yousfi, m. (2005). *Hyperactivity in children.* Cairo: Arab Center for Culture and Science.
33. Zerraa, n. (2007). *Attention deficit hyperactivity disorder.* Jordan: Dar elfikr.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts106/167-186

Art as a therapy to relieve symptoms of Attention Deficit/Hyperactivity Disorder (ADHD), in children

ZOUBIDA ELMAHI[1]

Al-Academy Journal …….…… Issue 106 - year 2022
Date of receipt: 7/8/2022…...Date of acceptance: 29/8/2022…....Date of publication: 15/12/2022

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

Abstract:

The aim of the present study is to evaluate the effectiveness of using Art as therapy to reduce the symptoms of Attention Deficit Hyper Activity Disorder (ADHD), in primary school children.

A clinical approach was used to test the validity of the hypothesis of our study, conducted on two second and fourth-year primary school pupils from Algiers, aged 7 and 9 years respectively.

In addition to the clinical observation and interview, we made use of the "Conners" scale for a (pre and post intervention) ADHD assessment, consisting of a combination of Art media in the form of mosaic works on purposely prepared panels. After 10 therapy sessions, results revealed the effectiveness of Art therapy in reducing ADHD in primary education children.

Once the diagnosis of ADHD symptoms in the two study subjects, aged 7 and 9 years, was confirmed through the "Conners" ADHD assessment and by carrying out a clinical interview with the parents as well as an in-depth analysis of subjects' clinical observation and interview, a treatment using Art as therapy was implemented and found to be very effective in reducing the symptoms of ADHD.

In order to attract children's attention, this type of therapy uses purposely designed graphics, since the assortment of colors made at their disposition prompted them to willingly engage in the activity and cooperate with the specialist implementing the treatment program.

[1] UNIVERSITY of IBN KHALDOUN (ALGERIA), Zoubida.elmahi@univ-tiaret.dz .

The child begins to 'own' the work of Art, absorbing himself with it until it was finished, all along stimulated by positive reinforcement. The piece of mosaic art has become the child's focal point onto which he projects his frustrations and internal conflicts and discharges his emotions.

Therefore, a child with ADHD can be helped settle down into calmer behaviours, by using Art media to decrease his hyperactivity. The more in-school training workshops and homework, the further this type of therapy would prove itself to be more effective compared to the other treatments used to treat this category of children.

Key Words:

Art therapy, Attention Deficit Hyper Activity Disorder, ADHD, "Conners" scale, primary school children.

OPEN ACCESS

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts106/187-204

صورة الجندي في الرسم العراقي المعاصر

صفاء صلاح رشيد [1]

صاحب جاسم حسن البياتي[2]

مجلة الأكاديمي-العدد 106 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2022/6/26 , تاريخ قبول النشر 2022/7/17 , تاريخ النشر 2022/12/15

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

ملخص البحث :

عرضَ البحث الموسوم (صورة الجندي في الرسم العراقي المعاصر) مفهوم الصورة لكونه واحداً من المفاهيم الأساسية في المنجز الأبداعي سواء أكان في حقل الفن أم الأدب أم الجمال، فقد اتسع مفهوم الصورة ليعبر عن مختلف جوانب الأبداع الإنساني ومنه مجال الرسم، فكان هدف البحث هو: تعرف صورة الجندي في الرسم العراقي المعاصر، وقد تضمن البحث أربعة فصول أهتم الفصل الأول بالإطار المنهجي للبحث، أما الفصل الثاني فقد تضمن ثلاثة مباحث. المبحث الأول عرض مفهوم الصورة فلسفياً وفنياً أما المبحث الثاني فقد عني بتمثلات صورة الجندي في الرسم الحديث، على حين انشغل المبحث الثالث عرض سمات صورة الجندي في الرسم العراقي. أما الفصل الثالث فقد خصص لإجراءات البحث. وتحقيقاً لهدف البحث تم التوصل في الفصل الرابع الى عدد من النتائج نذكر منها:

1-ظهرت الصورة الخيالية للجندي عبر مشهد بصري جمع بين الأزمنة والأمكنة المختلفة في حيز واحد، إذ أعتمد(علاء بشير) المزج بين المنظورين الجوي(أو ما يسمى بعين الطائر)، والأرضي على وفق الفلسفة الميتافيزيقية، التي تروم تحويل العالم والأشياء الى رؤى خيالية تعلو فيها الفكرة على الواقع. (انموذج1)

2-تبينت الصورة الحسية الواقعية للجندي بوساطة الألوان وتاثيراتها الشاعرية على ما حمله اللون من تاثيرات وشفرات إيحائية، وعمق روح الأصالة الممزوجة بالتراث، الذي يشعرنا بالأنتماء والأصالة والهوية الوطنية، محددة بأولويات المحسوس وما هو مدرك جماليًا.(أنموذج 2)

الكلمات المفتاحية: صورة الجندي، الرسم العراقي المعاصر.

الصورة: هي الوحدة الأساسية التي تجمع بين المكان والزمان ولها معانٍ كثيرة في الخيال والواقع، وهي ليست محددة بل ذات أعراض حيوية تعيد تحررها عبر المجاز والحس والرمز والتجريد والإستعارة والخيال والذهن.

[1] معهد الفنون الجميلة للبنات. بغداد المنصور ، safaa.salah1202a@cofarts.uobaghdad.edu.iq

[2] كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد، sahib_hassin@yahoo.com

مجلة الأكاديمي-العدد 106 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

مشكلة البحث:

يعد مفهوم الصورة واحدا من المفاهيم الأساسية في المنجز الإبداعي سواء أكان في حقل الفن ام الأدب ام الجمال ام النقد وبالأساس الفلسفة, ولذلك تعددت أوجه النشاط الصوري الحاصل بفعل اختلاف متبنياته المذهبية أو في المناهج النقدية أو الجمالية أو الفنية, فأتسع مفهوم الصورة ليعبر عن مختلف جوانب الأبداع الإنساني. ففي البدء كان لمفهوم الصورة ولاسيما في الفلسفة الأفلاطونية المثالية بعدا يرتبط بما يسمى بعالم الحقيقة, كما يمكن ترجمة هذه الصور الى أفكار، وتكون لها علاقة بين عالمين عالم الحس وعالم الخيال، وقد تعددت اوجه الصورة فمنها الحسية والذهنية والتجريدية والإستعارية والمجازية والبلاغية والصور الرمزية...وعليه فاذا كانت الفلسفة تمارس دورها بالوعي بالحياة من خلال التصورات والمفاهيم والمعاني، فان الفن يمارس دوره بالحياة من خلال الشكل، ولذلك اتسع مداه ليشمل موضوعات العالم فأخذ الفن دوره في تعدد مجالاته من ناحية تفكيك الواقع وتشكيله في المخيلة من جديد، وبهذا المعنى تحققت الموضوعات في الفن ومنها صورة الجندي في الرسم العراقي المعاصر وهي من التجارب البصرية التي أولت اهتمامًا بالصورة الحسية للجندي تارةً والتجريدية تارة أخرى ... وعليه يوجز الباحثان مشكلة بحثهم بالتساؤلات الأتية:

1-ماهي صورة الجندي في الرسم العراقي المعاصر؟

2-هل للمرجعيات الفلسفية والأدبية دورٌ في بلورة صورة الجندي في الرسم العراقي المعاصر؟

3-ماهي أهم الأساليب التي تمثلتها صورة الجندي في الرسم العراقي المعاصر؟

هدف البحث:

يهدف البحث لتعرف صورة الجندي في الرسم العراقي المعاصر.

حدود البحث:

الحدود الموضوعية الأعمال المنجزة بالألوان الزيتية لصورة الجندي في الرسم العراقي المعاصر.

الحدود المكانية: الأعمال المنجزة بالعراق.

الحدود الزمانية: 1983- 2015.

المبحث الأول

(مفهوم الصورة فلسفيا وفنيا)

إن الاصطلاح الفلسفي لمفهوم الصوره قد ظهر في بدايته في الفلسفه اليونانيه إذ "يجد افلاطون عالم الحقيقه الذي سعى له عالم اسماه عالم الصور، فميزه تميزا حديا عن عالم المادة والهيولي ، فعالم الصور الذي يتوصل إليه الفيلسوف من خلال العقل الازلي ،أما عالم المادة فمجرد ظل زائل " (AL dahiat, 2007, p. 3)

ويعود اصل فكرة المثل او (نظريه المثل)عند افلاطون إلى عملية التميز بين الحقيقة والمظاهر أو الشيء الظاهر "ولكن افلاطون حين يريد أن يتصور ويصف كيف خلق الله هذا العالم، تعترض عقله العقدة التي تعترض عقولنا جميعا، فلا نستطيع ان يتصور الخالق ،فيقول إن الاشياء مؤلفة من الماده(matiere)

وصورته (from) وهذه الصورة هي التي تجعل المادة شيئا معينا وهي من أكثر المثل التي تعطي للشيء طابع شكلها، فالشيء قبل أن يأخذ صورة مثاله ،لاصفة لها ولاشكل " (AL Jabir, 1990, p. 40)إن هذه المبادىء الاولى التي تتعلق بالوجود والعقل والكون والاله ووحدة الوجود والعلة والغاية ،لذلك من إقترب من افلاطون ادرك مخطط تلك المبادئ لدى ارسطو."لقد اهتم ارسطو بالصورة والمادة اهتماما بالغا وقد أوضح إن لكل شيء في الطبيعة هذين الظاهرين أي الصورة والمادة، فالصورة تعبر عن الغاية وهذه الغاية لا تتحقق الا بوساطة نوع ما من المادة والصورة عند ارسطو أنموذجًا للكمال، والمادة الأولى أو ما يسمى بالهيولي فتمثل النقص والشر ولذلك فإن أرسطو يذهب إلى أن كل نقص أو تشويه في موجودات الطبيعة راجع إلى المادة لا الصورة ،من ناحية إن المادة رفضت الصورة، كذلك ذهب إلى أن الصورة عنصر إيجابي أما المادة فهي سلب محض " (Muti, 1992, p. 66).فإن الصورة تتمايز عن العلل الثلاث (الفاعلة والصورية والغائية) التي يؤكد أرسطو على وجودها "وأرسطو برأيه هذا قد خالف أستاذه أفلاطون في قول الأخير أن الصورة منفصله عن المادة " (Muti, 1992, p. 66).

كما إن "مفهوم الصورة يمكن أن يحدده من خلال المنهج الجمالي الذي يرى أن الفن هو ادراك جمالي للواقع، فالشكل الذي يواجهه الفنان مشكل تشكيل، والفنان عمله حر ،ولا يمكن أن يكون حرا ،لأنه حتما وبالضرورة يتخطى الأطر الاجتماعية للعمل الذي يتحلى بصفة الخلق من حيث الجمالية " (Masarwa, 2008, p. 15)وتدل الصورة على تصور عقلي للفكرة سواء أكانت شكلا أم كلاما "وتشير الفكرة إلى (اللون) ولذلك فإن الفكرة هي مدرك عقلي، والصورة في الواقع هي الحدث أي إنها المدرك الذي تتناوله العين والنفس في لحظه ما. وإذا كان التفلسف يمارس الوعي بالحياة عن طريق التصورات فأن الفن يمارس الوعي بالحياة عن طريق المثل والفن والفلسفة ثوابت لدى شوبنهاور في وظيفتهما الادراكية لماهيه الوجود "اذ رأى شوبنهاور في معنى الجمال الفن هو قوله إن مهمه الفن هي فصل الشكل (القالب) عن المادة لا أن يحكي لنا الشكل والمادة معا حكاية صحيحه محكمه لان الفن موكل بالصور الباقية والنماذج الخالدة لا بالكائنات التي توجد في الحياه مرة واحدة" (AL-AKKad, p. 42)

المبحث الثاني: تمثلات صورة الجندي في الرسم الحديث

التمثلات في مفهومنا الدقيق هي التي تقوم على عدة موضوعات مع الحيز المكاني التي توجد فيه إذ يظهر المستوى الشفاف الذي يولد انطباعاً عن الرائي بأن نظره يخترق ويستقر في مكان خارجي يكون فيه جميع هذه الأحداث والموضوعات التي أصبحت تتراءى لهُ في الشكل والمظهر متوالي متلاحق. كما ان التماثلية لا تستدعي مفهوم المكان فحسب انما ايضاً مفهوم الرؤيا والنظر ولذلك فأن "فن التصوير كما يشير هربرت ريد يتضمن خمسة عناصر رئيسيه هي ،الايقاع ،الخطوط ،وتكثيف الاشكال، والفراغ ، والأضواء ، والظلال ، والالوان ،وهذا هو في الغالب نمط الترتيب الذي ترُد فيه ،اعتبارها مراحل متتابعة في عقل الفنان وليس نمط الأهمية المطلقه لكل فنان " (hamid, 1970, p. 14).

*الإظهارات الفنية للتمثل:

التمثل الكلاسيكي: انطلقت مع الثورة الفرنسية ،إذ صوروا موضوعات مقتبسة من تاريخ الشعوب، كما نادوا بالرجوع إلى النماذج الكلاسيكية الإغريقية سواء أكان في الموضوع ام أسلوب التنفيذ لذلك اتسم أسلوب يشمل الموضوع وجديته .

سميت هذه المدرسة الكلاسيكية الجديدة لكونها تمثل حدته في الخطوط ورصانة الألوان وانتقاء العاطفة التي التزمتها هذه المدرسة الفنية، تجد اقبالاً بعد ذلك من قبل الفنانين الجدد الذين أراد ان يسجلوا عواطفهم الجياشة وأحاسيسهم الرقيقة ،أو مشاهد العنف وضراوة المعارك في مشاهد مختلفة لصور الجنود .

فكانت الحروب النابليونية (١٨٠٣_١٨١٥) تمثل سلسلة من فن النزاعات الكبرى في الامبراطورية الفرنسية وحلفائها بقيادة نابليون ضد مجموعة من تحالف القوى الأوروبية إذ صور من خلالها الفنانون مشاهد مختلفة تمثل صور لجنود في مختلف ميادين المعارك.ويمثل عمل (جاك لويس دافيد) في لوحة (نابليون عابر جبال الألب) في الشكل(١) والتي تمثل الجندي والقائد الاول لفرنسا، إذ رسمها دافيد بناء على طلب شخصي من نابليون نفسه عام١٨٠١ وهي تمثل نسخة معبرة بدرجة عالية عن قيادة بونابرت وهيبةُ، وعبورهم جبال الألب عام ١٨٠٠ وهو ينظر بنظره بطولية.

على صهوة حصان أشهب قبل فوزه في المعركة الحاسمة ضد النمساويين في إيطاليا عام ١٨٠٠ ويبدو نابليون "عظيماً في اللوحة برداء احمر يلف كتفيه منتعلا جزمه طويت حافتها العلوية عند منتصف الساق لتكشف العضلة على جانب الحصان [...] يبدو الإمبراطور الفرنسي رائعاً ومؤثراً في هذه اللوحة الدعائية "(Friedrich, 2021) .

التمثل الرومانسي :المدرسة الرومانسية تعتمد على العاطفة والخيال والتصرفات التلقائية الحرة إذ اختار الفنان الرومانسي موضوعات غريبة غير مؤلفه في الفن كذلك اختار الفنان الرومانسي موضوعات مؤثره بالأحاسيس والعواطف سواء أكانت عواطف قومية ام وطنية مع المبالغة في تصوير المشاهد الدرامية المحزنة كما شاهد صور الجندي في المعارك ولهذا فان فنان الرومانسية يؤمن بأن الحقيقة والجمال في العقل وليس في العين." وقد تميز الفن الرومانتيكي بظهور نوع من الانفعالات لم تظهر في النزعة الكلاسيكية الجديدة، فيما تنعدم الحركة في

الفن الكلاسيكي الجديد نجد أن الفن الرومانتيكي مليء بالخطوط المندمجة كما يسعى الفنان في أعماله إلى استجداء العطف على الظالم والمظلوم كما اعتمد منذ البداية على المبالغة في التعبير عن الانفعالات و المشاهد التراجيدية " (AL-FeKi, 2003, p. 96)." وهكذا فعلت الحركة الرومانتيكية فعلها في اطلاق العنان للخيال واهتمت بفسح المجال أمام الوجدان للتعبير عن الأنفعالات النفسية والعواطف" ,Youssef)

شكل (2) غويا

(2016. كما إنها تستدعي أثناء ذلك لذة جمالية وافرة حتى في أشد مواضيعها حزناً ويمكن ملاحظة هذا جيداً عبر تأمل لوحات الحروب إذ تتشكل عليها صور الجنود وجوههم وأجسادهم في حالاتها المروعة والمحزنة وعلى الرغم من ذلك تشعرك بتجربة جمالية غنية. وذلك ما نشاهد في لوحة الإسباني (غويا) والتي كانت بعنوان (الإعدام رمياً بالرصاص) شكل (2) في ميدان موناكو وهو أحد الميادين الاسبانية ،نقل غويا قسوة الاحتلال حينما قام نابليون باحتلال إسبانيا. " لقد جعل غويا حركة المشهد تتمحور حول ثلاثية الفدائي والرجل الملقى على الأرض والمصباح الذي أضاء عتمة هذا المشهد علة حقيقة جريمة الحدث"(Hassan R. M., 2014)

اعتمدت اللوحة على مجموعتين الأولى الأسرى في شكل متفرق مقابل فرقة الإعدام من جنود القوات الفرنسية المحتلة في وجه بعض بشكل فظ، إن فرشاة غويا وصفت التضاد بين وبين محاولات الضحايا وفرق الاعدام داعمًا ضوء الدراما ومنظر الفنار بين المجموعتين . إذ أن الفن الذي يدين الحروب إذ استخدم الفنانون مواهبهم للاحتجاج عليها والسعي إلى تغيير الطريقة التي يفهم بها الناس الحروب والذي

يبدو مألوفاً لنا الآن مع النظرة الشائعة، وبهذا عبر الاسباني (فرانسيسكو غويا) عن شجب وإدانة الحروب عبر الفن وعدّهُ شاهدًا على رعب ومعاناة الناس فيها.

التمثل الو اقعي: ان الحركة الواقعية ثارت ضد الموضوعات الفنية العاطفية والزاهية المبالغ بها والدرامية التي تبنتها الحركة الرومانية ،إذ سعت إلى تصوير الشخوص والمواقف الحقيقية وكذلك الأعمال الواقعية إذ شكلت صورة الجندي موضوعاً حاضراً وحياً في تاريخ الفن ،فلكل فنان قراءته الخاصة في تصوير جنود الحرب."مشاهد ومواقف الشر والألم والبؤس والموت ذاته ،لكن الفنان هنا أيضاً يحيل هذا القبح الطبيعي أو الواقعي إلى موضوع جمالي يتقبله المتلقي ويتمتع به أو بمعنى ادق يتمتع بتمثيله وتصويره فنيا" (Tawfiq, 2018, p. 35)فكان للفنان دور مهم في محاكاة الواقع الذي يحيط به بهدف ملموس عن واقع صورة الجندي وهي محاكاة تعي بإيصال جوهر الأحداث التي تحيط بالحرب ،فالعمل هو المرآة التي تعكس الواقع المؤلم الذي يحيط بالجنود .

التمثل التعبيري : يعتمد فنان التعبيرية على أسلوبه وشخصيته، فيعبر عن مشاعره الذاتية من دون اللجوء إلى محاكاة الواقع التعبيرية "ترفض المحاكاة وقد ارتبطت بألمانيا في فترة الحرب العالمية الأولى لتعبر عن المآسي والتخريب الذي حدث لهذا الشعب الألماني وقد خرجت هذه المدرسة من أحضان الفن التشكيلي ، وفكرة التعبيرية في الاساس هي إن الفن ينبغي أن لا يتقيد بتسجيل الانطباعات المرئية فقط بل عليه أن يعبر عن التجارب العاطفية والقيم الروحية" (Emara, 2013, p. 30). عبر" تكوين مشاهد تشير

بالنقد الساخر للوضع الأجتماعي الفاسد الذي خلفته الحرب وتصوير فظائع وأهوال الحرب التي خاض تجربتها الفنانون انفسهم"(Maha Talib Makki, 2011)

وقد اعتمد فنانوها على "تبسيط الخطوط والألوان المبالغة فيها مع والمبالغة في إنحرافات بعض الخطوط أو بعض أجزاء الجسم وحركته كما اتجه هؤلاء الفنانون إلى اظهار تعبيرات الوجوه والأحاسيس النفسية من خلال الخطوط واستخدام بعض الألوان لإبراز انفعالات الاشخاص كما تثير مشاعر المشاهد " (AL-Feki, 2013, p. 14) ". وإن كل ما يتأثر به الفنان(نفسياً) من مشاهد أو احداث، تقوم مخيلة الفنان بتخزينها واعادة تشكيلها صورياً ليسقطها بعد ذلك عبر فضاءاته التشكيلية على هيأة اشكال فنية ورموز" (Saleh, 2014)

المبحث الثالث : تمثلات صورة الجندي في الرسم العراقي.

أما في الرسم العراقي المعاصر فقد تعددت اظهارات سمات صورة الجندي وذلك من خلال اختلاف المراحل الزمنية والاتجاهات والتقنيات الفنية ، إذ إن كل حقبة كانت تمثل رمزاً وتعبيراً معيناً يختلف حسب ثقافة العصر ونضجه الفني .كذلك نرى أن اختلاف الأدوار لصورة الجندي في الرسم لما قام به من دور بطولي في ساحات القتال أو في نيل شرف الشهادة والتضحية فقد اكتسب أهميته الفنية التي كانت ولازالت توظف كموضوع بارز ومهم في الأعمال التشكيلية قديماً وحديثاً عند الفنان العراقي. وبهذا فقد تعددت الاتجاهات والموضوعات وكيفية اظهارها وتقديمها عند الفنانين العراقيين باختلاف أساليبهم الفنية وموضوعاتهم ،وذلك باختلاف الجانب السيكولوجي.

إذ نجد في جدارية (شعلة التأميم) لفائق حسن والتي يظهر فيها صورة جندي وهو يحمل بندقية بيده بين جموع الناس وخلفه شعلة النفط إذ مثل دور الجندي بهذه الجدارية كونه حماة الوطن المدافع عن ارضه وخيراته كما اعتمد على توظيف رموز بيئية ضمن قوانين الواقع .

أما عمل الفنان (جواد سليم) الذي يتوسط قلب العاصمة بغداد (نصب الحرية) فهو يمثل سرداً لتاريخ العراق وهو سجل مصور صاغهُ الفنان عن طريق الرموز أراد من خلالها سرد أحداث رافقت تاريخ العراق مزج من خلالها بين الماضي القديم والحداثة ."إذ نجد في الجدارية النحت الآشوري والسومري معاً فقد أخذ من الأول فخامة الأشكال وتناسقها ،وأخذ من الثاني ديناميتها التعبيرية وعمق انفعالاتها" (AL-Nasiri, 2005, p. 78)

ولعل أهم ما يجذب الشخص عندما يتطلع إلى النصب للوهلة الأولى هو الجندي الذي يكسر قضبان السجن والذي يتوسط النصب شكل لما فيه من قوة وإصرار ونقطة تحول تنقل قصة النصب من مرحلة الاضطراب والغضب والمعاناة الى السلام والازدهار .

أما في ملحمة الشهيد "وضمن دلالات الموضوع الرمزية التي تفرض قيمتها على الأشكال تقع لوحات (الشهيد) التي أنجزها (كاظم حيدر) في معرضه الشخصي، عام ١٩٦٤ إذ يحتضنها وجود أخلاقي ميثولوجي جعلها حاضرة في وعي التاريخ" (AL-Rubaie, 1985, p. 132) استوحاها من استشهاد الإمام (الحسين عليه السلام) مسقطاً مغزى الواقعة التاريخية على حاضر معاصر للتعبير عن مأساة الإنسان على امتداد التاريخ اولا وعن الجندي والمقاتل الذي دافع عن دينه وعقيدته في معالجة للفنان ."إذ لم يبتعد المشهد المرسوم عن

مجلة الأكاديمي-العدد 106 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

محاكاة الجانب الحكائي السردي للواقعة بل كان موازياً لهُ ،فكل شيء جرى كما هو حال المعركة والمواجهة بين العسكرين [...] فضلًا عن العناصر الأساسية ورماح وتروس وسيوف وملابس الحرب " (AL-Agha, 2007, p. 203)كما في الأشكال (3،4،5) ضمن إطار جمالي فني يستمد تفاصيله من الثقافة الشعبية ورموزها ومعتقداتها المتغلغلة على مدى قرون. " إذ كشفت عن الواقع الجديد في صيغة فنية حديثة غنية بطاقاتها الرمزية"(Hassan S. J., 2017)

شكل (3) كاظم حيدر معرض الشهيد

شكل (٤) كاظم حيدر معرض الشهيد

شكل (5) كاظم حيدر معرض الشهيد

ما" شكلت العروبه محور هوية جمعية ،توحد معنوياً الغالبية الساحقة من أهل البلاد الواقعة فيما بين المحيط الأطلسي والخليج العربي" (Rahman, 2015, p. 9) إذ شكلت لوحات (ماهود احمد) على المظالم السياسية والاجتماعية في الشرق الأوسط، إذ تظهر في إحدى أعماله التي يظهر تعاطفه مع القضية الفلسطينية اذ رسم فيها عدة لوحات لمقاتلين فلسطينين كما في الشكل (6) .

شكل (6) توديع مقاتل ماهود احمد

إذ نرى فيها توديع مقاتل لا ابنته وهو يحمل بندقيه في كتفه بينما يغطي رأسه الشماغ الذي يرمز للزي الفلسطيني المعروف، "لم يتقيد ماهود احمد بتحديدات فلسفية وعقائدية وحتى سياسية بل تعدى ذلك إلى اتخاذ مفهوم التعبيرية اساس اً لعمله ،كما التصقت لوحاته التصاقاً بحب الوطن والدين والبيئة، وقد برهن ذلك من خلال لوحاته ،وأصالته المتجذرة في ارتباطه بتقاليد و معتقداته ودينه " (Moataz Enad Ghazwan, 2007, p. 85) في مشهد تعبيري وثق من خلاله عواطف الجندي عند التحاقه في قاطع عمله الوطني والدفاع عن بلاده. وبهذا "لا سبيل إلى عزل الفن التشكيلي عن تأثيرات معاناة أمته ومجتمعه فالفن وليد التجارب الانسانية، ومثلما يعبر عن عالم الفنان الداخلي ،فإنه يعبر عن العالم الخارجي الذي تعايشه ذات الفنان ومن هنا يستحيل فصل الفنان عن بيئته المجتمعية وجذوة الحضارية، مثلما يستحيل تجريدة من الحضارات الأخرى " (Rahman, 2015, p. 9)

ومن تجارب الفنانين "الفنان (علاء بشير) الانطباعي الولادة والسريالي الطفولة والرمزي الشباب والعلامي الناضج ولاسيما في حقبة توارت أشكاله خلف علامية بيئية استقاها من محنة الانسان الكوني والعراقي بوجه خاص حيال كل صور الاقصاء والألم الإنساني ،في مضامينه يقترب من الفكر الوجودي في اكتفاء الإنسان إلى ذاته والبحث في كينونة الفردية " (Blasim Muhammad, 2017, p. 117) والبشير من الفنانين الذين انشغلوا انشغالاً واضحاً بالموت والوجود في أعماله ،من خلال ممارساته الطبية ،أثناء الحرب العراقية الإيرانية وتعامله مع الجنود والضحايا جعله شاهد على تلك الماسي .إذ إنه يخلق مشاهده حساسة أكثر للمشاعر الداخلية من خلال تصويره السريالي وكيف صور مشاهد مختلفة للجنود ففي الشكل (7) نرى كيف وظف رموز من سمات الجندي إذ عبر عن الألم والانفعالات وصرخات روح الجندي الضحية التي صعدت إلى السماء تعانق الغيوم .

شكل(7) الشهيد علاء بشير

الفصل الثالث/ اجراءات البحث

1-مجتمع البحث:

بعد الأطلاع على المصادر الفنية وشبكة المعلومات(الأنترنيت)تمكن الباحث من جمع(100) عمل فني ضم صورة الجندي مثلت بمجملها مجتمع البحث.

2-عينة البحث:

تم اختيار البحث بصورة قصدية بواقع(4) أعمال على وفق المسوغات الأتية:

أ-الأعمال الفنية مثلت الرسم العراقي المعاصر كونها أعمال انجزت من فنانين مؤثرين في الحركة التشكيلية العراقية المعاصرة ومن مختلف الحقب.

ب-تغطي الأعمال المختارة حدود البحث الزمانية والمكانية.

ج- تمثل العينة المجتمع الأصلي مع استبعاد الأعمال المتشابهة من ناحية التقنية والأسلوب.

3-منهج البحث: تم أعتماد المنهج الوصفي التحليلي في تحليل عينة البحث.

أنموذج رقم (1)

اسم الفنان : علاء بشير

اسم العمل : الشهادة

سنة العمل :خلال فترة الحرب العراقية الايرانية

المادة: زيت على القماش

قياس العمل:١٠٠* ٨٠

يمثل العمل هيأة جندي تخرج حمامة بيضاء من رأس بدلته العسكرية وهو بين الغيوم ويحمل بندقية بيده اليمنى،في تمثيل واضح للشهادة من خلال فضاء سماوي مزرق وكتل غيوم تلف جسد الجندي . لقد انشغل (البشير) انشغلا واضحا بالموت والوجود، من خلال التجرد والابتعاد عن الواقع ...إلى البحث في الضوء واللون والتأثر بالحلم الخارق من خلال تحليل (الشكل والمضمون والإحساس) بها ،من خلال التعبير عن الفكر والرؤى الماورائية .

ان (علاء بشير) اعتمد على أشكال ومفردات واقعية لكن توظيفها وأدائها ذات أبعاد جمالية ورمزية ودلالات عبر من خلالها عن حالته الداخلية اذ تميز عمله بتراكيب شكلية جديدة تتضمن مفردات غريبة تجعل المتلقي يتحسس بفضاءات افتراضية ذات أثر رمزي ودلالي ،في مضامين تتجلى في صياغة شكل مغاير للواقع ،من خلال الإنشاء اللوني ،إذ نرى المساحات اللونية الصافية التي وزعها على العمل مثل الأزرق الكوبالت في أعلى اللوحة ،في توازن مع قاعدة وسماء العمل كذلك بالنسبة إلى الغيوم التي غطت جسد الجندي في مثلث

(هرمي) التي تظهر كتلة بيضاء مائلة إلى الزرقة، يرمز إلى العالم المتعالي المثالي ليعطي رفعه إلى صورة الشهيد إذ يكون انشاءً ضمن السماء .

استخدم (البشير) الجمال الباطني الذي حققه من خلال الدلالات العاطفية فقد كانت الحمامة البيضاء رمزاً للسلام الذي يتوق إليه الجندي وهي تخرج من بدلته العسكرية خرق فيها زمن افتراضي خيالي .

لذلك نرى ان الفنان نقل لنا صورة الشهيد المقاتل عبر نافذة نرى من خلالها العمل في مشهد بصري عالج من خلاله المزج اللوني والجمع بين الأزمنة والأمكنة في حيز واحد، إذ نقل لنا في هذا العمل مكانة الجندي بعد الشهادة بأسلوب سريالي خيالي واعتمد على المنظور الجوي والمنظور الأرضي في فلسفة ميتافيزيقية لهذا تقسم الصورة إلى عالم خيالي روحي (ميتافيزيقي) وعالم أرضي سفلي حسي ومادي ، من خلال تحليل الواقع والتي تكون خلفه أشياء بلا زمن وبلا حدود ،إذ إن رموزه تتجاوز بعدها الرمزي من أجل تجسيد صورة الجندي الشهيد برؤيا خيالية ما وراء الواقع ، إذ ان الفكرة هي التي تعلوا على الشكل بإشارات رمزية تجسد الروح التأملية للعمل معطى حسي ،إذ ان مشهد اللوحة يجسد في الصورة ومضمونها العاطفة لعالم ما ورائي وهو ما استحدثه (البشير) بالغرابة والرمزية .

أنموذج رقم (2)

اسم الفنان: ابراهيم العبدلي

اسم العمل:امل العودة بسلام

سنة الإنجاز :١٩٨٦

المادة: زيت على كانفاس

قدم الفنان في هذا العمل وعاء الماء (طاسة الماء) والذي يظهر في يد امرأة من وراء الباب تسكب الماء خلف ابنها الجندي الذاهب إلى الحرب أثناء مدة التحاقهم لجبهة القتال ،لقد جسد العمل الجانب الانساني من الموروث الثقافي الشعبي بنية العودة سالماً .

نجد أن المدرسة الواقعية هي القاعدة الأساسية لهذا العمل ،التي تمثل خط الشروع للعبدلي كمنهج الإبداع والتحدي ونقل في هذا العمل رسائل وشفرات ايحائية استطاع من خلالها ايصال إن لوحة (أمل العودة بسلام) والتي تحاكي الميثولوجيا السومرية الأصلية ،إذ أن أهل العراق يعدون الماء فال خير في إعادة أبنائهم ، إذ استطاع العبدلي أن يرسم الأمل المسجى في قلب الام املاً بعودة ابنها إليها بعد ذهابه لجبهة القتال، بيد ان المسافر والمودع لإهله هو جندي ينتمي لوطنه ويزرع حياته بقلب الحدود كي يدافع عنها .

اما إيحاءات العمل تميل إلى الاغتراب والوطن ،وقدرة المسافر على أن يزرع ابتسامة في عيون أحبته ،اعطتها رونقاً واضحاً وجسد العودة وأملها المحبة العراقية العالقة بالذاكرة, في عين المشاهد كما هي عند الحبيبة

مجلة الأكاديمي-العدد 106 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

أمه التي لم يظهر منها إلا كفها لتسكب الماء من الوعاء خلفه. يكشف العمل نزعة مشحونة بالعاطفة ،اذا نجد ان الفنان العبدلي واسلوبه الواقعي نقل موضوع الجندي بصورة حسية وقد عبر من خلاله النوايا والافتراضات الواقعية الواضحة المعالم من خلال عمل لقصة شعبية ،إذ نرى امكانياته التي عرف بها إزاء الحركة واللون والتقنية يقابلها المضمون المحدد بمعطيات الحس، في تكوين فضاء معرفي ولذلك فان الصورة المتجسدة في العمل هي من صنع المدرك الجمالي والحسي. كما نرى أن أسلوب اللوحة فيها جانب كبير من الانسجام في الألوان وشاعرية تأثيرية واضحة, إلا أنها تحمل رسالة رمزية يريد الفنان إيصالها إلى المتلقي هو الامل بعودة الجنود سالمين من أرض المعركة ضمن معالجات لونية استخدم البني والأصفر الفاتح والقهوائي ضمن معالجات واقعية تذكرنا بواقعية الفرنسي (كوربيه) الذي مهد الطريق لظهور المدرسة الاشتراكية .

ان خطاب الصورة الواقعي في هذا الأنموذج تُعد رؤية جمالية وفنية فيها من المضامين تحمل فيها صورة الجندي وهو يحمل روح الاصالة والجمال ممزوجة بالتراث الشعبي الذي يشعره بالانتماء والأصالة والهوية الانسانية والوطنية .

أنموذج رقم (3)

اسم الفنان : وسماء الاغا

اسم العمل :

سنة الانجاز:١٩٨٣

مادة العمل: زيت على القماش

القياس :١٥٠×١٢٠سم

العائدية: أرشيف وزارة الثقافة

تصور (الآغا) في العمل مشهد قبر جندي ، إذ نشاهد

لمقطع عرضي من طبقات الأرض بين داخلها جثة لجندي عراقي دفن تحت وهو بكامل قيافته العسكرية فوقه طبقات من التربة مائلة للاحمرار وتظهر في آخر طبقة مجموعة من النباتات ،وقد سلط ضوء أصفر على جسم الجندي متجهاً نحو غيوم السماء بتعبير على إن روحه قد غادرت إلى السماء. إذ يمثل العمل عمق الفكر من خلال الابتعاد عن الواقع بتحليل (الشكل والمضمون) جعله يتيح إمكانية التعبير عن الجوهر ، كما يمثل اللون عنصراً مهماً في هيكلية المضمون من خلال التقاط الشكل الداخلي في العمل الفني ، ومساحته المسطحة تعبر عن روحية تمثل روحية ما هو مطلق، إذ يعطي ايقاعاً وانسجاماً واحساساً عميقاً بالجمال النهائي.

إن العمل الفني بأسلوبه وعرض فكرة تتميز بالتنوع الشكلي واللوني من خلال التضاد اللوني ،فضلاً عن تجسيد صورة الجندي ومقتنياته العسكرية من (الخوذة والبدلة الرسمية) ،إذ جعل من العمل أكثر اتساقا

مجلة الأكاديمي-العدد 106 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

مع البيئة والهوية الثقافية والوطنية. يطرح العمل القيم الجمالية والمعالجات الفنية للعمل بين الوحدات اللونية والشكلية بإيقاع حركي متوازن ،ليس فقط للكتلة الشكلية في العمل إنما من خلال الفراغات و الطبقات اللونية التي تمثل الأرض فوق الجسد ، كما يدخل الخط عنصر محدود ومتحمس في البناء الشكلي وفق مبدأ التنظيم التنسيقي الذي يثير الانفعال الجمالي .

ان جسد الجندي هو الجزء المهم في العمل التي أكدت عليه (الاغا) وإهمال باقي الأجزاء بما يتفق مع مضمون العمل الفني وباقي الوحدات الفنية ضمن تعبير (مجازي لصورة الجندي) المدفون في قبره، إذ تمثل الكتلة المضيئة من العمل هالة حوله للدلالة على القدسية التي تحيط بجسده وإعطائه أهمية كبيرة.

بنى العمل بشكل بسيط يقترب من بني الفن الواسطي، كما يتميز بالألوان المسطحة والخطوط البنائية التي تساهم في التكوين الشكلي، إذ إن هيكلية مضمون العمل بصيغة تشكيلية مختلفة عن الطبيعة، إذ تحول الأشكال إلى اشارات نتيجة الاختزال في التشخيص لذلك تظهر (الصورة المجازية) التي يكون فيها السرد وفق الساق الكلي للموضوع ،وكان المشهد غير واقعي لأنه يمثل في الأساس الحياة الأخرى بعد الموت ،والذي لا يمكن مشاهدته بصريا الا من خلال الرسم ،إذ يمثل العمل مشهد افتراضي حدسي ،تحدث في تركيبة عقلية تحدث بالمقارنة بين عنصر ظاهري والأخر باطني. من خلال (المادة والصورة) إذ نجد عند (أرسطو) أن المادة لابد أن تكون مصورة ، والصورة لابد أن تكون محسوسة، يأتي أهمية العمل في نقل (صورة مجازية) عبرت عنها في صورة الجندي إذ بدلت الفنانة الظاهر العقلي والحسي معطيات للانفعال بين طول التأمل والإلهام في انطباع تعبيري تخيلي .

أنموذج(4)

اسم العمل: الشهيد

اسم الفنان : وضاح مهدي

تاريخ العمل : ٢٠١٥

المادة : مواد مختلفة على الكنفاس

قياس العمل: ١٢٠×١٠٠

العائدية : مقتنيات خاصة

صور (وضاح مهدي) في هذا العمل اللحظات الأخيرة من حياة الجندي (العذاري) بعد أن غدروا به ملثموا (داعش) إذ إن ساقه المصابة بجبيرتها البيضاء تبين فداحة الفعل ،ورأسه مرفوع إلى الاعلى بحبل القتلة ،لم يجد قبالته إلا السماء يبادلها الصمت ،إذ جعل الفنان أرضية العمل سوداء ، في إشارة لمن وقف ينظر إلى الجريمة واكتفى بالسكوت . إذ نرى الألوان في خلفية العمل الذي انتج منه شكلاً هندسيا متقاطعاً للمساحة الداخلية التي مثلت بتوازن أما أرضية العمل السوداء فلها دلالة على الناس المتفرجة لكنها التزمت الصمت، الشكل الرئيس بالعمل هو فكر واحد مختزل الثيمة الرئيسة في العمل يتوازن بشكل عمودي ليحقق التركيز في العمل ،أن تبسيط الألوان التي استخدمها

منها الأصفر والبني المائل الى الحمرة، إذ يمثل العمل مقطع أو مشهد من محيط استخدم به أسلوب شبه هندسي على الرغم من مرجعياته الواقعية في صورة تشرح تفاصيل بشاعة الإجرام بحق الجندي ،كما تعطي مساحه تظهر فيها رؤية الفنان وجهوده إلى تأسيس بناء اللوحة على الشكل المادي الحسي ،من خلال القيم التعبيرية، إن دلالات العمل مثلت بصورة ذهنية تحاكي الواقع لقصة اختزل فيها الفنان تفاصيل كثيرة في مشهداً واحد، إذ نرى المشهد التعبيري في بناء العمل من ناحية الشكل وتجريب الخامات على السطح البصري ، استلهم فكرة العمل من المحيط ومدى تأثره في قضية الجندي الشهيد (فالفكرة والمادة) كانت وليدة اللحظة لإنجاز هذا العمل ،الفنان صاحب قضية يفكر ؛ بمعاناة شعبه وما يمر به ،بمعرفة تخيلية تلد اشياء و صور بتركيب جمالي عن طريق الخيال كقول (كروتشه) إن أصل الفن هو القدرة في تكوين وانشاء الصور الذهنية.

إن هذا العمل ترجم دلالاته عدة بطريقة مختلفة من الألوان إلى العنصر الجسدي الذي يشكل العنصر الأساسي والعامل الأهم لجذب الانتباه ألا وهو جسد الجندي (العذاري) أراد ان يعبر (مهدي) من خلال هذا العمل عن الانسانية المذبوحة و الارهاب المدمر وكانه يطرح علينا سؤال ،بمدى خطورة التنظيم الإسلامي ،إذ يصور لنا المجازر والتهجير والرعب والاقتتال الطائفي وان مناهضة الإرهاب أخذت تتمدد في الفن العراقي مما تؤشر هذه الأساليب على أن الرسم العراقي في قلب الحدث وهذا ما وثقه مهدي بعمل الجندي الشهيد كما استخدم الألوان القاتمة إذ نرى البني الأصفر والأسود الذي استخدمه للأرضية وخلفية العمل المعتمة للدلالة على وحشة الحدث على الرغم من وجود الناس المتفرجة لكن دون جدوى ،أما اللون الابيض فقد كان بارزا في جبيرة الشهيد، من خلال تكوين صورة (ذهنية مختزلة) اعتمد فيها على عمق الذاكرة.

الفصل الرابع: النتائج والأستنتاجات:

نتائج البحث ومناقشتها:

1-ظهرت الصورة الخيالية للجندي عبر مشهد بصري جمع بين الأزمنة والأمكنة المختلفة في حيز واحد، إذ أعتمد(علاء بشير) المزج بين المنظورين الجوي(أو ما يسمى بعين الطائر)، والأرضي على وفق الفلسفة الميتافيزيقية، التي تروم تحويل العالم والأشياء الى رؤى خيالية تعلو فيها الفكرة على الواقع. (انموذج1)

2-تبينت الصورة الحسية الواقعية للجندي بوساطة الألوان وتأثيراتها الشاعرية على ما حمله اللون من تاثيرات وشفرات إيحائية، وعمق روح الأصالة الممزوجة بالتراث، الذي يشعرنا بالأنتماء والأصالة والهوية الوطنية، محددة بأولويات المحسوس وما هو مدرك جمالياً.(أنموذج 2)

3- تمثلت الصورة المجازية للجندي بواسطة دلالات الشكل التي تحولت إلى اشارات على وفق بنية السرد والسياق الكلي للحدث، إذ يمثل العمل مشهد إفتراضي إزاء التركيب العقلي وذلك بوساطة المقابلة بين ما هو حسي وما هو باطني.(انموذج3)

4- تمظهرت الصورة الذهنية للجندي بواسطة التركيب للحدث الذي يحاكي الواقع، ولكنه اختزل التعبير عن طريق الخيال، وذلك بالعودة إلى أصل الفن مثلما يقول(كروتشه)، فكان اللون البني المصفر واللون الأسود في أرضية العمل له دلالة على وحشية الحدث.(أنموذج 4)

الإستنتاجات:

1-تعد الصورة المجازية واحدة من الصور التي تطرأ على فن الرسم، وتشهد حضوراً مكثفاً في سياق دلالة الصورة والإحالة الى تصور عقلي عبر المفاهيم المجردة من صورتها الحسية.

2- تشهد الصورة الخيالية في الفن بعداً معنوياً ازاء ما يقوم به العقل من استرجاع للأشياء في الخارج، وبنائها بطريقة تكشف عن علاقات جديدة لم تدرك من قبل.

3- على وفق الصور الذهنية، تتجلى الصور في الفن بحدود عمل المعرفة والدراك العقلي، فتتشكل الصور عندما يكون العقل هو المستودع، بصفته المحلل والمركب لمعاني الأشياء في الخارج.

4- تعمل الصورة الحسية في الفن على تفكيك الواقع بالاعتماد على المحاكاة، إذ تعمل المخيلة فيه على تصوير المجرد المعنوي تصويراً حسياً، اعتماداً على التجربة كونها مصدر اً لكل معرفة ومجالها العقل.

التوصيات:

في ضوء ما سلف عنه البحث من نتائج واستنتاجات يوصي الباحث بما يأتي:

1-توفير مصادر فلسفية وجمالية وفنية ونقدية تعنى بمفهوم الصورة كونه يعد بعداً من الأبعاد المهمة في الفن ولاسيما الرسم منه ويعد من المؤسسات النظرية التي يعتمد عليها الجانب التطبيقي.

2-مفهوم الصورة مفهوم متحرك وله جذور في البلاغة والأسلوب والفلسفة والعلم، ولذلك من الأهمية بمكان أن يكون طالب الفن وحتى الناقد أن يستوعب مجاوراته المعرفية ليعكسها في الفن أو يعرف اشتغالاته.

المقترحات: يقترح الباحث اجراء الدراسات الآتية:

1-مفهوم الصورة في الرسم الأوروبي الحديث.

2-صورة الجندي في الرسم العربي المعاصر.

References:

1. AL dahiat, E. (2007). *Western Cash from Platon to Pacashio.* Jordan: AL Fares publishing and Distribution.
2. AL- Feki, O. (2013). *Thinking of color, ahundred selected paintings.* Egypt: The Anglo Egyptio Bookshop.
3. AL Jabir, N. (1990). *The story of faith between philosophy, Science and the Koran.* trably, Lebanon.
4. AL-Agha, W. (2007). *Abstract reaalism in art.* Beirut, Lebanon,: The Arab institute for studies and publishing,.
5. AL-AKKad, A. M. (n.d.). *reviews in literature and the arts.* Beirut Lebanon: House of Knowledge.
6. AL-FeKi, O. (2003). *Atour of the art history and oil painting.* Egypt: the Anglo Angyptian Bookshop.
7. AL-Nasiri, R. (2005). *perspectives and articles on plastic art.* Amman, Jordan: Dar AL-Fares.
8. AL-Rubaie, s. (1985). *contemporay plastic art in the Arab world.* AL-sharqah .
9. Blasim Muhammad. (2017). *Isolation of art in Iraqi Culture,.* Baghdad,: Iraqi plastic Artists Association,.
10. Emara, M. F. (2013). *Islamic media and Future challenges.* Cairo: AL Shorouk International Library.
11. \Friedrich, J. (2021). *horses.* Abu Dhabi: House of culture and tourism.
12. hamid, S. A. (1970). *Creative process photography.* Kuwait: Knowledge World series.
13. Hassan, R. M. (2014). Composition of war scenes between Guernica. painting and Assyrian bas-relief. *Al- academy Magazin,Number 67, college of fine Arts, University of Baghdad*, p. 42.
14. Hassan, S. J. (2017). The structural transformation of the installation systems in theork of the artist Ali Al-Najjar. . *Al- academy Magazin,Number83, college of fine Arts, University of Baghdad*, p. 41.
15. Maha Talib Makki. (2011). Expressionism in the drawings of the artist(Carl Schmidt Rottloff)and (Rasoul Alwan). *Al- academy Magazin,Number 61, college of fine Arts, University of Baghdad*, pp. 55-56.

16. Masarwa, N. (2008). *poetry, reality, fantasy, meanings and artwork(until The twelf th century AD,Review.* House of scientific Books.
17. Moataz Enad Ghazwan. (2007). *Cultural ports and Readings in plastic art and Design,.* Amman: Majdi House for publishing.
18. Muti, F. A. (1992). *Aresto professor of philosophy of Greece.* Beirut Lebanon: scientific Books.
19. Rahman, K. E. (2015). *The confusion of plastic art between roots and aliention.* Amman Jordan: Amouage for publication and distribution.
20. Saleh, I. N. (2014). Intellectual contents in Realistic plastic works(paintings of Iranian Artist Ayman Al -Maliki). *Al- academy Magazin,Number 69, college of fine Arts, University of Baghdad*, p. 45.
21. Tawfiq, S. (2018). *Interpretation of Art and Religion.*
22. Youssef, M. A. (2016). contemporary sculpture vision and concept. *Al- academy Magazin,Number 73, college of fine Arts, University of Baghdad*, p. 33.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts106/187-204

The image of the soldier in contemporary Iraqi painting

Safaa Salah Rashid[1]
Sahib Jassim Hassan Al Bayati[2]

Al-Academy Journal …….…….... Issue 106
Date of receipt: 26/6/2022…....Date of acceptance: 17/7/2022….....Date of publication: 15/12/2022

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

Abstract:

The research tagged (the image of the soldier in contemporary Iraqi painting) dealt with the concept of the image as one of the basic concepts in the creative achievement, whether it is in the field of art, literature or beauty. Therefore, the concept of the image expanded to express the various aspects of human creativity, including the field of painting. To know the image of the soldier in contemporary Iraqi painting, the research included four chapters. The first chapter focused on the methodological framework of the research, while the second chapter included three sections. The first topic dealt with the philosophical and artistic concept of the image. The second topic was concerned with the representations of the soldier's image in modern painting, while the third topic dealt with the characteristics of the soldier's image in Iraqi painting.

The third chapter was devoted to research procedures. In order to achieve the goal of the research, a number of results were reached in the fourth chapter, including:

1- The imaginary image of the soldier appeared through a visual scene that combined different times and places in one space, as Alaa Bashir relied on the combination of the two aerial perspectives (or the so-called bird's eye), and the ground according to metaphysical philosophy, which aims to transform the world and things into imaginary visions. Where the idea transcends the reality. (model 1)

2- The realistic sensory image of the soldier was shown by the colors and their poetic effects on the influences and suggestive codes carried by the color, and the depth of the spirit of originality mixed with heritage, which makes us feel belonging, authenticity and national identity, defined by the priorities of the sensible and what is aesthetically perceived. (Model 2)

[1] Institute of Fine Arts for Girls. Baghdad Mansour, safaa.salah1202a@cofarts.uobaghdad.edu.iq

[2] College of Fine Arts / Baghdad University, sahib_hassin@yahoo.com

1- The figurative image is one of the images that arise in the art of painting, and it witnesses an intense presence in the context of the significance of the image and the referral to a mental conception through concepts abstracted from its sensory image.

2- The imaginary image in art witnesses a moral dimension regarding the mind's retrieval of things abroad, and building them in a way that reveals new relationships that were not realized before.

3- According to mental images, images are manifested in art within the limits of the work of knowledge and mental awareness. Images are formed when the mind is the repository, as the analyzer and compound of the meanings of things outside.

4- The sensory image in art works on dismantling reality by relying on simulation, as imagination works in it to depict the moral abstract in a sensual way, relying on experience as a source of all knowledge and its domain is the mind.

key words: The image of the soldier, contemporary Iraqi painting.

Image: It is the basic unit that combines space and time and has many meanings in imagination and reality. It is not specific but has vital symptoms that re-liberate it through metaphor, sense, symbol, abstraction, metaphor, imagination and mind.

OPEN ACCESS

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts106/205-230

حصر اتجاهات الشباب السعودي نحو اختيار مكملات الأزياء

صيته بنت محمد المطيري[1]

ريم بنت عايد الحربي [2]

مجلة الأكاديمي-العدد 106 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2022/8/13 , تاريخ قبول النشر 2022/8/28 , تاريخ النشر 2022/12/15

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

الملخص:

يهدف هذا البحث إلى تحديد اتجاهات الشباب السعودي نحو مكملات الأزياء، وقد استخدم في هذا البحث المنهج الوصفي التحليلي، وكانت عينة البحث 500 من الشباب بمدينة الرياض من عمر ٢٠ الى أقل من٤٠، والأدوات المستخدمة في هذا البحث الاستبانة، ومن أهم النتائج التي توصل اليها البحث: أن الشباب يفضلون الأحذية بنسبة ٥٣.٢%، أن 45.2% من الشباب يفضلون اقتناء التصاميم الحديثة في مكملات الأزياء، وقد أكد البحث على أهمية دراسة أثر التطورات الاقتصادية والاجتماعية والثقافية السريعة على اتجاهات الشباب نحو الأزياء ومكملاتها، توجيه اهتمام مصممي الأزياء السعوديين نحو مكملات الأزياء لتقديم تصاميم تتناسب مع اتجاهاتهم.

الكلمات الدالة : الشباب, مكملات, الأزياء

الإطار النظري والدراسات السابقة:

تمر المملكة العربية السعودية بتطور تنموي في شتى مجالات الحياة الاقتصادية والاجتماعية والثقافية، ويمثل فئة الشباب عاملًا مهمًا في هذا التطور التنموي حيث تمثل الفئة العمرية (١٥-٣٤) من الشباب ثروة كبيرة من ثروات المجتمع (Ministry of Planning and Economy,2019)

وتشكل فئة الشباب ما نسبته ٣٦.٧٪ من إجمالي السكان في المملكة العربية السعودية حسب احصائيات عام ٢٠١٩ ((General Authority for Statistics,2019).

وقد اعتمدت الأمم المتحدة في عام (١٩٨٠) تحديداً لفئة الشباب يمتد من 15-30 سنة (Tommy,2017).

[1] أستاذ تاريخ وتصميم النسيج المساعد , قسم تصميم الأزياء والنسيج ,جامعة الاميرة نورة بنت عبدالرحمن، sitahmm1974@gmail.com

[2] جامعة الاميرة نورة بنت عبد الرحمن، reemalharbi41@gmail.com

وتعد مرحلة الشباب من أبرز وأهم المراحل في حياة الفرد، حيث تتضح سماته الشخصية من خلال ما اكتسبه من معرفة ومهارات، ليبدأ بالنضج وتتبلور شخصيته، ويتطلع الشباب في هذه المرحلة إلى المستقبل بآمال وطموح كبيرة (Tommy,2017).

خصائص مرحلة الشباب:

١- الميل نحو النمو العقلي والفكري نتيجة التفاعل مع الأفراد والتجارب التي يمرون بها، والتميز بطابع الإبداع والخيال والمغامرة (Fahmy,1999).

٢- التطوير والتجديد، حيث تلعب فئة الشباب دورًا هامًّا في عملية إحياء التراث. وارتبطت حركة إحياء التراث بفئة الشباب نظرًا لميلهم إلى التغيير والتجديد (Laylah,2006)

٣- القدرة على التكيف والتجاوب مع المتغيرات وتقبل الجديد (Melson,2007).

٤- يتميزون طاقة عالية من الحماس، والجرأة والاستقلال. (Tommy,2017).

٥- الفضول وحب الاستطلاع والرغبة في المعرفة والتطور (Tommy,2017).

وحاجات الشباب ليست مجرد أحاسيس أو شعور فحسب، بل هي دوافع سلوك، تنتج عنها قوة تدفع لإرضاء الحاجة التي يشعر بها الفرد، ويحقق إرضاء حاجات الشباب السعادة والتكيف النفسي (Abbasi,2016).

تصنيف لأهم حاجات الشباب :

١- الحاجة إلى الانتماء: إن الأزياء والمكملات وسيلة للتعبير عن الانتماء، ولأن فئة الشباب لديهم حاجة قوية للانتماء فإنهم يستخدمون الموضة كوسيلة للتعبير عن حاجتهم بالانتماء للمجموعة والتعبير عن عواطفهم وأحاسيسهم.

٢- الحاجة إلى التملك: لدى الشباب رغبة في التملك، ويظهر ذلك من خلال حرص الشباب على اقتناء الأزياء والمكملات الجديدة بدافع التملك والانفراد.

٣- الحاجة إلى المكانة: وهي من أبرز المسؤوليات في المجتمع، ويستخدم الشباب الأزياء والمكملات للتميز وإبراز أنفسهم عن بعضهم.

٤- الحاجة إلى حب الاستطلاع: فمعظم الشباب لديهم الرغبة في اكتشاف وتجربة كل جديد وغريب؛ لذلك فإن انتشار الأزياء والمكملات الجديدة ينبع وراء دوافع فئة الشباب لرغبتهم بخبرات جديدة وحبهم للاستطلاع (Abdeen,2000)

٥- الحاجة إلى الهوية: التي تتمثل في الانتماء الاجتماعي وحاجة الشباب للتعبير الشخصي وتحديد الأهداف والإمكانيات الذاتية. (عباسي، 2016)، وقد أكدت دراسة (Tommy,2017)أن فئة الشباب تحتاج توعية عالية المستوى لتعزيز انتمائه لبلده وابراز هويته الوطنية التي ابتعد عنها بسبب انشغاله بانفتاح وسائل الإعلام.

وعلى ذلك فإن الفرد يتأثر بالتوجيهات التي يتلقاها من ثقافته ومجتمعه في اكتسابه للاتجاهات، إذ أن الإطار الثقافي للفرد يشجع على بروز اتجاهات معينة وعدم ظهور اتجاهات أخري، أي الفرد يتبنى نسقه القيمي واتجاهاته بناء على استعداداته وتفاعله مع الآخرين وما يلقاه من تدعيم أو إحباط تجاه هذا السلوك.

(Abohatab& Sadeq ,1996) كما أتفق علماء النفس (Subhi,2003)، (Abohatab& Sadeq ,1996)، (Al-Ashwal,1987) على أن الاتجاهات قابلة للتغيير و التعديل .

الدراسات السابقة في مجال اتجاهات الشباب:

ويشير (Altawab,1990) إن أصحاب النظرية السلوكية يعتبرون أن عملية تغيير الاتجاه تشبه تماماً عملية التعلم، فهناك ثلاث متغيرات هامة في تعلم الاتجاهات الجديدة وهي الانتباه والفهم والقبول.

وتتميز المجتمعات الحديثة بالتطور وسرعة التغيير على جميع المستويات الاجتماعية، والاقتصادية، والثقافية، ويعود ذلك لنتاج تراكم معرفة الأجيال المتتالية (Rachid,2007). وللشباب دور واضح في ذلك لما يتَّسمون به من قدرات وطاقات يمكن استثمارها في تحقيق الأهداف التنموية بطرق إبداعية وابتكارية.

وانطلاقاً من الوضع الحالي الذي يمر به المجتمع بتحولات جذرية على مختلف الأصعدة السياسية والاقتصادية والاجتماعية والتعليمية، يظهر تحول ملحوظ في اهتمامات الشباب ذكورا واناثا والتي تتضح في التغيرات في ازيائهم واهتماماتهم بأدق التفاصيل التي تزيد من جاذبية واناقة مظهرهم الخارجي.

ووضح (Shaheen, 2013) وجود فروق ذات دلالة إحصائية بين الذكور والاناث في متوسطات درجات ابعاد كل من التزين والموضة وجذب الانتباه والانتماء للمجموعة والملائمة للنشاط اليومي لصالح الاناث.

كما أن الرغبة في التزين مطلب إنساني تتساوى فيه المرأة والرجل على حد سواء فقد نشأت علاقة وثيقة بين الإنسان والحلي منذ القدم.

وقد ظهر اتجاه الشباب نحو زيادة الاهتمام باقتناء مكملات الأزياء والتنوع فيها في الآونة الأخيرة حيث أن أول من يتبنى الموضة هم من فئة الشباب (Azzouz,2015) ويتفق مع ذلك نتائج دراسات كلا من (Tawfiq,2015) و (Venkatasamy , 2015) التي كان من أهم نتائجها أن الشباب هم الفئة الأكثر جذبًا للانتباه، والأكثر تمسكًا بالموضة.

وقد أظهرت فئة الشباب جرأة أكبر في التوجه نحو التغيرات في الاهتمام بمجالات الأزياء مما أدى الى تغير ملحوظ في اختيارات وتفضيلات الزي ومكملاته لديهم.

كما أكدت دراسة (Shaer, 2019) رغبة الشباب الأكيدة في اقتناء الاتجاهات الحديثة في الموضة في ظل مفهوم التنمية المستدامة.

الدراسات السابقة في مجال مكملات الأزياء:

وقد ركزت ايضا دراسة (Wu, 2019) على تطبيق مفهوم الاستدامة في الموضة الحديثة في مجال مكملات الازياء، حيث تستكشف العلاقة بين الموضة ومكملات الازياء ومفهوم الاستدامة في تصميم منتجات احترافية وغير مكررة للأزياء ومكملاتها.

وتعد مكملات الأزياء من الصناعات الهامة في مجال الأزياء، لما لها من تأثير كبير في إبراز الزي وإظهاره بشكل جديد وأنيق، وينعكس ذلك على النواحي الاقتصادية حيث أصبحت مكملات الأزياء من وسائل الترشيد الملبسي، فيمكن تحويل الأزياء القديمة الى أزياء جديدة وحيوية وانيقة من خلالها. (Al-Etreby, 2016 .1).

حيث ان للمكملات قيم جمالية تضفي على مرتديها التفرد والتميز وتعكس الحضارة والمعتقدات والتقدم الحضاري للمجتمع الذي ينتمي له الفرد. (AbdullalAziz و Haraz، 2020).

وتعرف (Khalil,1999,7) المكملات بأنها إضافات أو قطع تصاحب الملبس الرئيسي وتؤدى إلى الأناقة ، فهي ليست مجرد مصاحبة لقطعة ملبسية ، و إنما هي جزء ضروري من المظهر العام .

ووضحت (Khalil,1999,1) أن مكملات الأزياء (الإكسسوارات) تلعب دوراً رئيسياً في تجميل الزي وتوضيح الخطوط في الملابس ويمكن أن تكسب الزي جاذبيه كبيرة إذا استخدمت بأناقة .

وذلك لأن مكملات الأزياء لها أثر كبير على المظهر الملبسي هذا إلى جانب اعتبارها من العوامل الهامة التي توضح مدى التقدم الحضاري والانتعاش الاقتصادي فهي تعكس بتصميماتها وزخارفها وألونها حضارة ومعتقدات المجتمع الذي تنتمي إليه.

وذكرت (Mansour,1996) أن تصميم مكملات الأزياء يعد أحد مجالات التصميم التي تتميز بطبيعة خاصة نظراً لارتباطه بالعديد من المتغيرات المتعلقة بالذوق العام في المجتمع، وأيضا رغبات مقتنى المكملات، مع التأكيد على توافق تصميم المكملات بكل عناصره مع تصميم الزي الذي سيرتدى معه .

وتضيف (Khalil,1999) أن مكملات الأزياء تعتبر مركزاً ذو قدرة كبيرة على جذب الانتباه وهي من البنود الهامة للمظهر الأنيق .

ويمكن للفرد أن يتخذ لنفسه طابعاً مميزاً عن طريق حسن اختيار المكملات وأسلوب استخدامها مع الأزياء والتجديد والتنويع في طريقة استخدامها، وبذلك يوفر الكثير من الأموال التي تنفق عادة في شراء أزياء جديدة، حيث يعود ذلك إلى حسن الاختيار والذوق الراقي والطرق الإبداعية في الاستخدام.

ولقد أوضحت العديد من الدراسات أن سن الشباب هي الفترة التي تحتل فيها الملابس ومكملاتها المركز الأول.

يزداد اهتمام الشباب في هذه المرحلة عن طريق الاهتمام بالزي والمظهر الخارجي بالإضافة إلي السلوكيات الاجتماعية ليصبح جذاباً ومقبول اجتماعياً، مما يؤدى إلى الاهتمام المتزايد بالأزياء ومكملاتها والاعتناء بالمظهر الخارجي.

ويميل الشباب في هذه المرحلة إلى رفض الأفكار التقليدية الثابتة المرتبطة بالاستقرار، لذلك يهتم في هذه المرحلة بكل ما هو جديد في مجال الأزياء ومكملاتها، لذا يمكن دراسة اتجاهاتهم وسلوكهم نحو اختيار الأنواع المختلفة من المكملات المصنوعة من الخامات المختلفة لإمكانية تصميم وتنفيذ مكملات مناسبة وتساير اتجاهاتهم وسلوكهم بالإضافة إلى رفع ذوقهم الملبسى نحو الأفضل حيث أوضح (Michael, 2015) إن اهتمامات الشباب المركزية هي الأصالة والتفرد. وأكد على انفتاح هذه الفئة وتقبلهم لأذواق الآخرين المختلفة، حيث أن أكثر ما يلفت نظرهم ويجذب انتباههم هي الأفكار الغير اعتيادية في الموضة والتي تتخذ طابع متميز مختلف عما هو سائد.

ومن هنا تتحدد مشكلة الدراسة الحالية بتحديد اتجاهات الشباب السعودي نحو مكملات الأزياء نظرا لما يتميزون به من حب للتغير والتجديد والتفرد إضافة الى أن مكملات الأزياء تمثل مؤخرا جزءا من اهتمامات الشباب نظرا لأنهم أكثر فئات المجتمع اهتماما بالمظهر الخارجي ونظرا للتطورات والتغيرات الاقتصادية والاجتماعية السريعة في المجتمع التي قد يكون لها أثر على اختيارات وتفضيلات الشباب للزي ومكملاته، حيث تعد مكملات الأزياء من الفنون التي احتلت مؤخرا مركزا هاما في مجالات التصميم، لأثرها الكبير في جمال الملبس واناقته.

مشكلة البحث: تتضح مشكلة البحث في التساؤل التالي

ماهي اتجاهات الشباب السعودي نحو مكملات الأزياء؟

أهمية البحث : تكمن أهمية البحث الحالي في:

- أثر التطورات الاقتصادية والاجتماعية والثقافية السريعة على اتجاهات الشباب نحو الأزياء ومكملاتها.
- توجيه اهتمام مصممي الأزياء السعوديين نحو مكملات الأزياء لتقديم تصاميم تتناسب مع اتجاهات فئة الشباب.

أهداف البحث: يهدف البحث بصفة رئيسية الى:

١-تحديد اتجاهات الشباب السعودي نحو مكملات الأزياء.

٢-تحديد أثر العمر والجنس والحالة الاجتماعية والمستوى التعليمي والاقتصادي على اتجاهات الشباب الراغبين توافرها في مكملات الأزياء.

حدود البحث:

١ – **الحدود الموضوعية:** اتجاهات الشباب السعودي نحو اختيار مكملات الأزياء. للفئة العرية (٢٠- أقل من ٤٠) إناث وذكور، متزوجين وغير متزوجين.

٢ – **الحدود المكانية:** السعودية.

٣- الحدود الزمانية : ٢٠١٩.

4- حدود بشرية: الشباب بمدينة الرياض من عمر ٢٠: أقل من ٤٠.

مصطلحات البحث:

الاتجاهات:

استجابة الشخص للأشياء والأشخاص بطريقة تعكس التقييم السلبي أو الإيجابي للأشياء أو الأشخاص. (Semin& Fiedler,1996)

الشبابYouth :

-هي مرحلة عمرية تتميز بالحيوية والطاقة المتجددة؛ تضفي على العلاقات الإنسانية المرونة والتعلم بشكل مستمر؛ إضافة إلى اعتبارها طاقة قومية لما تحتويه من قدرات وأفكار متنوعة (Tommy,2017).

-الاتجاه الزمني الديموغرافي يستند الى حصر مرحلة الشباب في فترة عمرية من 15 الى 25 وتمتد إلى غاية 30 سنة (Salama,2010).

المكملات Accessories:

-إضافات أو قطع تصاحب أشياء رئيسية لتزيد من جمالها ورونقها وإن كانت هي في حد ذاتها ثانوية وليست أساسية، فمكملات الملابس من الممكن أن تزيد من جمال ورونق الملابس إذا أضيفت إليها بأسلوب متميز وأنيق (Khalil,1999)

التعريف الاجرائي:

-هي الكماليات التي تضاف الى الزي لتحسين وإبراز مظهره، وتتكون من حقائب اليد، الحلي، الأوشحة (Scarfs)، الاحزمة.

منهج البحث Methodology:

تتبع الدراسة المنهج الوصفي التحليلي.

عينة البحث:

٥٠٠ فرد من فئة الشباب الذكور والاناث الذين تتراوح أعمارهم من (٢٠: أقل من ٤٠) سنة لحصر احتياجاتهم وتفضيلاتهم في مكملات الأزياء.

أدوات البحث:

استبانة استطلاعية لتحديد سمات الفئة المستهدفة: هدفت الاستبانة الى تحديد اتجاهات الشباب وتفضيلاتهم في مكملات الازياء.

- **قياس صدق وثبات استبانة تحديد سمات الفئة المستهدفة:**

م	العبارة		مدى الملائمة			المتوسط	الانحراف المعياري	نسبة (%) الاتفاق
			ملائم	ملائم إلى حد ما	غير ملائم			
1	الدقة في صياغة العبارات	ك	6	0	0	3	0	%100
		%	100	0	0			
2	وضوح وسهولة العبارات	ك	6	0	0	3	0	%100
		%	100	0	0			
3	تسلسل وتنظيم العبارات	ك	6	0	0	3	0	%100
		%	100	0	0			
4	تناسب العبارات في كل محور	ك	5	1	0	2.83	0.408	%94.3
		%	83.3	16.7	0			
5	ملاءمة المحاور لأهداف البحث	ك	6	0	0	3	0	%100
		%	100	0	0			
المتوسط الحسابي العام والنسبة (%) العامة						2.96	0.081	%98.7

جدول (1) يبين اتفاق الملاحظين

يتضح من الجدول (1) أن نسبة الاتفاق العامة كانت (98.7%) وهي نسبة مرتفعة مما تعني أنها ملائمة ونسبة اتفاق عالية، وأن نسبة الاتفاق على العبارات تراوحت بين (94.3% - 100%) مما يدل على ملائمة العبارات ونسبة الاتفاق العالية.

النتائج ومناقشتها:

أولا: نتائج الاستبيان

تم عرض الاستبيان على مجموعة من المستهلكين من الشباب وعددهم (٥٠٠) وقد تم تصنيفهم تبعا لعدة بنود حسب العمر والجنس والمستوى التعليمي والاقتصادي والحالة الاجتماعية وتفضيلاتهم في مكملات الأزياء والزخارف.

- المحور الأول: البيانات الشخصية
- العمر:

يتضح من الجدول (2) أن 81% من أفراد العينة أعمارهم من 20 – أقل من 30 سنة، وأن 19% منهم أعمارهم من 30 – أقل من 40 سنة.

العمر	التكرار	النسبة (%)
20 – أقل من 30 سنة	405	81
30 – أقل من 40 سنة	95	19
المجموع	500	100

جدول (2) توزيع أفراد عينة الدراسة حسب العمر

ومن ذلك يتضح أنه كلما كان العمر أصغر كلما زاد اهتمام الشباب بمكملات الزي.

- **الجنس:**

يتضح من الجدول (3) أن 69% من أفراد العينة من الإناث، وأن 31% منهم من الذكور ، ومن هنا يتضح أن الاناث يستثير اهتمامهن مكملات الأزياء أكثر من الذكور.

الجنس	التكرار	النسبة (%)
ذكر	155	31
أنثى	345	69
المجموع	500	100

جدول (3) توزيع أفراد عينة الدراسة حسب الجنس

- **المستوى التعليمي:**

يتضح من الجدول (4) أن 70.2% من أفراد العينة مستواهم التعليمي بكالوريوس، وأن 17.6% منهم مستواهم التعليمي الثانوية العامة، وأن 10.8% منهم مستواهم التعليمي ماجستير، وأن 1.4% منهم مستواهم التعليمي دكتوراه.

المستوى التعليمي	التكرار	النسبة (%)
الثانوية العامة	88	17.6
بكالوريوس	351	70.2
ماجستير	54	10.8
دكتوراه	7	1.4
المجموع	500	100

جدول (4) توزيع أفراد عينة الدراسة حسب المستوى التعليمي

- **الدخل المادي للفرد:**

يتضح من الجدول (5) أن 49.8% من أفراد العينة دخلهم المادي أقل من 2500 ريال، وأن 32% منهم دخلهم المادي من 4500 ريال فأكثر، وأن 10.6% منهم دخلهم المادي من 2500 – لأقل من 3500 ريال، وأن 7.6% منهم دخلهم المادي من 3500 ريال – أقل من 4500 ريال.

ومن ذلك يتضح أن الذين دخلهم المادي أقل من 2500 (فئة طلاب وطالبات الجامعة) هم الذين يستهويهم مجال مكملات الزي حيث أنهم في هذه المرحلة الدراسية يهتمون بمظهرهم الخارجي بشكل

الدخل المادي	التكرار	النسبة (%)
أقل من 2500 ريال	249	49.8
2500 – أقل من 3500 ريال	53	10.6
3500 – أقل من 4500 ريال	38	7.6
4500 ريال فأكثر	160	32
المجموع	500	100

أكبر.

جدول (5) توزيع أفراد عينة الدراسة حسب الدخل المادي للفرد

- **الحالة الاجتماعية:**

الحالة الاجتماعية	التكرار	النسبة (%)
غير متزوج/ة	326	65.2
متزوج/ة	174	34.8
المجموع	500	100

يتضح من الجدول (6) أن 65.2% من أفراد العينة غير متزوجين، وأن 34.8% منهم متزوجين.

جدول (6) توزيع أفراد عينة الدراسة حسب الحالة الاجتماعية

- **المحور الثاني: حصر اتجاهات الشباب الراغبين تو افرها في مكملات الأزياء**

1. **نوع مكمل الأزياء:**

يتضح من الجدول (7) أن 53.2% نوع مكمل الأزياء لديهم الأحذية، وأن 19.6% منهم نوع مكمل الأزياء لديهم حقائب للأغراض الشخصية، وأن 10.4% منهم نوع مكمل الأزياء لديهم أوشحة، وأن 7.6% منهم نوع مكمل الأزياء لديهم حقائب للابتوب، وأن 5.8% منهم نوع مكمل الأزياء لديهم أحزمة، وأن 3.4% منهم نوع مكمل الأزياء صديري.

نوع مكمل الأزياء	التكرار	النسبة (%)
أحذية	266	53.2
صديري	17	3.4
أحزمة	29	5.8
حقائب للابتوب	38	7.6
حقائب للأغراض الشخصية	98	19.6
أوشحة (Scarfs)	52	10.4
المجموع	500	100

جدول (7) توزيع أفراد عينة الدراسة حسب نوع مكمل الأزياء

2. الابتكار في التصميم: التصاميم التي تفضل اقتنائها في مكملات الأزياء:

يتضح من الجدول (8) أن 45.2% من أفراد العينة يفضلون اقتناء التصاميم الحديثة في مكملات الأزياء، وأن 34.4% منهم يفضلون اقتناء التصاميم التقليدية (الكلاسيكية) في مكملات الأزياء، وأن 20.4% منهم يفضلون اقتناء التصاميم غير المألوفة في مكملات الأزياء.

التصاميم	التكرار	النسبة (%)
تصاميم تقليدية (كلاسيكية)	172	34.4
تصاميم حديثة	226	45.2
تصاميم غير مألوفة	102	20.4
المجموع	500	100

جدول (8) توزيع أفراد عينة الدراسة حسب التصاميم التي تفضل اقتنائها في مكملات الأزياء

3. الخامة:

الخامة	التكرار	النسبة (%)
خامة واحدة	160	32
خامتين	120	24
توليف خامات	220	44
المجموع	500	100

جدول (9) توزيع أفراد عينة الدراسة حسب الخامة

يتضح من الجدول (9) أن 44% من أفراد العينة يفضلون توليف الخامات، وأن 32% منهم يفضلون الخامة الواحدة، وأن 24% منهم يفضلون الخامتين.

4. تعدد الألوان:

يتضح من الجدول (10) أن 37% من أفراد العينة يفضلون اللونين، وأن 34.8% منهم يفضلون الألوان المتعددة، وأن 28.2% يفضلون اللون الواحد.

تعدد الألوان	التكرار	النسبة (%)
لون واحد	141	28.2
لونين	185	37
ألوان متعددة	174	34.8
المجموع	500	100

جدول (10) توزيع أفراد عينة الدراسة حسب تعدد الألوان

5. تصميم الوحدة الزخرفية:

- **حجم الزخرفة:**

يتضح من الجدول (11) أن 49.6% من أفراد العينة يفضلون الزخرفات ذات الحجم المتوسط، وأن 40.2% منهم يفضلون الزخرفات ذات الحجم الصغير، وأن 10.2% منهم يفضلون الزخرفات ذات الحجم

حجم الزخرفة	التكرار	النسبة (%)
زخرفات ذات حجم كبير	51	10.2
زخرفات ذات حجم متوسط	248	49.6
زخرفات ذات حجم صغير	201	40.2
المجموع	500	100

الكبير.

جدول (11) توزيع أفراد عينة الدراسة حسب حجم الزخرفة

- **الدرجات اللونية:**

الدرجات اللونية	التكرار	النسبة (%)
الألوان الفاتحة	105	21
الألوان الغامقة	192	38.4
الألوان الزاهية	83	16.6
الألوان المحايدة	120	24
المجموع	500	100

جدول (12) توزيع أفراد عينة الدراسة حسب الدرجات اللونية

يتضح من الجدول (12) أن 38.4% من أفراد العينة يفضلون الألوان الغامقة، وأن 24% منهم يفضلون الألوان المحايدة، وأن 21% منهم يفضلون الألوان الفاتحة، وأن 16.6% منهم يفضلون الألوان الزاهية.

- **كثافة الزخرفة:**

كثافة الزخرفة	التكرار	النسبة (%)
زخرفة كثيفة	31	6.2
زخرفة متوسطة	153	30.6
زخرفة بسيطة	316	63.2
المجموع	500	100

جدول (13) توزيع أفراد عينة الدراسة حسب كثافة الزخرفة

يتضح من الجدول (13) أن 63.2% من أفراد العينة يفضلون الزخرفة البسيطة، وأن 30.6% منهم يفضلون الزخرفة المتوسطة، وأن 6.2% منهم يفضلون الزخرفة الكثيفة.

ثانياً: تحديد أثر العمر والجنس والحالة الاجتماعية والمستوى التعليمي والاقتصادي على اتجاهات الشباب الراغبين تو افرها في مكملات الأزياء.

1. العلاقة بين العمر و اتجاهات الشباب الراغبين تو افرها في مكملات الأزياء:

المحور	قيمة كاي تربيع Chi-Square	درجة الحرية	الدلالة الإحصائية	معامل كرامرز Cramer's
نوع مكمل الأزياء	6.35	5	0.273	-
الابتكار في التصميم	0.963	2	0.618	-
الخامة	0.582	2	0.747	-
تعدد الألوان	2.47	2	0.290	-
حجم الزخرفة	0.260	2	0.878	-
الدرجات اللونية	5.50	3	0.136	-
كثافة الزخرفة	3.62	2	0.163	-

جدول (14) يبين العلاقة بين العمر والمحور الثاني (حصر اتجاهات الشباب الراغبين تو افرها في مكملات الأزياء) *[1]

يتضح من الجدول (14) ما يلي:

- لا توجد علاقة ذات دلالة إحصائية بين العمر ونوع مكمل الأزياء حيث بلغ معامل كاي (6.35) عند درجة حرية (5) ومستوى دلالة (0.273) وهو أكبر من (0.05).
- لا توجد علاقة ذات دلالة إحصائية بين العمر والابتكار في التصميم حيث بلغ معامل كاي (0.963) عند درجة حرية (2) ومستوى دلالة (0.618) وهو أكبر من (0.05).
- لا توجد علاقة ذات دلالة إحصائية بين العمر والخامة حيث بلغ معامل كاي (0.582) عند درجة حرية (2) ومستوى دلالة (0.747) وهو أكبر من (0.05).
- لا توجد علاقة ذات دلالة إحصائية بين العمر وتعدد الألوان حيث بلغ معامل كاي (2.47) عند درجة حرية (2) ومستوى دلالة (0.290) وهو أكبر من (0.05).
- لا توجد علاقة ذات دلالة إحصائية بين العمر وحجم الزخرفة حيث بلغ معامل كاي (0.260) عند درجة حرية (2) ومستوى دلالة (0.878) وهو أكبر من (0.05).

[1] (*) دالة عند مستوى (0.05).

- لا توجد علاقة ذات دلالة إحصائية بين العمر والدرجات اللونية حيث بلغ معامل كاي (5.50) عند درجة حرية (3) ومستوى دلالة (0.136) وهو أكبر من (0.05).
- لا توجد علاقة ذات دلالة إحصائية بين العمر وكثافة الزخرفة حيث بلغ معامل كاي (3.62) عند درجة حرية (2) ومستوى دلالة (0.163) وهو أكبر من (0.05).

2. العلاقة بين الجنس و اتجاهات الشباب الراغبين تو افرها في مكملات الأزياء:

المحور	قيمة كاي تربيع Chi-Square	درجة الحرية	الدلالة الإحصائية	معامل كرامرز Cramer's
نوع مكمل الأزياء	18.79	5	*0.002	0.19
الابتكار في التصميم	11.37	2	*0.003	0.15
الخامة	21.73	2	*0.00	0.21
تعدد الألوان	12.05	2	*0.002	0.16
حجم الزخرفة	7.31	2	*0.026	0.12
الدرجات اللونية	53.15	3	*0.00	0.33
كثافة الزخرفة	9.09	2	*0.011	0.14

جدول (15) يبين العلاقة بين الجنس والمحور الثاني (حصر اتجاهات الشباب الراغبين تو افرها في مكملات الأزياء) *

يتضح من الجدول (15) ما يلي:[1]

- توجد علاقة ضعيفة ذات دلالة إحصائية بين الجنس ونوع مكمل الأزياء حيث بلغ معامل كاي (18.79) عند درجة حرية (5) ومستوى دلالة (0.002) وهو أصغر من (0.05)، وبلغ معامل كرامرز (0.19)، وأتضح أن العلاقة كانت بين الذكور وتفضيلهم للأحذية وكذلك الإناث وتفضيلهم للأحذية وحقائب الأغراض الشخصية، والجدول (16) يبين ذلك:

الجنس		نوع مكمل الأزياء					
		أحذية	صديري	أحزمة	حقائب للابتوب	حقائب الأغراض الشخصية	أوشحة (Scarfs)
ذكر	ك	102	3	4	10	19	17
	%	65.8	1.9	2.6	6.5	12.3	11
أنثى	ك	164	14	25	28	79	35
	%	47.5	4.1	7.2	8.1	22.9	10.1

جدول (16) يبين التكرارات والنسب المئوية بين الجنس ونوع مكمل الأزياء

[1] (*) دالة عند مستوى (0.05).

- توجد علاقة بسيطة ذات دلالة إحصائية بين الجنس والابتكار في التصميم حيث بلغ معامل كاي (11.37) عند درجة حرية (2) ومستوى دلالة (0.003) وهو أصغر من (0.05)، وبلغ معامل كرامرز (0.15)، وأتضح أن العلاقة كانت بين الذكور وتفضيلهم للتصاميم الحديثة والتصاميم التقليدية (الكلاسيكية) وكذلك الإناث وتفضيلهم للتصاميم الحديثة والتصاميم التقليدية (الكلاسيكية)، والجدول (17) يبين ذلك:

الجنس		الابتكار في التصميم		
		تصاميم تقليدية (كلاسيكية)	تصاميم حديثة	تصاميم غير مألوفة
ذكر	ك	63	74	18
	%	40.6	47.7	11.6
أنثى	ك	172	226	102
	%	34.4	45.2	20.4

جدول (17) يبين التكرارات والنسب المئوية بين الجنس والابتكار

- توجد علاقة متوسطة ذات دلالة إحصائية بين الجنس والخامة حيث بلغ معامل كاي (21.73) عند درجة حرية (2) ومستوى دلالة (0.00) وهو أصغر من (0.05)، وبلغ معامل كرامرز (0.21)، وأتضح أن العلاقة كانت بين الذكور وتفضيلهم للخامة الواحدة وكذلك توليف الخامات وكذلك الإناث وتفضيلهم توليف الخامات، والجدول (18) يبين ذلك:

الجنس		الخامة		
		خامة واحدة	خامتين	توليف خامات
ذكر	ك	72	31	52
	%	46.5	20	33.5
أنثى	ك	88	89	168
	%	25.5	25.8	48.7

جدول (18) يبين التكرارات والنسب المئوية بين الجنس والخامة

- توجد علاقة ضعيفة ذات دلالة إحصائية بين الجنس وتعدد الألوان حيث بلغ معامل كاي (12.05) عند درجة حرية (2) ومستوى دلالة (0.002) وهو أصغر من (0.05)، وبلغ معامل كرامرز (0.16)، وأتضح أن العلاقة كانت بين الذكور وتفضيلهم للونين وكذلك للون الواحد وكذلك الإناث وتفضيلهم للألوان المتعددة واللونين، والجدول (19) يبين ذلك:

الجنس		تعدد الألوان		
		لون واحد	لونين	ألوان متعددة
ذكر	ك	53	65	37
	%	34.2	41.9	23.9
أنثى	ك	88	120	137
	%	25.5	34.8	39.7

جدول (19) يبين التكرارات والنسب المئوية بين الجنس وتعدد الألوان

- توجد علاقة ضعيفة ذات دلالة إحصائية بين الجنس وحجم الزخرفة حيث بلغ معامل كاي (7.31) عند درجة حرية (2) ومستوى دلالة (0.026) وهو أصغر من (0.05)، وبلغ معامل كرامرز (0.12)، وأتضح أن العلاقة كانت بين الذكور وتفضيلهم للزخرفة ذات الحجم الصغير وكذلك الزخرفة ذات الحجم المتوسطة وكذلك الإناث وتفضيلهم للزخرفة ذات الحجم المتوسط وكذلك الزخرفة ذات الحجم الصغير، والجدول (20) يبين ذلك:

الجنس		حجم الزخرفة		
		زخرفة ذات حجم كبير	زخرفة ذات حجم متوسط	زخرفة ذات حجم صغير
ذكر	ك	13	66	76
	%	8.4	42.6	49
أنثى	ك	38	182	125
	%	11	52.8	36.2

جدول (20) يبين التكرارات والنسب المئوية بين الجنس وحجم الزخرفة

- توجد علاقة قوية ذات دلالة إحصائية بين الجنس والدرجات اللونية حيث بلغ معامل كاي (53.15) عند درجة حرية (3) ومستوى دلالة (0.00) وهو أصغر من (0.05)، وبلغ معامل كرامرز (0.33)، وأتضح أن العلاقة كانت بين الذكور وتفضيلهم للألوان الغامقة وكذلك الإناث وتفضيلهم للألوان الغامقة والألوان المحايدة والألوان الفاتحة والألوان الزاهية، والجدول (21) يبين ذلك:

الجنس		الدرجات اللونية			
		الألوان الفاتحة	الألوان الغامقة	الألوان الزاهية	الألوان المحايدة
ذكر	ك	26	93	6	30
	%	16.8	60	3.9	19.4
أنثى	ك	79	99	77	90
	%	22.9	28.7	22.3	26.1

جدول (21) يبين التكرارات والنسب المئوية بين الجنس والدرجات اللونية

- توجد علاقة ضعيفة ذات دلالة إحصائية بين الجنس وكثافة الزخرفة حيث بلغ معامل كاي (9.09) عند درجة حرية (2) ومستوى دلالة (0.011) وهو أصغر من (0.05)، وبلغ معامل كرامرز (0.14)، وأتضح أن العلاقة كانت بين الذكور وتفضيلهم لكثافة الزخرفة البسيطة وكذلك الإناث وتفضيلهم لكثافة الزخرفة البسيطة وكثافة الزخرفة المتوسطة، والجدول (22) يبين ذلك:

الجنس		كثافة الزخرفة		
		زخرفة كثيفة	زخرفة متوسطة	زخرفة بسيطة
ذكر	ك	7	35	113
	%	4.5	22.6	72.9
أنثى	ك	24	118	203
	%	7	34.2	58.8

جدول (22) يبين التكرارات والنسب المئوية بين الجنس وكثافة الزخرفة

3. العلاقة بين المستوى التعليمي و اتجاهات الشباب الراغبين تو افرها في مكملات الأزياء:

المحور	قيمة كاي تربيع Chi-Square	درجة الحرية	الدلالة الإحصائية	معامل كرامرز Cramer's
نوع مكمل الأزياء	32.07	15	*0.006	0.25
الابتكار في التصميم	4.59	6	0.597	-
الخامة	4.73	6	0.578	-
تعدد الألوان	11.83	6	0.066	-
حجم الزخرفة	1.89	6	0.929	-
الدرجات اللونية	8.8	9	0.455	-
كثافة الزخرفة	7.94	6	0.242	-

جدول (23) يبين العلاقة بين المستوى التعليمي والمحور الثاني (حصر اتجاهات الشباب الراغبين تو افرها في مكملات الأزياء) *[1]

يتضح من الجدول (23) ما يلي:

- توجد علاقة متوسطة ذات دلالة إحصائية بين المستوى التعليمي ونوع مكمل الأزياء حيث بلغ معامل كاي (32.07) عند درجة حرية (15) ومستوى دلالة (0.006) وهو أصغر من (0.05)، وبلغ معامل كرامرز (0.25)، وأتضح أن العلاقة كانت بين جميع المستويات وتفضيلهم للأحذية، والجدول (24) يبين ذلك:

المستوى		نوع مكمل الأزياء					
		أحذية	صديري	أحزمة	حقائب للابتوب	حقائب الأغراض الشخصية	أوشحة
الثانوية العامة	ك	58	1	4	5	12	8
	%	65.9	1.1	4.5	5.7	13.6	9.1
بكالوريوس	ك	176	15	25	22	74	39
	%	50.1	4.3	7.1	6.3	21.1	11.1
ماجستير	ك	27	1	0	11	12	3
	%	50	1.9	0	20.4	22.2	5.6
دكتوراه	ك	5	0	0	0	0	2
	%	71.4	0	0	0	0	28.6

جدول (24) يبين التكرارات والنسب المئوية بين المستوى التعليمي ونوع مكمل الأزياء

[1] (*) دالة عند مستوى (0.05).

- لا توجد علاقة ذات دلالة إحصائية بين المستوى التعليمي والابتكار في التصميم حيث بلغ معامل كاي (4.59) عند درجة حرية (6) ومستوى دلالة (0.597) وهو أكبر من (0.05).
- لا توجد علاقة ذات دلالة إحصائية بين المستوى التعليمي والخامة حيث بلغ معامل كاي (4.73) عند درجة حرية (6) ومستوى دلالة (0.578) وهو أكبر من (0.05).
- لا توجد علاقة ذات دلالة إحصائية بين المستوى التعليمي وتعدد الألوان حيث بلغ معامل كاي (11.83) عند درجة حرية (6) ومستوى دلالة (0.066) وهو أكبر من (0.05).
- لا توجد علاقة ذات دلالة إحصائية بين المستوى التعليمي وحجم الزخرفة حيث بلغ معامل كاي (1.89) عند درجة حرية (6) ومستوى دلالة (0.929) وهو أكبر من (0.05).
- لا توجد علاقة ذات دلالة إحصائية بين المستوى التعليمي والدرجات اللونية حيث بلغ معامل كاي (8.80) عند درجة حرية (9) ومستوى دلالة (0.455) وهو أكبر من (0.05).
- لا توجد علاقة ذات دلالة إحصائية بين المستوى التعليمي وكثافة الزخرفة حيث بلغ معامل كاي (7.94) عند درجة حرية (6) ومستوى دلالة (0.242) وهو أكبر من (0.05).

4. العلاقة بين الدخل المادي للفرد و اتجاهات الشباب الراغبين تو افرها في مكملات الأزياء:

المحور	قيمة كاي تربيع Chi-Square	درجة الحرية	الدلالة الإحصائية	معامل كرامرز Cramer's
نوع مكمل الأزياء	23.16	15	0.081	-
الابتكار في التصميم	8.84	6	0.182	-
الخامة	16.31	6	*0.012	0.18
تعدد الألوان	3.36	6	0.763	-
حجم الزخرفة	12.82	6	*0.046	0.16
الدرجات اللونية	23.71	9	*0.005	0.22
كثافة الزخرفة	5.17	6	0.521	-

جدول (25) يبين العلاقة بين الدخل المادي للفرد والمحور الثاني (حصر اتجاهات الشباب الراغبين تو افرها في مكملات الأزياء) *[1]

يتضح من الجدول (25) ما يلي:

- لا توجد علاقة ذات دلالة إحصائية بين الدخل المادي للفرد ونوع مكمل الأزياء حيث بلغ معامل كاي (23.16) عند درجة حرية (15) ومستوى دلالة (0.081) وهو أكبر من (0.05).
- لا توجد علاقة ذات دلالة إحصائية بين الدخل المادي للفرد والابتكار في التصميم حيث بلغ معامل كاي (8.84) عند درجة حرية (6) ومستوى دلالة (0.182) وهو أكبر من (0.05).

[1] (*) دالة عند مستوى (0.05).

- توجد علاقة ضعيفة ذات دلالة إحصائية بين الدخل المادي للفرد والخامة حيث بلغ معامل كاي (16.31) عند درجة حرية (6) ومستوى دلالة (0.012) وهو أصغر من (0.05)، وبلغ معامل كرامرز (0.18)، وأتضح أن العلاقة كانت بين من دخلهم أقل من 2500 وتفضيلهم لتوليف الخامات والخامة الواحدة والخامتين ومن دخلهم من 2500 – 3500 تفضيلهم لتوليف الخامات والخامة الواحدة والخامتين، ومن دخلهم من 3500 – 4500 تفضيلهم لتوليف الخامات والخامة الواحدة والخامتين، ومن دلهم أكثر من 5000 يفضلون توليف الخامات والخامة الواحدة، والجدول (26) يبين ذلك:

الدخل المادي للفرد		الخامة		
		خامة واحدة	خامتين	توليف خامات
أقُل من 2500	ك	79	60	110
	%	31.7	24.1	44.2
3500 – 2500	ك	24	17	12
	%	45.3	32.1	22.6
4500 – 3500	ك	9	13	16
	%	23.7	34.2	42.1
أكثر من 5000	ك	48	30	82
	%	30	18.8	51.3

جدول (26) يبين التكرارات والنسب المئوية بين الدخل المادي للفرد والخامة

- لا توجد علاقة ذات دلالة إحصائية بين الدخل المادي للفرد وتعدد الألوان حيث بلغ معامل كاي (3.36) عند درجة حرية (6) ومستوى دلالة (0.763) وهو أكبر من (0.05).
- توجد علاقة ضعيفة ذات دلالة إحصائية بين الدخل المادي للفرد وحجم الزخرفة حيث بلغ معامل كاي (12.82) عند درجة حرية (6) ومستوى دلالة (0.046) وهو أصغر من (0.05)، وبلغ معامل كرامرز (0.16)، وأتضح أن العلاقة كانت بين من دخلهم أقل من 2500 وتفضيلهم للزخرفة ذات الحجم المتوسط وكذلك الزخرفة ذات الحجم الصغير، وكذلك من دخلهم من 2500 - 3500 وتفضيلهم للزخرفة ذات الحجم المتوسط وكذلك الزخرفة ذات الحجم الصغير، ومن دخلهم من 3500 – 4500 وتفضيلهم للزخرفة ذات الحجم المتوسط، وكذلك من دخلهم أكثر من 5000 وتفضيلهم للزخرفة ذات الحجم الصغير والزخرفة ذات الحجم المتوسط، والجدول (27) يبين ذلك:

الدخل المادي للفرد		حجم الزخرفة		
		زخرفة ذات حجم كبير	زخرفة ذات حجم متوسط	زخرفة ذات حجم صغير
أقّل من 2500	ك	26	128	98
	%	10.4	50.2	39.4
3500 – 2500	ك	3	29	21
	%	5.7	54.7	39.6
4500 – 3500	ك	0	26	12
	%	68.4	31.6	0
أكثر من 5000	ك	22	68	70
	%	13.8	42.5	43.8

جدول (27) يبين التكرارات والنسب المئوية بين الدخل المادي للفرد وحجم الزخرفة

- توجد علاقة متوسطة ذات دلالة إحصائية بين الدخل المادي للفراد والدرجات اللونية حيث بلغ معامل كاي (23.71) عند درجة حرية (9) ومستوى دلالة (0.005) وهو أصغر من (0.05)، وبلغ معامل كرامرز (0.22)، وأتضح أن العلاقة كانت بين من دخلهم أقل من 2500 وتفضيلهم للألوان الغامقة، وكذلك من دخلهم من 2500 – 3500 وتفضيلهم للألوان الغامقة، ومن دخلهم من 3500 – 4500 وتفضيلهم للألوان الفاتحة والألوان المحايدة، ومن دخلهم أكثر من 5000 وتفضيلهم للألوان الغامقة، والجدول (28) يبين ذلك:

الدخل المادي للفرد		الدرجات اللونية			
		الألوان الفاتحة	الألوان الغامقة	الألوان الزاهية	الألوان المحايدة
أقّل من 2500	ك	51	101	36	61
	%	20.5	40.6	14.5	24.5
3500 – 2500	ك	5	30	9	9
	%	9.4	56.6	17	17
4500 – 3500	ك	13	4	9	12
	%	34.2	10.5	23.7	31.6
أكثر من 5000	ك	36	57	29	38
	%	22.5	35.6	18.1	23.8

جدول (28) يبين التكرارات والنسب المئوية بين الدخل المادي للفرد والدرجات اللونية

- لا توجد علاقة ذات دلالة إحصائية بين العمر وكثافة الزخرفة حيث بلغ معامل كاي (5.17) عند درجة حرية (6) ومستوى دلالة (0.521) وهو أكبر من (0.05).

5. العلاقة بين الحالة الاجتماعية و اتجاهات الشباب الراغبين تو افرها في مكملات الأزياء:

المحور	قيمة كاي تربيع Chi-Square	درجة الحرية	الدلالة الإحصائية	معامل كرامرز Cramer's
نوع مكمل الأزياء	25.46	5	*0.00	0.23
الابتكار في التصميم	1.98	2	0.371	-
الخامة	0.762	2	0.683	-
تعدد الألوان	1.09	2	0.579	-
حجم الزخرفة	0.847	2	0.655	-
الدرجات اللونية	10.71	3	*0.013	0.15
كثافة الزخرفة	2.18	2	0.336	-

جدول (29) يبين العلاقة بين الحالة الاجتماعية والمحور الثاني (حصر اتجاهات الشباب الراغبين تو افرها في مكملات الأزياء) *[1]

يتضح من الجدول (29) ما يلي:

- توجد علاقة متوسطة ذات دلالة إحصائية بين الحالة الاجتماعية ونوع مكمل الأزياء حيث بلغ معامل كاي (25.46) عند درجة حرية[2] (5) ومستوى دلالة (0.00) وهو أصغر من (0.05)، وبلغ معامل كرامرز (0.23)، وأتضح أن العلاقة كانت بين العزاب وتفضيلهم للأحذية وكذلك للمتزوجين وتفضيلهم للأحذية، والجدول (30) يبين ذلك:

الحالة الاجتماعية		نوع مكمل الأزياء					
		أحذية	جاليهات	أحزمة	حقائب للابتوب	حقائب الأغراض الشخصية	أوشحة (Scarfs)
أعزب	ك	188	12	13	22	49	42
	%	57.7	3.7	4	6.7	15	12.9
متزوج	ك	78	5	16	16	49	10
	%	44.8	2.9	9.2	9.2	28.2	5.7

جدول (30) يبين التكرارات والنسب المئوية بين الحالة الاجتماعية ونوع مكمل الأزياء

- لا توجد علاقة ذات دلالة إحصائية بين الحالة الاجتماعية والابتكار في التصميم حيث بلغ معامل كاي (1.98) عند درجة حرية (2) ومستوى دلالة (0.371) وهو أكبر من (0.05).

[1] (*) دالة عند مستوى (0.05).

- لا توجد علاقة ذات دلالة إحصائية بين الحالة الاجتماعية والخامة حيث بلغ معامل كاي (0.762) عند درجة حرية (2) ومستوى دلالة (0.683) وهو أكبر من (0.05).
- لا توجد علاقة ذات دلالة إحصائية بين الحالة الاجتماعية وتعدد الألوان حيث بلغ معامل كاي (1.09) عند درجة حرية (2) ومستوى دلالة (0.579) وهو أكبر من (0.05).
- لا توجد علاقة ذات دلالة إحصائية بين الحالة الاجتماعية وحجم الزخرفة حيث بلغ معامل كاي (0.847) عند درجة حرية (2) ومستوى دلالة (0.655) وهو أكبر من (0.05).
- توجد علاقة ضعيفة ذات دلالة إحصائية بين الحالة الاجتماعية والدرجات اللونية حيث بلغ معامل كاي (10.71) عند درجة حرية (3) ومستوى دلالة (0.013) وهو أصغر من (0.05)، وبلغ معامل كرامرز (0.15)، وأتضح أن العلاقة كانت بين العزاب وتفضيلهم للألوان الغامقة، وكذلك المتزوجين وتفضيلهم للألوان الغامقة والألوان المحايدة والألوان الفاتحة والألوان الزاهية، والجدول (31) يبين ذلك:

الحالة الاجتماعية		الدرجات اللونية			
		الألوان الفاتحة	الألوان الغامقة	الألوان الزاهية	الألوان المحايدة
أعزب	ك	64	142	50	70
	%	19.6	43.6	15.3	21.5
متزوج	ك	41	50	33	50
	%	23.6	28.7	19	28.7

جدول (31) يبين التكرارات والنسب المئوية بين الحالة الاجتماعية والدرجات اللونية

- لا توجد علاقة ذات دلالة إحصائية بين الحالة الاجتماعية وكثافة الزخرفة حيث بلغ معامل كاي (2.18) عند درجة حرية (2) ومستوى دلالة (0.336) وهو أكبر من (0.05).

مناقشة أبرزوأهم نتائج البحث:

يتضح من جدول (7) أن الشباب يفضلون الأحذية بنسبة ٥٣.٢%، وهذا يتفق مع دراسة (Khalil,1999) أن الشباب يهتمون بالأحذية بالمرتبة الأولى وهي من مكملات الأزياء الأكثر أهمية بالنسبة لهم، ويتفق أيضا مع دراسة (Al-Jizani, Zaied, & Salem, 2016) بإدخال تصميم الأحذية ضمن مجال الصناعات المحلية وإضافة الوحدة التعليمية المقترحة لتصميم الأحذية باستخدام الوسائط المتعددة لمناهج تصميم الأزياء بجامعات المملكة العربية السعودية المختصة بالأزياء، وقد أكدت (Khalil, Sobhi, & Khaled, 2021) أهمية ربط تصميم الأحذية بخطوط الموضة الحديثة من حيث الخطوط والألوان وخامات التصنيع وحتى التقنيات، للوصول لتصميمات في مجال الأحذية ترقى للعالمية. وعليه يجب الاهتمام بتصميم أحذية حديثة مستوحاة من التراث لتعزيز الهوية الوطنية لدى الشباب.

يبين جدول (26) انه توجد علاقة قوية ذات دلالة إحصائية بين الجنس والدرجات اللونية عند مستوى دلالة (0.00) وهو أصغر من (0.05)، وأتضح أن العلاقة كانت بين الذكور وتفضيلهم للألوان الغامقة وكذلك الإناث وتفضيلهم للألوان الغامقة والألوان المحايدة والألوان الفاتحة والألوان الزاهية، يفضل الشباب الألوان الغامقة في مكملات الأزياء وعليه يجب الاهتمام بتصميم مكملات بدرجات لونيه تلائمهم.

ويتضح من جدول (23) تفضيل الشباب لتوليف الخامات ويجب أن يهتم المصممين في التجريب بتوليف الخامات وابتكار تصاميم ملائمه لفئة الشباب.

الاستنتاجات:

١- يفضل الشباب التصميمات الحديثة التي تحقق لهم التميز والتفرد عند ارتدائها.

٢- يهتم الشباب فئة الذكور بحقائب اليد المزخرفة.

٣- يفضل الشباب مكملات الأزياء بزخارف بسيطة ذات حجم متوسط.

Reference:

1. Al-Etreby, E. M. (2016). Enriching the garment accessories industry by adapting the Indian decorative units in the two styles of digital printing and hand embroidery. *Journal of the College of Education*(19), 488-464.
2. Al-Jizani, M. K., & Zaied, E. S. (2016). The effectiveness of an educational unit for shoes design using multimedia. *International Design Journal, 6*(4), 339-348.
3. Al Shaer, M. F. (2019). Awareness of youth about the importance of modern trends in fashion (multipurpose-green) in light of sustainable development. *Journal of Home Economics, 1*(29), 20-38.
4. Altawab, S. M. (1990). Psychological trends and how to change them. *Psychology, 4*(15), 6-19.
5. Abdeen, A. A. (2000). *Studies in the psychology of clothing.* Cairo: Dar Alfekar Alarab.
6. Abbasi, Y. (2016). Youth Social Problems in the Light of the Current Social Changes in Algeria. *Faculty of Humanities and Social Sciences*.
7. Abohatab, F. A. (1996). *Educational Psychology.* Cairo: Anglo-Egyptian Library.
8. AbdullalAziz, Z., & Haraz, A. N. (2020). *Outerwear and its accessories.* Cairo: Dar Alketab alhadeath.
9. Al-Ashwal, A., & Ahmed, E. E.-D. (1987). *Encyclopedia of Special Education.* Cairo: Anglo-Egyptian Library.
10. Azzouz, s. (2015). TV and Youth Attitudes Towards Fashion. *Al-Hikma Journal for Media and Communication Studies, 3*(6), 62-76.
11. Khalil, N. M. (1999). *Clothing accessory "Accessory is the art of elegance and beauty".* Cairo. Egypt: Dar Alfiker Alarabi.
12. Khalil, N. M., & Sobhi, N. M. (2021). Fashion trends and their impact on the design of Eyo men's shoes. *International Design Journal, 5*(11), 133-150.
13. Fahmy, N. M. (1999). Religious values of youth from the perspective of social service. *Alexandria: Modern University Office*.
14. General , A. (2019). *Saudi youth in numbers* . Retrieved from Saudi Arabia: Center for Statistical Analysis and Decision Support: https://www.stats.gov.sa/ar/6470-0
15. Ministry, o. (2019). *Youth and development*. From Retrieved from Development Plans: https://www.mep.gov.sa/ar/development-plans

16. Ali, L. (2006). *Arab youth and the will for change from within the heritage (1).* Alexandria: Almasriah Library for Printing, Publishing and Distribution.
17. Melson, f. (2007). *Young people in a changing society.* Alexandria: Dar Al-Wafaa for the world of printing and publishing.
18. Michael, J. (2015). It's really not hip to be a hipster: Negotiating trends and authenticity in the cultural field. *Journal of Consumer Culture, 2*(15), 163-182.
19. Mansour, Z. A. (1996). Modern artistic trends and their impact on metallic ornaments. *College of Art Education*.
20. Salama, A. M. (2010). *Youth and community development from a social service perspective.* (1, Ed.) Alexandria. Egypt: Dar Al-Wafa ldonia of printing and publishing.
21. Semin, G., & Fiedler, K. (1996). *Applied Social Psychology.* SAGE Publications Ltd.
22. Shaheen, M. A. (2013). Attitudes of young people towards choosing their clothes at the Faculty of Specific Education. Journal of the College of Education in Ismailia(25), 133-166
23. Subhi, S. (2003). *The human Psychological health.* Alexandria: The Egyptian Lebanese House.
24. Rachid, B. (2007). The phenomenon of interest in dress among university youth. Master's Thesis. *Faculty of Humanities and Social Sciences*.
25. Tommy, K. (2017). The role of mass culture in shaping the identity of university youth. *Journal of Human and Society Sciences, 1*(6), 52-35.
26. Tawfiq, N. A.-R. (2015). Attitudes of working women towards the choice of garment accessories. *International Design Journal, 4*(5), 1436-1421.
27. Venkatasamy, N. (2015). International conference on textiles. *Tamilnadu, INDIA Fashion trends and their impact on the society*.
28. Wu, Q. (2019). *Fashion for sustainability. Analysis of the application of sustainability concept in fashion accessories design.* 3rd International Virtual Conference on Educational Research and Innovation.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts106/205-230

Inventory of Saudi youth trends towards choosing fashion accessories

Sitah bint Mohammad AlMutairi[1]
Reem bint Ayed Alharbi [2]

Al-Academy Journal …….…….... Issue 106
Date of receipt: 13/8/2022…....Date of acceptance: 28/8/2022….....Date of publication: 15/12/2022

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

Abstract:

This research aims to determine the Attitudes Towards Fashion accessories of Saudi youth, and the descriptive analytical method was used in this research. The research sample was 500 youth in Riyadh that age between 20 to less than 40. The most important results show that young people prefer shoes by 53.2%, that 45.2% of young people prefer acquiring modern designs in fashion accessories, and the research emphasized the importance of studying the impact of rapid economic, social and cultural developments on young people's attitudes towards fashion and its accessories, directing the attention of Saudi fashion designers towards complements Fashion to offer designs that match their trends

Conclusions:

1. Young people prefer modern designs that achieve distinction and uniqueness when wearing them.
2. Young males are interested in decorative handbags.
.3 Young people prefer fashion accessories with simple decorations of medium size.

Keywords: Youth ,Accessories ,Fashion

[1] Assistant Professor of Textile History and Design , Fashion and Textile Design Department, Princess Nourah bint Abdulrahman University, sitahmm1974@gmail.com

[2] Princess Nourah bint Abdulrahman University, reemalharbi41@gmail.com

OPEN ACCESS

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts106/231-252

المعالجات الأخراجية لتوظيف المكان في العرض المسرحي

علي سعد لطيف [1]

مضاد عجيل حسن الأسدي [2]

مجلة الأكاديمي-العدد 106 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2022/7/31 , تاريخ قبول النشر 2022/8/7 , تاريخ النشر 2022/12/15

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

ملخص البحث:

ان اهم المواضيع التي تشكل الجانب الجمالي والموضوعي للعرض المسرحي المتمثلة بالبيئة المكانية للعرض والمكان الافتراضي المطروح الحاوي على عناصر العرض التقنية والفنية ويبرز قوة التأثير فيها. وفي ضوء ماتقدم قسم الباحثان الموضوع الى اربع فصول.

احتوى الفصل الأول (الاطار المنهجي) الذي تضمن مشكلة البحث في ما يخص المعالجات الاخراجية بين المخرجين في تأسيس او انشاء المكان المسرحي ، و أهمية البحث والهدف من البحث ، وحدود البحث ليختم الفصل بتحديد المصطلحات.

والفصل الثاني (الاطار النظري) قسم الى مبحثين تناول في المبحث الاول: (مفهوم المكان المسرحي) ، اما المبحث الثاني فقد جاء بعنوان (التجارب الاخراجية لتوظيف المكان في المسرح العالمي) ،ودراسات سابقة وما اسفر عنه الاطار النظري . والفصل الثالث احتوى على

(إجراءات البحث) تضمن عينة البحث وهي مسرحية (باسبورت) ومجتمع البحث و وسبب اختيار العينة و تحليل العينة .

في حين جاء الفصل الرابع والأخير بـ (النتائج والاستنتاجات) ، وتضمن التوصيات التي اقترحها الباحثان ، وأيضا المقترحات ،واحتوى قائمة المصادر.

الكلمات المفتاحية: المكان، مفهوم المكان المسرحي، المعالجات الإخراجية.

[1] كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد ،alialhamad905@gmail.com .

[2] كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد ،mdhad.ajel@cofarts.uobaghdad.edu.iq .

الفصل الأول: الاطار المنهجي

مشكلة البحث والحاجة اليه:

يشكل الانشاء المكاني مصدرا أساسيا وعاملا مهما في تكوين شكل العرض المسرحي بكونه المنطلق التأسيسي الذي يتبنى العناصر والفضاء التي تجسد العمل ، اذ شهد المسرح تطورا ملحوظا في شكل المكان واختلاف مواقع العرض وصناعة البيئة المناسبة لفكرة النص وجميع هذا يتجسد في شكل الرؤية الأخراجية وظروفها التي تقود الى عدة تفرعات ضمنية في دراسة خاصية تجسيد المكان وشكل المكان على المسرح، والقدرة على التعامل مع المتغيرات التي تطرأ على المكان وقدرة المخرج في استغلال المكان لصناعة البيئة المناسبة للعرض مستغلا جميع مساحات المكان ، وقدرته على ضبط الإيقاع التام في تعامل العناصر مع المكان .

استعمال التقنية بشكل كبير نتيجة للتطور التكنولوجي الذي ساهم مساهمة كبيرة في المسرح ، ولأنه سهل تجاوز العديد من العقبات في صناعة صورة وانشاء مكان عرض بحسب ما يريد المخرج ، ولكن هذا شكل صعوبة على المخرج في الوقت ذاته في كيفية قيادة هذه العناصر والتعامل معها فضلا عن شكل المكان وتأسيسه والمشكلة التي لاحظها الباحث تتلخص في سؤال محدد وهو: ماهي ابرز المعالجات الاخراجية التي يتعامل معها المخرج في تأسيس المكان وابرازها في العرض المسرحي.

أهمية البحث :-

تتجلى أهمية البحث في تسليط الضوء على موضوع المعالجات الاخراجية التي تطرأ على المخرج في انشاء وتأسيس مكان العرض المسرحي ومن الموضوع المذكور يستمد البحث أهميته لما سيقدمه من معلومات البحث للدارسين والمهتمين والباحثين في موضوع تأسيس المكان المسرحي من خلال المتغيرات الاخراجية واشكالها في مسرح مابعد الحداثة، فضلا عن فائدته للطلبة في كليات ومعاهد الفنون الجميلة والمكاتب والمخرجين.

هدف البحث:-

يهدف البحث في التعرف على المعالجات الأخراجية لتوظيف المكان في العرض المسرحي.

حدود البحث:-

الحدود المكانية: العراق – بغداد – المسرح الوطني.

الحدود الزمانية: 2012م.

الحدود الموضوعية: المعالجات الأخراجية لتوظيف المكان في العرض المسرحي.

تحديد المصطلحات:-

1. **المعالجة اصطلاحا وفق تعريف سامي عبد الحميد:** " هي ممارسة للعمل وتقويمه, أي كيفية بناء المادة من ناحية الشكل والمضمون من اجل ايصال الموضوع". (Abdul Hamid , p. 113)

2.الاخراج: يعرف سعد اردش الاخراج فهم النص المسرحي واستنباط المحتوى المسرحي منه, وتحويله من الحالة المثالية للكتاب الى حياة مادية على خشبة المسرح. ولتحقيق مثل هذا الهدف يجب ان تكون للمخرج القدرة على توجيه وتحريك مجموعة العاملين وفي مقدمتهم الممثلون ثم الفنيون الموكلون بالأزياء والمناظر والأضواء وفي النهاية ميكانيكا العرض والموسيقى والرقص: هذا هو الأخراج. (Ardash, 1979, p. 15)

ومن أجل الوصول الى نتائج عملية للبحث فقد ارتأى الباحث الى صياغة تعريف اجرائي للمعالجة الأخراجية يتفق مع اهداف البحث.

التعريف الاجرائي: هو ايجاد الحلول والتعبير عن هذه الحلول بواسطة بناء شكل تركيبي مرتبط بالفكرة والهدف والاسلوب حتى يتسنى للمخرج ربط هذه العناصر لأنتاج صورة فنية في العرض.

3- المكان:

لغويا: ويعرفه (ابن منظور) بانه الموضع ،والجمع أمكنة، واماكن جمع الجمع...فالمكان والمكانة واحد، لأنه موضع لكينونة الشيء، فالعرب تقول: كن مكانك، وقم مكانك، فقد دل هذا على انه مصدر. (Manzur, 1993, p. 113)

اصطلاحا: المكان ويعرفه (افلاطون) بأنه " حادث وليس بقديم اذا اقتضته ضرورة وجود العالم". (Al-Obaidi, 1987, p. 28)

ويعرفه (ارسطو) بأنه" يعد المكان موجود مادمنا نشغله ونتحيز فيه وكذلك يمكن ادراكه عن طريق الحركة التي ابرزها حركة النقلة من مكان الى اخر" (Al-Obaidi, 1987, p. 29)

ويعرف (بيتر فايس) "المكان المسرحي بأنه: نسق علامات متعالق مع بقية الأجزاء في منظومة العلامات المشكلة للعرض المسرحي". (Peters, 1989, p. 61)

اجرائيا يعرفه الباحث بأنه: وهو الحيز المؤطر للعناصر الذي يشتغل ضمنها ، ويكون بمثابة الكون الحاوي لها ويكسبها قيمته الجوهرية ويعززها.

الفصل الثاني: الاطار النظري

المبحث الأول: مفهوم المكان المسرحي

ان تباين التركيب الكوني لأشكال مختلفة في الكون يمثل حيز معين له وجوده الذي يكون المساحة التي تتم فيها الأنشطة والفراغ أيضا يكون هذه المساحة التي تتناسب بصورة معينة ضمن أليات تخطيطية بعضها تكون وضعتها الطبيعة وهي العناصر الطبيعية كالجبال والبحار والصحاري ، والبعض الاخر عناصر وضعها الانسان من عمله وتصميمه وبناءه فكون صور مختلفة للمكان تمثل كل صورة حاجته له منذ العصور الأولى

ومرورا بالعصور المختلفة الى ان تطور في عصرنا الحالي المكان بصورة دقيقة ، حيث تفرع بصورة معقدة وكبيرة ليشمل اشكال وصور وانماط مختلفة كل منها له غرضه وفائدته المهمة التي تتجلى في تقديم خدمتها.

يعرف (ابن سينا) المكان "هو الذي تنتقل اليه الاجسام على جهة التشويق اذا كانت خارجة عنه، وتسكن فيه اذا بلغته على جهة الملائمة والشبه، وماهو بهذه الصفة فهو نهاية جسم محيط". (Amer , p. 166)

وتباينت الرؤى للمكان كلا حسب وجه نظره وحسب منطقة الاشتغال التي يتناولها فعلى ضوء ذلك يؤسس المنطلق الفكري للمكان حيث يكون المكان وفقا لأرسطو " ان المكان بمثابة سطح باطني في الجسم الحاوي المماس للسطح الظاهر من الجسم المحوي، فلم يقبل ما عرف به البعض من إن المكان هو الفراغ الخالي ، ففي نظره الى العالم الخالي محال". (Youssef, 1998, p. 47)

وهذا يدل على التناسب بين الحيز الفارغ والحيز الممتلئ هما بتناسب متوازن يشكلان المكان بدلالاته الفلسفية والاشتغالية ، ويرى (ديكارت) المكان " هو فكرة فطرية من أفكار العقل الباطن ، لذا فأن كينونته هي وقف على فكرتنا القبلية وبهذا لايصبح مجالا مثاليا رحبا لتوصيفاتها الحسية للأشياء، وهو نظام تساوق الأشياء في الوجود ومعيتها الحضورية في تلاحق وممارسة وتجاوز وتقارن". (Abdul Amir, 2003, p. 12)

يتضح من الطروحات السابقة أهمية التشكيل الأساسي لجميع المنطلقات التأسيسية بمختلف الاختصاصات العلمية والمنهجية والبنائية تتطلب وجود الجوهر الأساسي الذي ترتكز عليه وهو المكان وما يشكله بما يحتويه ويكون عليه وما حوله ، وتكوين النسق المنطقي للعلاقة الطبيعية بينه وبين محيطه، من هنا بدأ تأثير المكان في المهتمين والقائمين على المجال المسرحي منذ النشأة وحتى عصرنا هذا، يشكل الصيغة الأساسية التي سنتناولها بتفاصيلها وموضوعاتها وقواعدها في تشكل الهيكلية المسرحية و دور المكان في تأسيسه.

المسرح بمفهومه المطلق هو الصورة التشكيلية المرئية التي تحمل في طياتها الفكرة والموضوع والهدف وتسمو الى مجسات حسية لدى المتلقي وتغور في مناطق عميقة فكريا وتتطلب المعالجة الدقيقة واليقظة في كل ما يتطلبه العصر وتتطلبة البنية المسرحية على ان لايحيد عنها حتى بالابتكار المسرحي ، وهذا الصورة تتشكل على وفق الحيز الأساسي الذي تبنى عليه الهيكلية العامة للعرض لذلك فأن اشكال العروض المسرحية اختلفت باماكنها ومساحاتها واشكال العروض على مختلف العصور وهي في تطور مستمر تتبع بيئة الحدث والمحيط الذي تنشئ فيه بالإضافة للخزين المعرفي والتخيلي الذي يمتلكة المخرج في تشكل بنية المكان .

والمكان المسرحي " هوالحيز العام متضمنا كل التكوينات البصرية والعلاقات المكانية الناتجة عن كل من العمارة المسرحية والديكور المسرحي الواقعين ضمن صياغة مكانية واحدة ولهما تأثير جمالي مشترك". (Rashid , 2013, p. 43)

وهذا يؤكد اثر البيئة المكانية في اشغال المساحة الممتلئة والمساحة الصورية التي تبثها الى المتلقي وفق الية الاشتغال في انشاء المكان وهذا يتطلب تناغم بين ما يتكون من بيئة بشكل الديكور وبين مكان العرض ومسرحه ، وهذا بالتالي يجعل المخرج والممثلين مهيئين وفقا لهذا المكان فأذا حصل العرض في مكان اخر يقود

ذلك الى تغيير في بيئة تشكيل الديكور وتناغمة مع المكان ومع أسلوب المخرج في التعامل مع ادواته والممثل مع محيطه ويمكن انت تنعكس سلبا على التأثير الجمالي للعرض وهذا يبين ألاهمية الكبرى في تحديد صورة المكان

.

وهناك طرح اخر يؤكد ان المكان المسرحي " هو مكان تخيلي متخيل لذلك يكون للخيال والذاكرة الثقافية دورهما في بنية المكان هندسيا". (Al-Zamel, 2014, p. 221)

أي ان انشائية البيئة المكانية تعتمد على المنطلقات التخيلية للكاتب في تشكل بيئتة وهذا تختلف أساسا عن الثيمة المعروفة في جعل المكان المسرحي وفضائته صورة من الواقع لتجسيد احداث تتلامس مع الواقع من خلال إشارات و رموز يبرع في تكوينها المخرج وفق تشكيل المكان على أساس فكرة الكاتب فهي المنطلق الأساس في بناء مكان العرض وهذا ما يؤكده في ان "المكان المسرحي يتمتع بكونه لغويا فالأحرف الطباعية على فضاء الورق هي المؤسس الوحيد للمكان المسرحي والكاتب المسرحي يسعى لجعل المكان المسرحي واقعيا بتناوله أماكن حقيقية". (Al-Zamel, 2014)

الطروحات السابقة تتقارب في ثيمة معينة وهي ان شكل مكان العرض تخيلي افتراضي وفق رؤية الكاتب وأيضا على أساس تصور المخرج لرؤية الكاتب وعلى ذلك الأساس يتشكل المكان أي بيئة العرض ، وهنا يكمن دور المخرج في خلق التناغم المناسب بين تشيكل البيئة وبين معمارية المكان الذي يكون فيه العرض بعد اختيار المكان أي المعماري وشكلة حسب تصنيفة مسرح مغلق أي مسرح العلبة او مسرح مفتوح وهنا يتطلب من المخرج معالجات اخراجية مغايرة لما يقدم في المسرح المغلق فالمسرح "هناك نص بصري للمؤلف والممثل والمخرج ، فالمؤلف يكتبه على الورق والممثل يكونه بجسده والمخرج يقترحه لكل الفضاء المسرحي...لذلك يجب ان يكون التشكيل المكاني في المسرح المفتوح ذات طبيعة طقسية تعتمد على اثارة اللاشعور الجمعي". (Al Majidi, 2017, p. 16)

فكل فرد في العمل له وجه نظره ودوره في صياغة وظيفتهة بطريقة يشكل من خلالها جغرافية المكان المسرحي والتي تختلف في المسرح المفتوح لان المخرج يتعامل مع فضاء واسع ومغاير في تشكيل بيئة عرضه والممثل يتعامل ضمن بيئة تختلف عن التشكيل المسرحي المعتاد لذلك يتطلب منه الأداء بصورة مقاربة للواقع والتناغم مع مكان العرض والجمهور بالاخص في عروض مسرح الشارع لان ردود الفعل متباينة وغير متوقعة ، فيجب مراعاة تواجد الجمهور ومعالجة انشاء البيئة المكانية بصورة تأمن الرؤية التامة للجميع وهنا تكمن أهمية الصورة الاخراجية لرسم المكان ضمن مكان العرض المعماري.

المكان في المسرح يمثل البيئة التي ينشأ فيها الطقس وهذا المكان يختلف من مجتمع لأخر من بيئة وتأثير المحيط عليها لبيئة اخرى، كذلك الاختلاف يكون على المستوى الاهم وهو الزمن وتتابع العصور والتطور الزمني والتقني وتأثيره في تأسيس المكان، والقصد بيئة العرض والتي تتبع ايضا معمارية المكان والتي يدخل في تأسيسها ايضا شكل الارض والتضاريس لانها تساعد على خلق اجواء تسهم في انشاء معمارية المكان والتي تصب بصورة مباشرة في شكل العروض وفي صورة تأسيس البيئة المكانية للعروض ، لذا سيرد الشكل المكاني للمسرح منذ الانطلاق .

حيث تشكل الافعال الانسانية والانشطة البدائية الطقسية نموذجا للتمثيل وذلك وفق اليأت الفضاء المفتوح ، فبدء من انشائية المكان المسرحي في العصر الاغريقي حيث يمثل الصورة التكوينية التأسيسية الاولى للمكان في اليونان ، واخذ الشكل المعماري الاغريقي شكلا خاصا واساسيا متنوع يستند الى اسس فلسفية ومرجعيات مختلفة ،وبالأخص أن اهم الفلاسفة هم اغريقيين والاخذ بنظر الاعتبار اختلاف اراء الفلاسفة حيث (عند هرقطيلس) اتخذ شكل المكان على وفق العلاقة بين الحركة وتغييرها فهي التي تعطي فعلا للمكان ، بينما الفيثاغوريين نتيجة لتأثرهم في علوم الرياضيات اتخذوا مفهوم المكان على شكل هندسي تتضمنه القياسات والمساحات ، بينما فلسفة افلاطون في المكان اختلفت بشكل كبير حيث سمي المحيط حاوي والمتحرك محوي فحركته على المحوي تشكل المكان). (Rashid , 2013, p. 43)

يتبين من ذلك التأثير الفلسفي لكل اتجاه يتضمن حيثياته في تناوله لجميع المفردات ومنها المكان المسرحي عندهم ولو تناولنا جميع الاراء السابقة نرى ان جميعها تنتج معنى دلالي في تكوين شكل المكان ،فالقياسات والهندسة مهمة في قياس الحركة وابعادها ونتائجها على المسرح والتي ترتبط فكريا بعلاقة الحاوي والمحوي والتي تقود الباحث بوجه التشبيه كالحامل والمحمول او الدال والمدلول في السيمياء.

وهذا بالتالي اصدر اسس منهجية وهندسية لخلق التناغم الجمالي في شكل المعمار المسرحي حيث (ان المكان في المسرح اليوناني يتكون من ثلاثة أجزاء هي الأوركسترا أو الثياترون والاسكينا... والاوركسترا على شكل دائرة كاملة، والمقاعد تحيط بالدائرة على شكل حلقة مستديرة وتمثل الثياترون ،والاسكينا يشكل المنظر يبدل فيها الممثل ملابسه من القماش والخشب تصنع). (alkhatib, 2014, pp. 109-110)

من خلال هذا يتضح الشكل الهندسي لمعمارية المكان الاغريقي المسرحي حيث انبثقت فكرة المسرح الدائري من عند الاغريق، وقرب المتفرج من الجمهور وان يسبب اشكالا في رؤية الحدث من جميع الجهات الاانها جعلت الترابط والقرب بين المتلقي والممثل بالرغم من أن المسارح الاغريقية تمتاز بضخامتها " فالمسرح الاغريقي يبنى على سفح جبل او في العراء ويسع لكل سكان المدينة في المتوسط ثلاثين الف متفرج". (Asfour, 2010, p. 18)

وهذا يحدد دور واهمية المكان في تأثيره على الطبقة العظمى من المجتمع اليوناني في الانسياق نحو المسرح، واثرى ذلك التكوين المعماري الضخم والمغاير في انشاء بيئة المكان المسرحي لدى الاغريق واحتفالات الالهة والطقوس ، فبيئة الطقس الاحتفالي تخلق في الفضاء المفتوح وليس حصرا المسرح عند الاغريق.

بقى تأثير المكان الاغريقي لفترة العصور اللاحقة وامتد تأثيره الى المسرح الروماني الذي احدث بصمة في تاريخ المسرح العالمي بصورة عامة وعلى مستوى المكان بوجه الخصوص، حيث اكتسب العمق والاصالة من المسرح الاغريقي وبذات الوقت تناول طابع المجتمع الروماني وعاداته واساليبه والتي بالتالي انعكست على تشكيل معمارية المسرح الروماني حيث يؤكد ذلك، (تاثر المسرح الروماني بالاغريقي ولكنه اختلف بعض الشيء فالأوكسترا اصبحت نصف دائرة ،والمنظر ثابت هنا و رسمت عليه الزخارف ،بينما منصة المسرح كانت بصورة اوسع، والمدرجات ثابتة على الارض بناءا ، ومنصة المسرح اوسع). (Bakir, 2015, pp. 67-68)

ومن خلال ذلك من الممكن تخيل التصور المكاني للمسرح الروماني في البناء المنبسط على الارض والمعمارية الشاهقة وتزيين صورة العرض بالنظر الثابت المرسوم وهذا دلالة لحقيقة التاريخ السينوغرافي ودوره في

تشكيل المكان وتناول بيئة الحدث ، و ركزوا بصورة رئيسية على اماكن المتفرجين وتشييدها بصورة تتناسب مع ضخامة روما.

تلى ذلك المسرح في القرون الوسطى الذي عانى من تغيرات ومر بمراحل متعددة قادته الى تغييرات على مستوى العروض انعكست على العروض حيث تميزت "دراما العصور الوسطى في مراحلها الاولى كانت تؤدي في نطاق حيز الكنيسة" (Palm, 2014, p. 88)

وهنا تتباين ملامح لعدد من المؤشرات الاستفهامية ، هل بأستطاعت الممثل التناغم مع المكان الكنيسي في تقديم العرض المسرحي كما في المسرح؟

من اطلاع الباحث على دور وتأثير المكان على اداء الممثل بالأخص وان في القرون الوسطى لم تكن وظيفة للمخرج، فأن المسرح الكنيسي لك غاية سياسي لذلك لم يكن مهما تقدير تناغم المكان المسرحي بأداء الممثل بقدر ما كان توجيهي حيث "سيطر المسرح الكنسي في اوروبا في القرون الوسطى وكان هدفه تحجيم الممارسات والطقوس البدائية غير المسيحية". (Asfour, Folk sayings in 100 years, 2002, p. 186)

ومرحلة اخرى هي تمثلت بمسرح العربة الذي كان يمثل نوع مكاني مغاير عن انواع الانشاءات المكانية الاخرى حيث "لا تلبث عرب مليئة بالممثلين ان تصل وتتوقف ثم تبدأ التمثيلية ، فالعربة تستخدم كخشبة مسرح ايضا... ثم تتابع العربة سيرها لتلتقي بجمهور اخر". (Research office at Dar Al Fikr, 2012, p. 99) وهذا يحدد المتغير الاضطراري للمكان المسرحي حيث اصبح متنقل بدلا من المغلق والمفتوح وهذا يؤثر على الحالة التركيبية للمنظر والحالة الادائية للمثل وايضا بأختلاف اماكن وقوف العربة والتمثيل.

(وفي المسرح بالعصر الاليزابيثي اعتمد على اساس المعادلة الثلاثية ممثل – فضاء – جمهور ، وفي المسرح الايزابيثي بنيت مسارح متعددة من ناحية الانشاء العمراني والمكاني فيكون المسرح بهيئة فراغ داخلي يحتوي منصة مهيأ للتمثيل ويحيطها من الاعلى شرفات للجوانب لجلوس المتفرجين ، وفي سقف المسرح يكون على شكل المسرح دائري اومضلعة ، هذه معمارية المكان المسرحي في العصر الايزابيثي). (Bashir, 2019, p. 68)

(اعمتدو المصممين على التصاميم الهندسية والرياضية في اوروبا لتصميم مسرح العلبة الايطالية حيث دخل المسرح مرحلة الاحتراف، فقسم الى الخشبة فتم بنائها على شكل خشبة تنحدر من الخلف الى الامام، وقاعة المتفرجين مستمدة بشكل نصف دائري مقتبس من الاغريق والرومان وصولا للمسافة الفاصلة بينهم، والمنظر اتسع نتيجة لتطور تقنية الفن التشكيلي والهندسي في انشاء المنظر المسرحي وتطوره بحيث يوحي الى مكان معين ويحتوي على عنصر الخداع والابهار البصري). (Jesekai, 2005, p. 427)

المبحث الثاني: التجارب الاخراجية لتوظيف المكان في المسرح العالمي

في تناول مفردة المكان المسرحي بشتى صفاته وتغييراته وتأريخه ودرج تأثير تأسيسه ، ومدى تناسبه وتناغمه مع محيطه ومع ادواته ، ومدى اختلافه مع مضاداته فأنه يخلق حاله توازن وخلق لمنظومة متكاملة يمثل الحجر الاساس لها وهذا يمثل شق اساسي في ضمنية وثيمة الموضوع المتناول، والمرتكز الاساسي الذي يمثل التوازن الثاني لموضوع المكان وهو تناوله في ما بعد الحداثة ، وهذا المفهوم يرتبط بحالة من التغيير المجتمعي والفكري والثقافي والفني والادبي والعلمي بمرحلة غيرت مسارات متعددة عالميا ، من نظر معينة الى فكرة

واسس ما بعد الحداثة فيمكن ربطها بالتكنولوجيا والتطور التقني الذي زامن وواكب واثر في الحاجة الى افكار تنتج صور و اشكال فنية وادبية وثقافية ترتبط وتعبر عن الانسان وتتناغم مع متطلبات العصر.

وبصدد تناول الصورة المكانية بالألات والتقنيات والتشكلات الجديدة في بناء بيئة العرض ، وايضا الانماط الجديدة في معمارية الاماكن المسرحية وايضا الاشكال الجديدة التي انعكست على نتائج الدلالات الشكلية والبصرية في توظيف التقنية الحديثة في المسرح بطريقة واسلوب كل اتجاه وتيار ومخرج ، وابتكار بيئة افتراضية وعالم افتراضي يعبر عن اسلوب الحداثة .

ولكي يتسنى لنا الغور في تفاصيل الاليات المستخدمة أخراجيا ووظيفيا في دراسة وتحليل الانماط التغييرية في تكوين المكان في مسرح ما بعد الحداثة ، يقود ذلك الى تنول مخرجين احدثوا تغييرا في صورة المكان بأدواتهم واساليبهم و مرجعياتهم الفكرية والفلسفية.

تاديوش كانتور:

يعد كانتور واحدا من اهم المخرجين العالميين في القرن العشرين لما صنعه من منجز وتغييرات على جميع المستويات البصرية والتشكيلية في اشكال المسرح المتنوعة خاصته " مخرج مسرحي وتشكيلي (سينوغرافي) من اشهر مبدعين التجريب في المسرح البولندي، اشتغل بالرسم...استمد معظم توجهاته من البنيوية والسريالية وفن التصوير التجريبي".

(Al-Takmji, 2011, pp. 104-105)

من هذا ينتج لنا مؤشرات اخرى هي دور الامكانية السينوغرافية التي يمتلكها بالاضافة لقدرة الرسم والذي انتج تصورات اعمق وتخيلات مشفرة في انشاء المكان عند كانتور ، وايضا تعدد الاتجاهات التي تأثر بها واستنبط منها واستطاع ان يمزجها بصورة تنتج صورة مكانية ، وهذا الذي قاد الى تصورات عدة في انتاج المكان عنده حيث " اعتمد كانتور على لغة تصويرية بليغة ، ان المكان المسرحي الذي اختاره كانتور يجعل العمل الفني أكثر صدقا". (Abu Doma, 2005, p. 102)

وهذا اعتمد على امكانيته في خلق صورة المكان وبيئته بصورة تضمن صدقه وواقعيته ضمن الياته السينوغرافية حيث اعتمد على نوع من مسارحه وسمي مسرح الواقعة حيث "طبق الواقعة في عدد من اعماله ، واصر على تقديم الاعمال في اماكنها الحقيقية ففي (بيت الدمية الصغير) قدم احد المشاهد في حوض حمام حقيقي". (Abdel Hamid, 2007, p. 321)

وهذا يؤكد اهمية المكان عند كانتور في تحديد شكل العرض الذي خصصه كنوع من مسارحه عمل عليه ، والعمل على موضوع تأثير المكان في المتلقي بتجسيد صورة العرض باماكنها الحقيقية ، ويرتبط بصورة تذكيرية الياته تشبه عمل مسرح (المقهورين) لـ (أوغستوبوال) من خلال احد انواع مسارحه وهو مسرح الجريدة ومسرح طيف الرغبة ايضا الذي يتم في اماكن عامة او مطعم وللمارة بأستثناء ان جمهور كانتور ليس كذلك.

من وجهة نظر الباحث بهذا الصدد ، ان مسرح الواقعة عند تقديم المسرحية في مكانها الحقيقي يفقد ذلك السحر الخاص بأجواء المسرح ويصبح هنا بتقارب كأنه استوديو سينمائي لان المسرح قائم على الافتراض والتشفير.

وفي مرحلة اخرى من مراحل التغير الانشائي عند كانتور انتقل الى اسلوب اخر هو مسرح الموت الذي اعتمد فيه اليات مغايرة واشتغالات ابرزته كنوع مختلف من العمل المسرحي حيث " في مسرح الموت عند كانتور المخرج البولوني ثمة اهتمام فائق بالسينوغرافيا ،واقحام روح الاجداد لخشبة المسرح على شكل مانيكانات، واستغنائه عن المكان المسرحي المعروف". (Cultural Knowledge Magazine, 2011, p. 66)

استخدم كانتور المانيكان كنوع مغاير عن الشكل المألوف ومن الدمى حيث كان يريد ابراز موت شكل الممثل على المسرح كتعبير المانيكان في مكان مغاير اي يقصد نوع من الواقعة ضمن مسرح الموت بتقديم المكان نفسه او خلق البيئة بتكوينها السينوغرافي على المسرح فيخلف الفصل الدراسي على المسرح بصورة تجعل المتلقي يشعر بالمكان للدقة في خلقه ضمن الفضاء ، فهو يريد الايهام الحسي اكثر من الايهام بوجود المكان، فيجعل من المسرح مكان اخر لحدث يجسد من خلاله مسرحيته.

ومن الاشكال الاخرى التي اسس لها كانتور في عمله ضمن منطقة التشكيل ، والذي يعد المكان الاساس التركيبي لها هو مسرح اللاشكل "فأمن كانتور بضرورة النظر الى الفراغ المسرحي بصورة ديناميكية، واستخدم التشكيل بأعتباره عنصرا منشطا للمعنى خالقا له...والمرحلة الاولى في التشكيل هي مسرح اللاشكل" (Abu Doma, 2005, p. 97)

في مسرح اللاشكل نستطيع القول انه كون صورة تشكيلية لها مصدرين بالنسبة لكانتور ، المصدر الاول هو تأثير الفن التشكيلي في شخصيته الفنية ، والمصدر الثاني هو تأثره بالاتجاه السريالي ، وهذا أنتج تباين على مستوى انشاء بيئة العرض من تشكل خطوط وكتل مختلفة ، لكن الشكل مختلف اي شكل سريالي بصورة مؤكدة ضمن نسق محدد وبصورة تحيل المتلقي الى المكان لكن ليس الايهام بالمكان لكن خلقه بمختلف اشكال مسرحه، وحتى في مسرح الصفر فأنه صفر شكل بيئة العرض بأدق تفاصيلها وصولا للشكل المركب وفق اليات سينوغرافية تشكيلية وفق نسق اخراجي بتناغم مع معمارية المكان.

بيتر بروك:

يرتبط اسم بيتر بروك وهو من اهم المخرجين المعاصرين بخصائص معينة تنطوي ضمن مصطلحات تعتبر النسق المؤطر لها وهذه المصطلحات لها بعدها الفني من جهة والفلسفي والاجتماعي من ناحيه اخرى اقترنت به بصورة مباشرة مثل (المساحة الخالية) و (التداعي الحر للمكان) هذا بحد ذاته ينتج لنا الاهمية والاولية للمكان في عمل بيتر بروك الذي اتبع اليات متعددة في انشاء المكان المسرحي سواء وله نسق خاص مختلف بالاضافة لتنوعه بين المسرح المغلق والمفتوح ومسرحه ذات الفراغ الخالي وهذا يحدده على اليه اشتغال الممثل كأسلوب اخراجي بتوافق الممثل مع المكان عند خلق مغايرة حسية بالنسبه للمثل مع المكان من خلال المكان الخالي " يتسم بحيادية تخيلية في تسمح للممثل ان يتحرك بحرية خلال العالم المادي ويقارب التجربة الذاتية بشكل حر". (Christopher, 1996, p. 238)

فهو يريد نضج الخيال لدى الممثل من خلال نقطة التحول المكاني التي تؤدي به او تنقله من منطقة الى اخرى ذهنيا حتى يستطيع بالاحساس بالفراغ حوله ،وهو نوع من التجريب لديه وهو يلتقي بنقطة محددة مع (غروتوفسكي) هو الابتعاد عن مكان المسرح التقليدي لانه " هجر الاماكن التقليدية لتقديم عروضه ، واكد

ان غرس عمود خشبي في الارض يستطيع ان يحول مساحة ما الى مكان للعرض المسرحي... بروك يكسر الجمود في العروض المسرحية فقدم عروضه في المستشفيات والسجون والمدارس". (Al Raymouni, 2012, pp. 23,24)

ومن هذا يتبين دور المكان في عمل الممثل وتأيره على احساس الممثل في عملية الخيال لدى الممثل مما يستطيع ادراك الحدث وهذه النقطة يتقارب فيها من (ستانسلافسكي) في الذاكرة الانفعالية ،لكن بصورة اخرى التخيل الصوري من خلال تأثير المكان وفراغه، ولأن بيتر بروك تجريبي انتهل من معظم السابقين من المخرجين .

وفي جانب اخر هناك اشتغال مغاير للمكان ، لكن المكان المختلف عن من مسرح العلبة لذلك " يخرج بيتر بروك في اغلب تجاربه من فضاء العلبة، ليقدم عروضا في الهواء الطلق ،ويعيد تشغيل الفضاء فيه بما يتوافق مع رؤيته، ومستفيدا من القوة الكامنة للمكان كما في تجربة (اورجاست)". (Abdel Karim, 2012, p. 115)

بيتر بروك تقارب من علوم وثقافات مختلفة ،ومرتكز عمله التجريب لذلك حاول ان يجعل الممثل بطبيعته وبيئته من خلال المكان ، لان المكان يخلق انطباعا عنده وبالتالي يصدره الى الممثلين وهو في غاية خلق طقس ، فيمزج هنا بين مواكبة التطور وبين خلق الطقوس وفي ذات الوقت العودة الى مرجعيات وطبيعة المكان ،ويتضح للباحث من هذا وحسب وجهة نظره ان التجريب عند بيتر بروك يحمل الحرية بصورة تامة لتوسعة الخيال لكادر ورشته من ممثلين ومن فنيين ، فيمثل هذا جانب اخر في قدرته على تشفير المكان ان كان العرض في فضاء مفتوح.

ومن افضل الامثلة في هذا الصدد مسرحية (حلم ليلة صيف) فغايته ان يجعلها مقاربة للجمهور " اغلق المسرح بثلاثة جدران بيضاء وفي الدار الخلفي بابان غير مرتبان تقريبا ". (Abdel Hamid, 2007, p. 278)

فالايحاء بالمكان من خلال انشاء ببيئة العرض والاحالة الى المكان للتقرب من الجمهور فبقدر تاثير المكان على الممثل عند بروك كان للمكان تأثير على المتلقي من خلال استهدافه بصورة معينة وفق اليات اتبعها بروك لكي يجعله يشعر بالمكان ويعبر عنه "سعى بروك ان يجعل المتلقي مساهما في العرض وكان من بينما أولاه من مهام ان يتواصل مع الاشارات المكانية التي يمنحها العرض لأنتاج التداعي الحر للمكان". (Rashid , 2013, p. 105)

وجميع هذه المعايير التي يعتمدها بيتر بروك في عمله تنتج له نسق اعتمده في عروضه من خلال تركيزه على معايير تجعله " يحدد تأويله للعرض من خلال اكتشاف المكان والممثلين واشكال التعبير". (Al-Dulaimi , 1999, p. 111)

فتبرز لنا عدة محددات في تناول ومعالجة المكان عند بيتر بروك على مستوى العرض، وتناغم المعمارية على مستوى مختلف انواع التجريب من مسرح العلبة الى المسرح المفتوح في الهواء الطلق ، فاستخدم بروك وسائله الاخراجية للاستفادة من المكان بصورة اعتنى به واختلفت في العديد من مسرحياته بتشفير المكان ، ومن رأي الباحث ان بروك استفاد من خبراته السينمائية بكونه مونتير ومخرج سينمائي في الاستفادة من الخزين السينمائي والخيال في تخصيب ونضج صورة المكان المسرحي في عروضه المسرحية.

دراسات السابقة

من خلال القراء والبحث والاطلاع على الكتب والمراجع والمواضيع التي تتناول الموضوع المطروح ، كان هناك عدد من البحوث التي تتقارب في النسق الموضوعي من البحث المتناول لكن تبتعد في منطقة البحث ومن ابرز هذه البحوث:

أولا:- في دراسة بحث رسالة ماجستير للطالب (جاسم كاظم عبد) والموسومة بعنوان
(بنية الصورة الفنية وانشائية المكان في العرض المسرحي العراقي المعاصر)

وقسم فيها الباحث مباحث الفصل الثاني (الاطار النظري) الى:-

المبحث الأول : الصورة الفنية بين حركة التاريخ والمقولة الفلسفية.
المبحث الثاني: العلاقات المكانية وبنية الصورة الفنية.
المبحث الثالث: انتاج الصورة الفنية في المسرح العالمي نماذج منتخبة
(كوردون كريك ، بيتر بروك، برتولد بريشت)

لم يتقارب البحثين في أي من الأطر النظرية حيث تناول البحث السابق انشائية المكان بصورة فلسفية وربطها بصورة مباشرة بالصورة الفنية ، الا بأستثناء تناول البحثين (بيتر بروك) في التجارب العالمية لكن اختلف جذريا في المواضيع المتناولة فأختار في بحث الدراسة السابقة عن تناولة الصورة الفنية من وجهة نظر (بيتر بروك) ، بينما تناول البحث المطروح تعامله مع المكان بصورة تجريبية ، وعلى أساس ذلك لم يستفد الباحث من هذه الدراسة.

ما أسفر عنه الإطار النظري

جائت المؤشرات المستخلصة من الاطار النظري على وفق الاتي:-

1- المكان يعمل على اشغال التكوين الصوري الذي يبث الى المتلقي وبالتالي يكون حالة من الاحالة الحسية للمكان والشعور به نتيجة الى الصورة الذي يكونها.

2- يشكل المكان في المسرح كون للبيئة التي يتشكل ضمنها الطقس ،والذي يتشكل من عناصر العرض المختلفة والتي من اللازم انت تأتي هذه العناصر وفق نسق المكان والذي بدوره يرتبط بمعمارية بناية المكان.

3- على المخرج التعامل مع المكان بهندسة تقنية وفنية ، من خلال توظيف السينوغرافيا ، ومن خلال امتلاكه الادوات التي يستطيع من خلالها معالجة التغييرات بين المسرح المغلق والمسرح المفتوح ، او مسرح المكان الاني كما في (مسرح الواقعة).

4- المكان يمتلك عاملا مهما وهو خلق التأثير على الممثل وادائه واحساسه واحالته للمكان الذي يجسده وبخلق التناغم والتقارب بين الممثل ومكانه لكي يكسب الثقة بالمكان وينتج بالتالي سهوله تعامل الممثل مع المكان ،وتقديم اداء عالي.

5- تأكيد دور السينوغرافيا والتقنية والحداثة في مساعدة المخرج على رسم وتكوين

الفضاء التخيلي قبل ان يكون فضاء واقعي وهذا بحد ذاته ينتج لغة تصويرية بليغة في جعل تعامل المخرج مع ادواته اكثر صدقا في شكل العرض.

6- يقود الانشاء المكاني الى اعطاء المسرح جوهره من خلال استخدام اليات مغايرة في القضاء على البعد بين الممثل والمتلقي و ازالة الحواجز والقرب بين الواقع الحي على المسرح ورد الفعل الاني من المتلقي.

الفصل الثالث

اجراءات البحث

اولا: مجتمع البحث

يتكون مجتمع البحث من عدد العروض المسرحية التي توجهت نحو متغيرات اخراجية على مستوى المكان المسرحي وبيئة العرض متأثرا بالاسلوب الاخراجي مابعد الحداثة في العراق.

ثانيا: عينة البحث

مسرحية باسبورت (2012).

ثالثا: طريقة انتقاء العينة

تمثل اسلوب انتقاء العينة بشكل عشوائي لغرض تسليط الضوء على اهم التجارب الاخراجية مؤخرا ومحاولة الكشف عن مؤشرات الاطار النظري من خلال تناول عينة تتناسب مع مضمون مفاهيم التجارب المتناولة في الاطار النظري.

رابعا: منهج البحث

اعتمد الباحث في تحليل العينة على المنهج الوصفي التحليلي في تحليل العينة من حيث معالجة المتغير المكاني للعرض المسرحي.

خامسا: طرائق جمع المعلومات

1- مشاهدة العرض على منصة اليوتيوب.

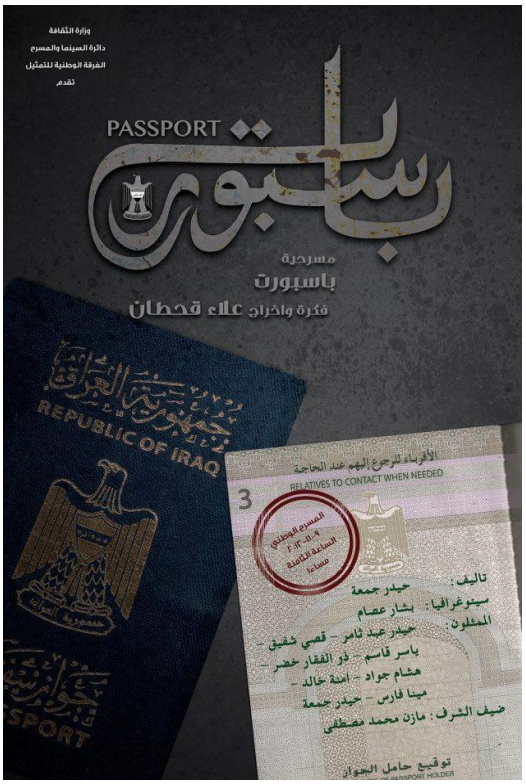
2- اجراء حوار مع مخرج المسرحية.

3- مااسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات.

4- اجراء حوار مع احد الممثلين في المسرحية.

سادسا: طرائق البحث

اعتمد الباحث على الاستقراء والاطلاع والاستنتاج في نموذج العينة .



مسرحية (باسبورت)

فكرة واخراج : علاء قحطان

تأليف : حيدر جمعة

سينوغرافيا: بشار عصام

جهة الانتاج: وزارة الثقافة- دائرة السينما والمسرح

مكان العرض: المسرح الوطني العراقي- بغداد

تاريخ العرض: 9-11-2012

المثلون:

حيدر عبدثامر- قصي شفيق

ياسر قاسم - ذوالفقار خضر

هشام جواد - امنة خالد

مينا فارس - حيدر جمعة

مازن محمد مصطفى

النص:

شكل (1)

يتناول في مضمونه مجموعة من الشباب العراقي، الذي عصفت به الظروف والاحداث فيتضرعون الى السماء من اجل الهروب من واقعه واحداثه وتفاصيله، عن طريق ثيمة محددة في النص هي الهجرة والسفر من اجل رؤية الحياة بصورة

افضل ،ونبذ التراكمات النفسية المترتبة والعصيبة التي يعاني منها منذ ولادته الى ريعان العمر.

لذا يتبين بأن الشخصيات متباينة في ابعادها وميولها و رغباتها واتجاهاتها ،وحتى انها تختلف في البيئة والعمل، ولكن المفصل الوحيد الذي يربطها هو السفر الذي من وجهة نظرهم وبأختلاف افكارهم هوبر الامان كما يعتقدون ، وهذا هو المرتكز الذي تلتقي به الشخصيات وتنطلق منه المضامين الفكرية والتقنية للأحداث.

نلاحظ من خلال الاطلاع على الهيكلية الصورية لشكل العرض انها تحتوي على متغير مكاني في الافق ، وعلى المستوى الشمولي والذي بدوره يقود الى انتاج جذري على حد مكان العرض ويؤثر بصورة مباشرة على مستوى

سير الاحداث انطلاقا من نشأة بيئة مكان العرض وما يحتوي هذا المكان من متغيرات صورية وحسية وبصرية ترسل الى المتلقي بشكل يتوافق مع الاحداث وسير خط اتجاه المسرحية.

وهذا الاتجاه ذهب الى اتخاذ قرار البحث عن الامان والحياة والاعتقاد بأن ذلك هو الحل الامثل للخلاص من الواقع بمرارته اجبر الشخصيات على اتخاذ ذلك القرار المجحف بحق كل شخصية بذاتها وانفصالها عن جذورها المكانية التي نشأة منها والهجرة الى اللامحدود والى عالم المجهول في غياهب مظلمة ومخفية.

الاخراج:

تناول المخرج عدد من الاليات من خلال اعتماده على المرجعيات الفكرية والاساسية للنص والاستناد اليها في تكوين رؤية المخرج لبناء نص بصري من خلال المزج بين ترجمته للنص الترجمة الفكرية وبين رؤيته وخزينه التخيلي في تناول فكرة النص ونسج الاحداث وبناء الخط الدرامي ، وتوظيف الاليات والمتغيرات والمعالجات الاخراجية لجميع عناصر العرض .

ومن خلال العرض تبين ان المخرج عمل على شقين اساسيين متوازيين ، هما الشكل والمضمون فكلتاهما تحقق في العرض ، فالشكل من خلال التركيب الصوري لأليات المشاهد والفخامة الصورية التي كونها المخرج في رسم التركيب التشكيلي للعرض ومن خلال ذلك قاد الى شكل داخل شكل ،فأعطى عالم مصغر داخل فضاء العرض ،وذلك يحيل بصورة تقاربية الى خلق العالم السحري ضمن العالم الواقعي عند (ليباج)، اما فيما يتعلق بالمضمون فأن المخرج عالج حالة خاصة من خلال شخصياته فكل شخصية تحيلنا الى عالمها وطبقتها واسلوبها ومكانها ، فأنه تناول الشخصيات بصور تعبر عن طبقات مختلفة ومتباينة تنظم كل منها صورة لتكوين معين.

ومن وجهة نظر الباحث فأنه يختلف مع احد الاليات التي استخدمها المخرج والتي تعطي صورة جمالية شكليا ، لكن الاختلاف على الفحوة الضمنية ، حيث تشكل حالة المشهد الضمني لكل شخصية ضمن اطار المشهد العام للمحطة حالة من الانفصال الفكري للمتلقي اي من الممكن يحيل لمكان اخر يحدث حالة من الابتعاد عن البيئة الاساسية.

ايضا من الامور التي عرج عليها الباحث في تناوله لعينته هي بعد التغيير المكاني بين المحطة وباطن الارض، موضوع الانعكاس الاخر لشخصيات العرض بشخصيات اخرى وخلق حالة مشابهة للمشهد الاول، فمن رأي الباحث هو انعكاس لخلفيه الشخصيات وبالتالي ينتج حالة تؤثر على جوهر ايقاع الحدث ، وهذا الحدث الذي ابهرت به الشخصيات الاساسية للعرض بادائهم.

المكان:

يخلق المكان في المسرحية جدلا من نوع خاص فهو يبين المكان والحدث وبين المكان وتفاصيله الضمنية الصورية وذلك يتبين منذ الانطلاقة الاولى للمشهد الاول حيث يوحي المكان المفترض الى محطة قطار ويتخللها الاشخاص بصورة عامة ومن ضمنهم شخصيات العمل الاساسية ،وهذه المحطة تحمل اماكنها الضمنية التي توحي باماكن صورية اخرى للشخصيات من خلال وماتعبر عنه من واقعها ومرجعياتها.

فالشخصية الاولى والذي يتكلم عن الحياة العسكرية وما ألت اليه مأساته منها تحولت الصورة المكانية ضمنيا الى تغيير في التركيز البؤري على بيئة المحطة الى معسكر تعبر عنه الشخصية.

وكذلك المتغير الضمني الذي يدرك حسيا ويفهم ضمنيا من خلال ادوات المخرج في تغيير بصورة سلسة وهو شخصية المحب الذي يعاني مأساة الحياة مع من يحبها فهو يحيل من وجهة نظر الباحث التخيلية لأدائه وحواره الى الجلوس على البحر وضمن اجواء طيبة و رومانسية ،وهذا التصور التخيلي اسمى درجات المعالجة التي استخدمها المخرج في جعل المتلقي يشعر بالمكان من خلال الشخصية دون التكوين البصري الذي يحيل الى المحطة .

كذلك شخصية المتشدد المنصرم ضمن الغطاء الديني يحيل الى اماكن الدمار والخراب التي تسعى اليها هذه الشخصية ، رغم اختلافهم يبحثون عن الهجرة لكن الهجرة بدلا من ان تكون الى العالم الافضل يجري الحدث الابرز ، الذي ينتقل بهم من الوضع الذين يرفضونه الى الوضع الاسوء وهم في باطن الارض ،وهذا المتغير الاساسي الابرز للمكان الذي قاد الى تغيير في مسرى سير الاحداث وكذلك انعكس في مستوى الطموح والذي هو العودة الى واقعهم لكن بيئة المكان الجديدة فرضت قوانينها على الشخصيات.

التمثيل:

يشكل عنصر التمثيل في المسرحية صورة مختلفة من الاداء التمثيلي المستند بصورة رئيسية الى تنوع ابعاد الشخصيات واسلوبهم ويبقى العامل الاساسي في تلاقيهم هو هدفهم ، حيث تناول العمل شخصية الجندي والذي يتبين من خلال ادائه وحواره وتناوله لمعاناته وهذه المعاناة شكلت تناول ابعاد الشخصية وتأثير الحياة العسكرية فيه والذي قادته الى الهجرة للتخلص من الاعباءالنفسية والحسية المترتبة فيه ويتبين ذلك من حالة الحزن والمأساة والتوتر الذي يبين على الشخصية طيلة فترة العرض واستياءه للخلاص من احد كلمات الشتائم التي يعاني منها. والشخصية الاخرى هي الشاب الذي يحاول ان يعيش حريته مع حبيبته ويعترض على موضوع الانتقاد والتنمر الذي فاض بالمجتمع ويطلب من خلال ادائه رغبته في تناول حريته بصورة كاملة دون التعرض للضغوط المجتمعية والانتقاد واتضح ذلك من خلال الحالة النفسية وكمية الضجر التي برزت من خلال ادائه التمثيلي لعرض.

وشخصية اخرى الذي يعاني من عدم اتخاذ قراره بنفسه والانقياد نحو اراء الاخرين وذلك يشكل بحد ذاته نكران لأفكاره وتوجهاته وانه يسير خلف كل سير مما يعصف به مؤخرا الى عدم تحديد هدفه وفشله على جميع المستويات وبرز ذلك من خلال نبرة البرود التي تعاني منها الشخصية.

وشخصية المنضوي خلف ستار الدين ويكون ظاهريا متعصبا من اجل تحقيق مطامحه وبث سمومه في المجتمع واتقن الممثل (ياسر قاسم) امكانية اظهار الشخصية بصورة يضجر منها الجميع ويقسو عليها وذلك من خلال الاداء الصادق وتعبيرات الوجه التي شكلت الصورة الاسمى في بيان سلبية الشخصية ، وهذا بحد ذاته اسلوب تمثيلي يتحدى العادة في اتقان ونجاح دور الشر والاذى في العمل وبالتالي تحقيق نجاح الشخصية ونجاح الممثل وتصالحه مع صدقه وذاته.

السينوغرافيا:

تتشكل سينوغرافيا العرض ضمن منظومة بصرية تحتوي عدة اشتغالات اعتمدها في تكوين هيئة العرض وفقا للعناصر السينوغرافية ، حيث تشكل الاضاءة عاملا مهما في تكوين ابعاد دلالية للعرض ، يتم ذلك من خلال رسم خطوط بواسطة الاضاءة تصل الى نقطة تسير عليها الشخصيات وصولا للنقطة التي تحدد نقطة التقائهم وانطلاق العرض .

كذلك في احد مشاهد الشخصيات الذي يتضرع الى ربه من خلال الاضاءة يرسم خط العلاقة بينه وبين السماء وينتقل هذا الخط الى صورة مربعة تعبر عن سجادة للصلاة، وهذا يدل على الحرفة العالية في تناول الاضاءة بصورة جمالية ،وبالإضافة لذلك التعبير عن مضمون فكري يحمل دلالات اشارية اثرت بصورة العرض واغنت عن التقنيات الديكورية الاخرى.

وفي مشهد اخر يعبر عن التجويف الاعلى في فضاء العرض والذي انتج رد فعل في افق المسرح ، فأنتج التغيير المكاني في انتقال العرض من المحطة الى باطن الارض، وهذا يدل على عمق ومهارة استخدام الاضاءة في تشكيل بنية العرض الموضوعية والشكلية.

وكذلك وظف استخدام الحقائب في عدة اشكال منها دالة على السفر والهجرة وانتقل بعد ذلك في توظيف استخدامها كأماكن للجلوس ، واستخدم سكك قطار متشابكة ومتداخلة في اعمق فضاء العرض تدل على تشابك وتداخل طرق واتجاه الشخصيات وبالتالي ملئ جوف فضاء العرض.

واستخدم اصابع المتفجرات على شكل حزام في خصر الممثل لشخصية المتشدد بصورة تكوينية سينوغرافية حية تحمل المادة والممثل في شكل واحد.

شكل (2)

شكل (3)

شكل (4)

الفصل الرابع

النتائج والأستنتاجات

النتائج:

1--إنَّ التكوين المكاني ينتج جدلاً موضوعياً بين شكل المكان الحاوي ودلالاتهُ وبين التحولات المكانية التصورية المرتبطة بشكل مباشر بطبيعة تحولات الحدث الدرامي، وهذا الجدل ضمن نسق منظم يتيح جملة مجسات تصورية عن المكان في العرض المسرحي.

2-أسهم اكتشاف متغيرات اخراجية طوعها المخرج لتشكيل المكان التخيلي ضمنياً من خلال عدة عناصر عن طريق حواء او اداء او ملامسة اعماق البناء التركيبي للعرض وشكل المكان الذي يريد الاحالة اليهِ من خلال الحدث وشخصياتهُ وهذا مؤطر ضمن المكان الافتراضي الاصلي للعرض المسرحي وهنا تكمن قدرة عنصر الاخراج.

3-لعب التغير الحاصل في البيئة المكانية للحدث دوراً في انتاج متن جديد للرؤية التصورية للمكان والتي بدورها انعكست على عدة عناصر فاعلة في العرض منها تغيير خط اتجاه الشخصيات وخلق نوع من المناقضة الموضوعية وينعكس ايضاً على تغيير مجرى سير احداث المسرحية وهنا تبرز قوة تأثير المكان على الحدث الدرامي وحتى في حال تشفيرهُ يحتمل عدة تأويلات.

4-العمق الفضائي للمكان يحمل اشكال دالة على جوانب، وهذا العمق يكون بمثابة تصور معرفي لجانب هندسي من جهة وفيزيائي من جهة اخرى ليشكل صورة المكان النهائية.

5-التأسيس المفاهيمي لتجسيد المكان يرتبط بابعاد فلسفية، وبتركيب صور جمالية، تراعي دور الوعي الفلسفي من جانب وتواكب التطور الحاصل في خلق صورة العرض من جانب آخر وهنا تكمن مركزية المكان في العرض المسرحي.

الاستنتاجات:

في صدد النتائج التي تم عرضها استنتج الباحث عدد من الاستنتاجات التالية:

1- سطوة المكان المسرحي تمثل مصدر قوة لجميع عناصر العرض وتمثل الاطار العام الذي تندرج ضمنهُ الوسائل المادية والحسية بتناسبها مع العناصر الاخرى لتؤسس ذاتية المكان وقوتهُ.

2-يسهم المكان المسرحي في اعطاء الصورة الجمالية والتي تبرز سحرها وصدقها لجميع الانشغالات والعناصر التي تجري ضمنهُ، وبدعم وتأكيد من العناصر البصرية والمؤثرات السمعية في قوة الاحالة المتجسدة ضمن أطر المكان البارز اولويتهُ على بقية عناصر العرض المسرحي.

3-يمتلك المكان القدرة على ارسال اشارات جمالية وفكرية يكون بعضها بصورة مباشرة والبعض الآخر بصورة مشفرة تتواكب مع الحدث الدرامي بصورة آنية مما يؤسس لمناقلة جمالية بصورة موضوعية تحقق الطابع الموضوعي للمكان بصورة ذاتية.

4-شحن الخيال بأساليب متعددة في تناول عدة متغيرات اخراجية متباينة لهُ الاثر الكبير في تحقيق الدقة الاخراجية المناسبة في تجسيد المكان المسرحي وهذا بالتالي يؤدي الى إيجاد معالجات متعددة للمتغير الاخراجي وينفتح على فضاءات اوسع في تناول الاماكن الافتراضية والتصورية ضمن البعد البؤري للمكان المسرحي.

5-رسم الخطوط التي تحدد الشكل المكاني وتحقق العمق القضائي والتكويني للمكان من نتاج عامل السينوغرافيا المقترن بالاساليب الحديثة والمدخلات المتعددة التي تنظم عمل الديكور والاضاءة والمؤثرات الضوئية والليزر ايضاً الذي يدعم عمل الاضاءة في تكوين هوية المكان على المسرح بشكل فني وهندسي تقني.

6-القضية الجوهرية للعمل تنطلق من المكان المستنبط للحدث الدرامي والمكان الحاوي للحدث الدرامي يعمل على ايجاد حالة ديناميكية بينهُ وبين الممثل وتناغمهُ وحركتهُ فيلامس اعماقهُ ضمن فضاء شاعري وينتج عن ذلك اعطاء الجمالية والمرونة والاحتواء للمثل ليقدم اداء بمستوى عالي بفعل تأثير المكان.

التوصيات:

يوصي الباحث بمايلي:

1- خلق مواكبة بين المسرح والعلوم التكنولوجية الاخرى التي تمكن المختصين من التوصل الى طروحات جديدة يستفيد منها العاملين في المسرح لايجاد اشكال جديدة للمكان ، ومعالجات لمتغيرات المكان بصورة احدث.

2- اقامة ورش خاصة من المخرجين المختصين في تناول هذا الصدد من العناصر وهو انشائية المكان لتطور هذا الجانب وجعله موازي للأداء التمثيلي واساليب الاخراج والتصميم السينوغرافي.

3- اطلاع المخرجين المحليين على التجارب العالمية ووضع خطط لمواكبة التطوير الحاصل على مستوى الانشاء المكاني.

المقترحات:

بعد الدراسة والاستطلاع والبحث والتقصي وجد الباحث مناطق يمكن البحث بها وهي كالتالي:

1- المعالجات الاخراجية لأنشاء المكان في العرض المسرحي العراقي المعاصر.

2- الاليات الاخراجية لأنشاء المكان عروض المسرح المفتوح.

References

1- Abdel Hamid, S. (2007). *Theatrical innovations of the twentieth century.* baghdad: Al-Fath Library.

2- Abdel Karim, S. (2012). *Introduction to the Art of Direc.* baghdad: Al-Fath Library.

3- Al Raymouni, F. (2012). *Rehearsal sessions in the theater.* Jordan: Dar Al-Manhal.

4- Al-Obaidi, H. M. (1987). *The theory of place in the philosophy of Avicenna.* baghdad: House of General Cultural Affairs.

5- Al-Takmji, H. (2011). *Direction theories* (Vol. 1). baghdad: Sources House.

6- Al-Zamel, M. (2014). *The semiotic analysis of theatre.* Syria: Dar Raslan for printing.

7- Asfour, J. (2002). *Folk sayings in 100 years.* Egypt: The Supreme Council of Culture.

8- Asfour, J. (2010). *Jaber Asfour mirrors.* Egypt: Supreme Council of Culture.

9- Bakir, A. (2015). *Egyptian theater book.* Jordan: Dar Al-Manhal.

10-Palm, C. (2014). *Cambridge Studies in Theater.* (M. S. Hassan, Trans.) Egypt: Dar Al-Fajr Publishing.

11- Peters, V. (1989). *theater semiology.* (A. A. Fattah, Trans.) Egypt: Cairo Magazine.

(2011). *Cultural Knowledge Magazine, 575*.

12- Abdul Amir, A. (2003, 12 17). The Iraqi drawing and the modernization project, the structure of the place as a model. *Al-Adab newspaper*.

13- Abdul Hamid , S. (n.d.). Plot treatment in radio drama. *Academic Magazine*.

14- Abu Doma, M. (2005). *Theatrical Scene Transformations: Actor and Director.* Egypt: Dar Sharqiyat for Publishing and Distribution.

15- Al Majidi, K. (2017). *open theater.* Jordan: Dar Al Manhal.

16- Al-Dulaimi , M. N. (1999). *The place in the theatrical script.* baghdad: Al-Kindi publishing and distribution house.

17- alkhatib, M. (2014). *Greek theater.* Jordan: Dar Al-Manhal.

18- Amer , A. (n.d.). *The concept of human finality according to Ibn Rushd* (Vol. 1). Syria: Ikrima Press.

19- Ardash, S. (1979). *director in contemporary theater.* Kuwait: world of knowledge series.

20- Bashir, B. M. (2019). *Formation of theatrical performance within the theatre.* Algeria: Djilali Lebas University, Sidi Bel Abbes.

21- Christopher, E. (1996). *avant-garde theater.* (S. Fikri, Trans.) Cairo: Cairo Experimental Theater Festival.

22- Jesekai, G. (2005). *Sociology of theater.* (K. Eid, Trans.) Egypt: Azbakeya wall forum.

23- Manzur, B. (1993). *Arabes Tong* (Vol. 3). Beirut: Sader publishing house.

24- Rashid , K. (2013). *The aesthetics of the place in the contemporary theatrical performance* (Vol. 1). baghdad: Adnan House and Library.

25- Research office at Dar Al Fikr. (2012). *The comprehensive practical encyclopedia of arts, media and mathematics*.

26- Youssef, A. M. (1998). *Aesthetics between taste and thought* (Vol. 1). baghdad: Salma Press.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts106/231-252

Directing treatments to employ the place in the theatrical performance

Ali saad latef [1]
muthad Ajil Al-Assadi [2]

Al-Academy Journal …….…….... Issue 106
Date of receipt: 31/7/2022…....Date of acceptance: 7/8/2022…....Date of publication: 15/12/2022

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

Abstract:

The most important topics that constitute the aesthetic and substantive aspect of the theatrical performance represented by the spatial environment of the presentation and the proposed virtual place that contains the technical and artistic elements of the presentation and highlights the strength of influence on it. In light of the above, the researchers divided the topic into four chapters.

The first chapter contained (the methodological framework), which included the research problem with regard to the directing treatments between the directors in establishing or creating theatrical venue, the importance of the research and the aim of the research, and the limits of the research to conclude the chapter by defining the terms.

The second chapter (the theoretical framework) was divided into two sections that dealt with in the first topic: (the concept of theatrical place), while the second topic came under the title (directive experiences of employing the place in the world theater), and previous studies and the results of the theoretical framework. The third chapter contains

(Research procedures) include the research sample, which is a play (Passport), the research community, the reason for selecting the sample and analyzing the sample.

While the fourth and final chapter came with (results and conclusions), and included the recommendations suggested by the researchers, as well as the proposals, and contained a list of sources.

Keywords: place, the concept of theatrical place, directing treatments.

[1] **College of Fine Arts ,University of Baghdad, alialhamad905@gmail.com**

[2] **College of Fine Arts, University of Baghdad . mdhad.ajel@cofarts.uobaghdad.edu.iq**

Conclusions:

Regarding the results that were presented, the researcher concluded a number of the following conclusions:

1- The theatrical place constitutes a reservoir of containment and strength for the elements of the show and the general framework that includes the material and sensory means that are commensurate with the elements.

2- The place in the theater represents an aesthetic image that gives its charm and sincerity to all the works that take place within it, and this confirms the authority of the place and its priority over the rest of the elements.

3- The venue sends suggestive aesthetic and intellectual signals that include direct or encrypted signals that complement in a complementary manner with the event that takes place simultaneously, and this is one of the indicators of the theatrical magic of the place.

4- The treatment of the directing variable of the place is wide and opens up to wider spaces, especially when dealing with several places or places implicit in the presentation.

5- Scenography is a key factor in creating the environment of the place, from decor and costumes, and the most prominent role of lighting as a result of technical development in lighting and laser devices to draw lines and form shapes that suggest or form the place.

6- The place creates a dynamic state between it and the actor, its harmony and movement within it, giving flexibility, aesthetics and containment to the actor to provide a high level of performance.

OPEN ACCESS

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts106/253-270

الخامات المتباينة وعلاقتها بالسياق الفكري في الخزف المعاصر

لمياء صالح محمد مريشد[1]

منال صالح عثمان الصالح[2]

مجلة الأكاديمي-العدد 106 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2022/10/20 , تاريخ قبول النشر 2022/11/2 , تاريخ النشر 2022/12/15

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

الملخص:

يمثل تباين الخامات شكل من أشكال الاتجاهات الفلسفية المعاصرة ،التّي أدخلت على الفن أثر التّحولات المجتمعية والتّطورات التكنولوجية ، وهي تلعب دورًا حيويًا في جمال البنية التّشكيلية ، ولا سيما يعد تباين الخامات في مجال الخزف جزء من المنجزات التّاريخية القديمة ،حيث وقفت أغلب أداتها التشكيلية متزامن مع ضوابط عصرها ،بينما تجاوز الخزف المعاصر وابتعد عن أي ضوابط وقيود دينية أو اجتماعية وأنشأ له سياق فكري متجه نحو أفاق جديدة يتعامل خلالها مع ضوابط الخامات المضافة كاستراتيجية للتأكيد على تفعيل الجوانب الحسية والشكلية والجمالية، وتأكد على فردية الخزاف وتحقق هويته ودوره الأساسي في الممارسات التجريبية ونمو الأداء التّقني واستحداث أساليب تشكيلية وبنائية جديدة وهي مجتمعة ،تعد أشار إلى تطور السياق الفكري للفنان والعمل الفني والمتلقي .

يسعى موضوع هذا البحث عن كشف جوانب تطور السّياق الفكري المصاحب لتباين الخامات والطيّنيات وتفسير الحالة الّتي انتقل إليها الخزف المعاصر، وصفته المميزة في إضافة التّحديث المستمر لسياق الشّكل والمضمون .

الكلمات المفتاحية : تباين الخامة , السّياق الفكري , الخزف المعاصر.

[1] جامعة جدة - كلية التصاميم والفنون، Lmorished@ksu.edu.sa .

[2] جامعة جدة – كلية التصاميم والفنون، Msalsaleh@uj.edu.sa .

المقدمة:

يرتبط الفن بالتّحولات المجتمعية وبمقوماته التّشيّيدية ، ومفاهيمه المادية والتّقنية والفكرية والأسلوبية . وينعكس أثرها على المنجزات التّشكيلية ، ومن خلالها يمكن قراءة وتتبع مسار تطوره ،ويعد دخول الخامات المختلفة كأحد أهم أسباب التّحول الّتي مارسها الفنان في العديد من الأعمال المعاصرة ،لا سيما بعد تحرر استخدامها من كل القيود والتّأكيد على أن الخامة ليست حصرًا على مجال محدد ،فدعت الفنان إلى معرفة كل ما هو مرتبط بالتّطور العلمي والتّكنولوجي كما عزز من دخولها بالبحث والتّجريب ،حيث لعبت دور في الواقع المرئي للفن المعاصر إذ تحولت البنى الشّكلية وتغيرت أشكال الفن وكشفت عن هيئات جديدة داعمة لفكرة فلسفة التّوليف والتّجريب بالخامات والوسائط المختلطة بشكل شائع وفعال ضمن فضاءات العمل التّشكيلي وخلق إطار تكويني من العلاقات الجمالية المتباينة تغلبت على طرق التّشكيل التّقليدي .

رافق دخول الخامات في الخزف المعاصر تبديل في المواد والوسائط التّعبيرية المستخدمة التّي ساعدت الفنان على إضافة مضامين فلسفية جديدة ذات قيم تشكيلية وجمالية معاصرة، وأسهمت في تجلي ظاهرة تباين الخامة ،و تتطلب قدر من المهارة والتّخيل في تعدد مستوياتها وتراكب مفرداتها وإعادة تجميعها وصياغتها كونها نظام واسع ومتجدد وغير محدود .

وأظهرت تجارب الفنان لتكنولوجيا الخامة نتائج متنوعة مارس خلالها طرق وأساليب بحثية وتجريبية مبتكرة ، ليتمكن من الوصول إلى معطيات رمزية وفكرية وبنائية وجمالية وإبداعية ذات أبعاد تشكيلية وفلسفية مختلفة (Aladdin & Yassin, 2001)،وقد تواردت الخامة المتباينة في العمل الخزفي كعناصر متضادة تظهر بخصائصها الفيزيائية مع الخزف وأدرجها في إطار واحد يرصد تفاصيلها ليعطي دلالات وأشكال متعددة تترجم حالتها المتباينة من موقف التّضاد ،وهذا يستحضر مدى قوة خامة الطين كوسيلة مطاوعة لتقبل المواضيع المختلفة لما لها من قابلية عالية في التّشكيل وتساعد الخزاف على التّجريب والابتكار (Taha, 2016).ومدى العلاقة التّواصلية بين الطّينة والخامات والمواد الأخرى وإمكانية توظيفها ،و بذلك أكدت على تحول الخزف من الشّكل التّقليدي إلى الشكل المعاصر، ووضعته في تسارع حضاري مستمر يقود إلى تحولات لاحقة في جماليات الخزف مع الخامة وتباينها شكلًا ومضمونًا .

غير أن فكرة دخول الخامة المصنعة وغير المصنعة في فن الخزف لم يكن حديث عصر محدد ،فحاجة الخزاف واستخداماته لها يوازي تطور سياقها الفكري ،حيث شغل مخيلته في تعدد وترابط العلاقات بين الخامات ، وتطويعها كقيمة نافعة وجمالية ودلالية ، ومن وجهة النّظر التّطورية شهد دخول الخامة على الخزف ظاهرة التّبدل والتّغيير في واقع الرّؤية التّقنية والأداء في خزفيات الفنون القديمة كالحضارة المصرية الأشورية والإسلامية وغيرها من الحضارات مؤكدة على الإبداع والمهارة والتّميز ،وكل مرحلة تاريخية منها تخضع لنظام من العلاقات التّي تستند إلى طبيعة المادة المضافة على الطّينة وأساليب تشكيلها في صياغات تشتق من ثقافة كل عصر ومتطلباته كالدّوافع العقائدية والسّياسية والاقتصادية والجغرافية وتعمل مجتمعة في سياق فكري متطور معبر عن موضوعاته الفنية ومتحكم بها .

وهذا لا يعني ثبات هذه المرجعيات فقد تختفي أو تقل في فترات زمنية مختلفة ، فمثلًا عندما يكون الموضوع الدّيني هو المسيطر على عصر معين من العصور تخرج الأشكال بوحدة كلية دينية على صعيد الشّكل والتعبير (Al-Nasiri، 2006).

إن الجمع بين الخامات المتباينة في مجال الخزف اصبح واقع فني معاصر صاحبه تطور في مستويات متعددة ، تجمع بين الجانب الأدائي والعلمي والتّجريبي والثّقافي والاجتماعي ،وهي لا تعد من محسنات العمل فقط بل هي من مقوماته الأساسية ،والبحث في هذه العوامل والمرجعيات ضروري لفهم تطور السّياق الفكري للخزف المعاصر والكشف عنه ومعرفة أسباب نظام العلاقات بين الخامات المتقابلة ، وتوظيفها وتنوع أساليبها التّقنية في أكثر من عمل منجز .

مشكلة البحث :

الجمع بين الخامات المتباينة في مجال الخزف أصبح واقع فني معاصر، ويرى البحث ضرورة دراسة وتحديد علاقتها بتطور السّياق الفكري الّذي ضاعف قوته وأدى إلى التقليل من نمطية التّشكيل الخزفي والكشف عن نقطة تقابل الخامات وطرحها في مسارات جديدة ، ورؤية بصرية متجددة على الدّوام ،لذا جاء هذا البحث ليحدد طبيعتها من خلال التّساؤل الآتي :

ماهي علاقة السياق الفكري للخزف المعاصر بتباين الخامات ؟

فروض البحث :

1. تباين الخامات له علاقة بتطور السّياق الفكري في التّشكيل الخزفي المعاصر .

أهداف البحث

1. تعرف تباين الخامات وعلاقته بالسياق الفكري في الخزف المعاصر.

أهمية البحث

1. التّعرف على مفهوم تباين الفن المعاصر.
2. بيان آلية تشكيل تباين الخامات المختلفة مع الخزف.
3. يلقي الضّوء على العلاقة بين تطور السّياق الفكري والخامات المتباينة في الخزف المعاصر .

منهجية البحث :

يتبع البحث المنهج الوصفي. في عرض البيانات ضمن الإطار النّظري للبحث

1. تصنيف آلية تشكيل تباين الخامات في مجال الخزف .
2. تطور السّياق الفكري في إظهار التّشكيل بالخامات المتباينة في الخزف المعاصر .

حدود البحث :

1. الحدود الزمانية : 2000 – 2022 م
2. الحدودة المكانية : خزف الفن المعاصر.

محاور البحث: تم تقسيم البحث إلى مبحثين:

المبحث الأول: التباين في الفنون المعاصرة.

المبحث الثاني : التباين في الخزف المعاصر.

مصطلحات البحث :

التباين :

عرف التباين في المعجم الفلسفي " ما إذا نسب أحد الشّيئين إلى الآخر فإذ لم يتصادقا على شيء أصلًا فبينهما التباين الكلي كالإنسان والفرس " وهو أن يجمع بين المتضادين مع مراعاة التقابل " (Wahba، 2007)

التعريف الإجرائي للتباين: يقصد التّباين الجمع بين الطّين في مراحل التّشكيل المختلفة ، مع المواد والخامات المتباينة والمختلفة فزيائيًا وكيمائيًا ذات الخواص المختلفة ، مثل المعادن و الزجاج والخشب والمواد الصّناعية (الراتنجات – البلاستك) والجمع بينهما في حيز واحد مع مراعاة خصائصهما.

الّسياق الفكري

السّياق: هو تعاقب عدد من الظّواهر بشرط أن تنطوي هذه الظّواهر على الوحدة والنّظام ،ولهذا يطلق المصطلح على الظّواهر الفسيولوجية والسّيكولوجية و الاجتماعية ، ونادرًا ما يطلق على الظّاهرة الفزيائية (Wahba, 2007). وهو "سياق الحوادث (مجراها، وتسلسلها، وارتباطها بعضًا ببعض) فإذا جاء الحادث متفق مع الظروف المحيطة به كان واقعة في سياقها " (Saliba, 1982)

الفكري: هو المستوى إلى الفكر مثل قول الحياة الفكرية أو العمل الفكري. وهي عند فلاطين " تعني ثمة صورة يفكر فيها فاعل ينوي إنتاج شيء خارجي مماثل لها " وعند أفلاطون " يعني بها الكلي بمعنى أن كل مجموعة من الأشياء فكرة" (Wahba, 2007) .

التّعريف الإجرائي للسياق الفكري: يقصد به تتبع أو تعاقب تسلسلي لعدد من العناصر الفكرية و المبنية على الوحدة والانسجام وينوي الفنان خلالها خلق أعمال فنية معاصرة، وتختلف الأعمال وفقًا على تطور سياق هذه العناصر الفكرية وهي ضد التقليد وتنطوي على ظاهرة التجريب.

أولًا : تباين الخامات في الفنون المعاصرة:

مفهوم التّباين:

يرتبط التّباين في خلق الله للكون لما فيه من خصائص وصفات مختلفة ، تشتمل على الكثير من الثنائيات المتباينة والمتناقضات وهي تعكس طبيعة المخلوقات وتحدد سماتها وتعبر عن هويتها ،ويمكن أن يقاس عليها ظاهرة تعاقب الليل والنّهار وما يصاحبها من اختلاف وتداخل وتبادل في أطولهما على مدار السّنة بمقدار العزيز الحكيم والدليل في قوله تعالى (إِنَّ فِي خَلْقِ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَاخْتِلَافِ اللَّيْلِ وَالنَّهَارِ لَآيَات لِأُولِي الْأَلْبَابِ) (Al Imran, 190)

كما يظهر التّباين في تعدد الثّقافات وما تشمله من اختلاف في الأفكار والمعتقدات الفلسفية والاجتماعية والدّينية .وقد سبق استخدامه لدى افلاطون وظهر كمصطلح نقدي قائم بذاته في الدّراسات الأدبية إبان القرن الثامن عشر في لفظه اليوناني(Ironies) بمعنى التّناقض المرادف للتباين ،وهو بوصفة وسيلة للاقتناع تستدعي أذهان المتلقي ليصبح عنصرًا فعالًا في الكشف والتّوصل إلى المعنى الحقيقي. (Saadani, 1998)

يقوم التّباين على نظام تكاملي يشتمل على أطراف تحقق التّعايش المتبادل ،ومهما تعددت أسباب الاختلافات وتنوعت إلا أن جميعها تتجانس وتعمل مجتمعه على تخفيف حدتها بالربط بينها في هيئات تحقق مبدأ التّوافق والانسجام ،بحيث تنتهي إلى حلول تتجاوز التّنافر وتتجه نحو تناسق جديد يخلق الإتحاد بين هذه العناصر .وهو يعد تحول منظم يحدث على مستوى فكري وأساس موضوعي. فلحظة التّجاوز بين المتباينات لا يلغي أحدهما الآخر وإنما تستحدث في مقام ومواضع أعلى لتقبلهما للوحدة. وعندها تولد وحدات جديدة. وشَكّل هذا المبدأ أهمية بالغة للانتقال لمراحل متطورة على الصّعيد العلمي والثّقافي والاجتماعي والفكري في محاولة للجمع بين المتباينات وعلاقتها بالتّكيف والبقاء واضافة التّجديد وخلق التّحسين والتّطوير وليس لغرض النّفي والإلغاء.

الخامات المتباينة في فنون المعاصرة :

حصيلة التغيرات الاجتماعية و الاقتصادية و السّياسية في ما بعد الحداثة بدلت مفهوم الشّمولية وما يندرج تحتها من نظام وتجانس وفرض للقواعد والقوانيين الكلية المطلقة للمعرفة ،ودعت إلى التّعددية والتّباين والاختلاف كقاعدة مشتركة للحوار والتفاعل في فضاء واحد ،فنشأ عنها فنون جديدة قادرة على إلغاء الحواجز بين الثّقافات وتحولت لسمات عامه تشترك فيها فنون ما بعد الحدث ،وانعكست بالإيجاب على واقع الفن المعاصر واستمر كتحول يسعى إلى البحث عن المتناقضات لأداء التّجانس وإظهار قوة العلاقات التّي تتناوب فيها قوة الأضداد في الحيز الواحد (Mustafa A. , 2001) .واحتل أهميته في العمل الفني وأدى إلى تقدم الفنان وإثبات قدرته على استيعاب الجمع بين المتغيرات والاتجاه نحو التّعدد والتّنوع الذّي شكّل أساس بناء الفن المعاصر .

اعتقاد الفنانين بأنهم يستطيعون إيجاد طريقة تعكس العالم المعاصر تمامًا باعتمادهم على رفض المرجعيات المركزية السّابقة دفعهم إلى التّجربة الفردية بابتكار طرق مختلفة للجمع بين المتباينات وخلق

أعمال قائمة على أصالة الفكرة وثراءها (ART TERM) ،وهذا أدى إلى اتساع آفاق الفنون وسمح بمزاوجة وتبني الاختلافات الثّقافية والعلمية والتّجريبية ،والدّعوة إلى دمج الخامات والمواد المتباين وتنظيم عناصرها في وحدات متجانسة وصياغتها بصريّا وتفعيل الخاصية التّعبيرية لينشأ عنها عمل إبداعي يشد انتباه المتلقي ،وعليه تغيرت أشكال العمل الفني وساد التّضاد وتحررت الأنظمة والمعايير الفنية ،واستطاع الفنان أن يخلق الأثر الجمالي والتّعبيري الخاص به بأقل وسائل متوقعة ،كالتّقليل من الخامات أو المبالغة في إضافتها وعرضها في قوالب غير مألوفة.

هذا التّحول أدى بشكل ملحوظ إلى التّنوع المستمر والسّريع والمتجدد في الطّابع المادي على الأعمال الفنية والبحث الدّائم لتجربة أشكال جديدة ،وهي تعد جزء أساسي من التّكوين الفكري الفردي والجمعي للفنان ،وأحد أهم مميزات الفن المعاصر وقوعه ضمن المتغيرات التكنولوجية والصناعية والاستهلاكية التّي ساعدته على تعدد خيارات تباين الخامات، بما في ذلك إضافة التّصوير الفوتوغرافي والأفلام والفيديو وفن الأداء والتّجميع والأعمال التّي تعتمد على تكنولوجيا الرّقمية وغيرها من الإضافات ،ليشمل الفن المعاصر كنطاق واسع مجموعة غير منتهية من الوسائط والمواد التّقليدية والتّجريبية (Spivey) ،وتعد أيضًا الخاصية الجوهرية للفن المعاصر هي الافتراض الدّائم لنظم غير متوقعة يمارس خلالها ثقافته باقتراح نظم جديدة تشمل قوانين مستحدثة ترفض النّظم السّابقة وادخال أشكال من خارج هذا (Aladdin & Yassin, 2001)ويدعو إلى البحث عن قوى التّغيير لاستكشاف لغة جديدة للتواصل والتّعبير عن الأحداث بالجمع بين الخامات المتباينة في منظومة إبداعية مبتكرة ،ويمكن أن نشاهدها في معظم أعمال الفنانين الذين يتمتعوا بطاقة لا حدود لها في التّعبير فخرجت الأشكال محملة بصفه الغرابة لما تجمعه من خامات متباينة توالفت بصورة نسيجية مؤكدة على دلالاتها التّعبيرية، فعلى سبيل المثال اقترنت أعمال الفنانة لورا إيكيرت Laura Eckert بالنحت الكلاسيكي (شكل1) من خلال إضافتها لخامات منحتها أسلوب معاصر. وقد طورت الفنانة أداء خاص مثير للاهتمام حيث تبدأ عملها بلصق قطع خشبية وشبك الزّجاج وخامات متنوعة اخرى بطريقة البناء المعماري على الأشكال المنحوتة بالخشب فينتج مزيج مفاجئ من الواقعية الكلاسيكية المعاصرة، وهي تبحث من خلال الخامة على التّوازن الدّقيق بين التّناقضات والأضداد والتّحدي لامتثال أحدهما للآخر (Aeckert). أما الأعمال الأخرى تقع ضمن مجسم منفذ بالخرسانة للفنانة النرويجية لين كيلدا Lene Kilda (شكل2)حيث تجسد مجازية هيئات اطراف أيدي وأرجل مستوحاة من لغة جسد الأطفال ويتخيلها جزء من الملابس المنسوجة بالأسلاك المعدنية الملونة مع إضافة بعض الخامات الأخرى (Sebastian، 2017)، واستطاعت أن توجد علاقة متجانسة بينهما من غير إدراك اي تنافر بصري ،ويصورها في دلالات تعبيرية مختلفة. بهدف إحداث صدمة للمشاهد نحو ما يرتبط في ذهنه من معاني سابقة اتجاه هذه العناصر وما تعني له في الحياة اليومية ، فتوظيفها المتعارض خارج سياقها المنطقي يشكل اختلاف وتباين في الشّكل والفكر

(شكل 1) لروا إي كيرت - خشب البلوط ، خشب متنوع ، MDF ، زجاج شبكي ، أنبوب فلوري- 210 × 70 × 40 سم- 2013م

/https://www.museen-boettcherstrasse.de/ausstellungen/laura-eckert-schichtwechsel

(شكل 2) لين كيلدار - خرسانة وأسلاك معدن - 34 × 12.5 × 40 سم- 2018

http://www.thephotophore.com/lene-kilde

ثانيًا: السّياق الفكري وعلاقته بتباين الخامات في الخزف المعاصر:

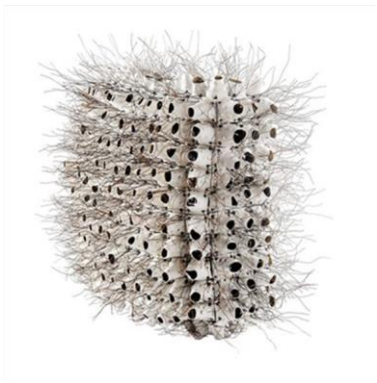
أساليب تباين الخامة في الخزف المعاصر .

إن تداخل الخامات في الفن المعاصر صرح عن أشكال وبنى فكرية وإبداعية جديدة مساندة لفلسفة التّوليف والتّجريب والتّجميع (Abdelghani، Bakr، و Hassan، 2020)هذه الرؤية شكلت امتدادها في مجال الخزف وعززت من قدرة الخزاف على مواصلة البحث في العناصر البنائية والعلاقات التّنظيمية لتصبح جزء من منظومة تطوير العمل الخزفي المعاصر ،وعليه خضع الخزف إلى فكرة التّجريب والاتجاه نحو ابتكار وسائل وأساليب وطرق جديدة يتحقق من خلالها أداءات متنوعة للتعبير والوصول إلى فكرة العمل واستحداث صيغ فنية جديدة خارج عن نطاق رؤية الخزف التقليدي.

أهتم الخزاف بدراسة تباين الخامات والتجارب المتوقعة من وحدة الخامات التي تجمع بين الشيء ونقيضه ،ولكن بشكل انتقائي يتناسب مع طبيعة الطيّنة ،والقدرة على المطابقة والمقابلة وخلق التكافؤ مع متغيرات الخامات الجديدة ، وتحقيق الانتقال السّريع من حالة إلى عكسها لخلق أشكال أكثر جرأة وتعبير داخل فضاء العمل الخزفي ،وتتم بإسناد الشّكل إلى آليات منظمة والتّصدي لفوضى التّجميع وقبول الخامات المتنافرة وتألف خصائصها وصفاتها وعناصرها المتضاربة وضمن أي مرحلة من مراحل التّشكيل الخزفي يمكن إضافتها لتحقيق الوحدة والانسجام بينهم .

والخامات المتباينة هي التّي لا تفقد خواصها الفيزيائية لاشتراكها مع الطّينة في خواص الحرارة أو إضافتها بعد مرحلة الحريق لعدم تحملها درجات الحرارة ،هذا النوع من التّباين يمكن إدراكها وتميزها وتفرقتها عن خامة الطّين ،حيث يصعب دمجها واختراقها ضمن نسيج الطّين فتحتفظ بخصائصها وبمعظم صفاتها ويسهل التّعرف عليها كالمعادن والخشب والزجاج وغيرها ،واجتذب هذا النّوع مخيلة العديد من الخزافين ودعتهم إلى استخدام معطيات كل ما هو متاح من تكنولوجية الخامة والمواد ،وبالرجوع إلى الأعمال الخزفية المعاصرة نجد صورها في تنوع الخامات المعالجة ،ويحكم كل منها نظام ينطوي تحته تهيئة الشّكل المضاف وفق أساليب وتقنيات متعددة .

تنوعت إضافات الخامات الغير معالجة حراريًا وتعددت أشكالها وتميزت بديناميكية التّشكيل كالأخشاب والألياف النسيجية والحجارة ،ولم يقتصر الأمر على الخامات العضوية فقد توجه الفنان إلى المعادن والبلاستيكيات سابقة الصّنع والبرامج الرقمية وغيرها ، وأصبحت جزء لا يتجزأ من التكوين الفكري للخزاف المعاصر ونجدها ماثلة بشكل واضح ضمن أعمال الفنانة ارسولا كومندو Commandeer Ursula (شكل3) حيث ظهرت خامة الأسلاك المعدنية الرّفيعة بمثابة الخيط كوسيط تجميعي تضم به قطعها الخزفية وتحولت إلى وحدة متباينة ضمن العمل الخزفي ومكلمه له (Commandeer، Ursula Commandeer، 2016)..في حين تكرر دخول هذا التّنوع المكثف من الهيئات المتباينة في أعمال الخزافة كريستين مروجين Kristen Morgin (شكل 4) عن طريق إضافة الخشب كهيكل بنائي يساند بنية الخزف ويجمع بينها في وحدة منتظمة تقوي علاقة الألفة بين عناصر الشّكل ،وتكشف عن قدرات وإبداعات الخزاف في اتحاد الرؤية بين أوجه تباين الوسيط المادي وتحوله إلى قيم جمالية مضاف إليها الغرابة في الدّمج والتّنفيذ مع التّأكيد على تحقيق النسبة في التّشكيل .



(شكل3) ارسولا كومنديرو (Commandeer, Ursula- خزف زاسلاك معدن

/https://parcusgallery.com/portfolio-type/ursula-commandeur

(شكل 4) الخزاف كريستين مورجين Kristen Morgin– طين غيرمحروق ، خشب ، سلك (64 ، 162.6 سم) – 2003 م

https://highlike.org/text/kristen-morgin

مجلة الأكاديمي-العدد 106 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

من جانب أخر تنوعت إضافات الخامات الحرارية من المواد المعدنية والزجاج واكتشافها في مستويات وجودية متنوعة داخل نطاق الشكل الخزفي المعاصر ،وأخذت هذه الخامات مكانها بالتعمق لدى بعض الخزافين امثال الفنانة الدنماركية كريستينا شو Christina Schou (شكل 5) التي حققت الوحدة بين الطينة وبعض مركبات الطلاء التي تسمح بتمددها والابتعاد عن الجسم الخزفي (Lachaert). وعلى الرغم من امكانية التّحكم الشبه تام في درجة لزوجته وتقطيرها وانزلاقها في المكان الذي ترغبه الخزافة ،إلا أن طبيعة الطّلاء الزّجاجي وقابلية انصهاره وحركته داخل الفرن تعكس عدم القدرة على التنبؤ باتجاه حركتها أو تجميد لحظة ثباته ،وهذا تحديدًا ما تعكسه المتعة الجمالية لاستخدام الزجاجية كمواد متباينة لها خاصية مميزة تلعب دور جذاب وغير تقليدي.

(شكل 5) كريستينا شو -خزف وطلاء زجاجي معتم .

/https://www.christinaschouchristensen.dk

لم تتوقف استخدام الخامة المتباينة عند هذا الحد بل استفاد بعض الفنانين من خامات العالم الصناعي مثل الألياف والخيوط والورق والصفائح والبلاستيكيات واعادة تدويرها وتوظيفها بشكل مدروس مخترقة بذلك البنية الظّاهرية للأعمال الخزفية ،فشكلت لغة فنية معاصرة تتميز بنظم وتراكيب تمنح العمل وجود غير متوقع وتهيئ للمتلقي تقبل روح الفكر المتجدد نحو الخامات المتباينة.

تحليل العينات :

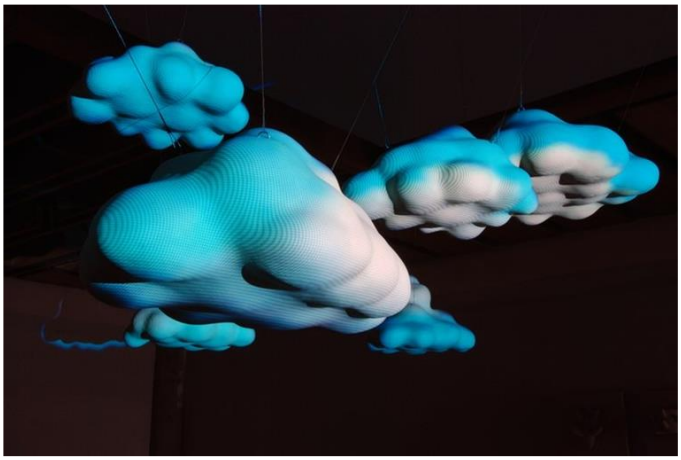
تباين الخامات في الخزف المعاصر ظاهرة واسعة الانتشار تجاوزت عن حدود الطرح التّقليدي بخامة الطّين. ورصد مظاهر التّطور والاختلاف والتّغيرات والتّحولات النّاتجة عنها لا تقاس حصرًا على صعيد الشّكل والمضمون ،وإنما هي جزء من سلسلة من العلاقات والممارسات التّكاملية للعمل المنجز ،حيث تبدأ

من استحضار الفكرة و من ثم مرورها بسياقات وكيفيات أخرى حيث يحدث خلال كل منها التّطور والتّجديد ،وهذا ما دفع الخزاف لتبني التّباين كجزء من مراحل تدفعه إلى تطور السّياق الفكري المصاحب لإنتاج العمل والتّي منها توظيف الفكر التّجريبي الذّي يقود الفكرة والبحث في الدّلالات الرّمزية هذا إلى جانب إثبات خصوصية الفنان القائمة على الحرية ،لذا ترى الدراسة معرفتها أمر ضروري يشير إلى تقديم تفسير وتبرير وسببية وصف العمل الخزفي بالمعاصرة ويكمن عرضها في الآتي :

1-توظيف الفكر التّجريبي هي سلسلة من المتغيرات التّي تطرأ على منجزات العمل المعاصر وتقف ضد النّظرة الشكلية التّي سعت إلى تحديد عناصر الفن الحديث ،والدّعوة إلى زيادة إمكانياتها وتوجهها نحو فن ما بعد التّوليف أو التقاء الأشياء المتباينة أو المتنافرة (Attia, 2002) .ودفع هذا الاتجاه الخزافين إلى المشاركة في تطور الفكر التجريبي للخزف على عكس ما كان عليه سابقًا بفرض القيود باستخدام خامة الطّيّن منفردة وما يصاحبه من محدودية في حرية التّعبير ،وبذلك دخل تباين الخامات مع الطّينة مجالاته في البحوث والدّراسات العلمية والتّجريبية للتحقق وإثبات إمكانية وحدة تباين واختلاف خصائصها ،وأصبح تسارع وزيادة اكتشافها وتطويرها ضمن اختصاصات الدّراسات المعاصرة.

ظاهرة تباين الخامة في فن الخزف المعاصر يعد رؤية تجديدية لطرق التّفكير التّجريبي وهذا عائد إلى قناعة الخزاف بالتّغيير كصفة ملازمة للتطور الشّكل وطرح الفكرة ،والتّجديد يمثل علاقة من التّكيف النّسبي بين الخامة والطيّن ،بمعنى أن التّجديد سيكون أداة موازنة بين ثوابت ومتغيرات الخامات المتباينة، والمتغيرات التي تطرأ على أحدهما ستؤدي حتما إلى تغير بنية الّشكل الخزفي وضبط العلاقة بين الخامات وتحقيق التّوازن ،لهذا يأتي الفكر التّجريبي مصاحبة للتجديد والتّطوير و الارتقاء بالأسلوب والأداء وتجاوز الحدود القديمة في التّشكيل ويسر على الخزافين إمكانية استخداماتها لمواكبه التّطور السّريع في الفن.

إضافة الخامات المتباينة مثل الألياف والمعادن والتّلاعب بالتقنيات التكنولوجية والبرامج الرّقمية بحاجة إلى تصعيد خيال الفنان ومهارته في انتقاء الخامة وإمكاناتها والتّركيز على وضع الخطط التّجريبية وتحديد أولويات تنفيذها للتغلب على مشكلات التّعامل معها في إطار يساعد ويؤكد على أن يكون دخولها صالح كمادة تمثل دورها في الخطاب البصري ،وعند إثبات هذه العناصر في التّعبير تصبح مؤثرة في تحديد صيغة العمل وبنائه المادي والمعنوي (Abdullah, 2021)ويمكن أن نشاهد هذا النّوع من الأعمال في منجزات الخزاف (شكل 6) للخزاف كولبي بارسونز Colby Parsons وما أضافه من قيمة جمالية متجه نحو اختصار واستبدال مرحلة التّلوين بالطّلاء الخزفي ،وتوكيل إنجازها إلى البرامج الرقمية بحيث أدخلت الفضاء المحيط بالشكل كجزء لا يتجزأ من العمل ،ومن مهامه أيضا استدعاء جهد المتأمل للإمساك بأبعادها الموضوعية من خلال المفارقة والإثارة في تعقب اللون وتوظيف الزّمن بالحركة وما يترتب عليه من اختلافات في شكل لا يستقيم لها معنى إلا من خلال حضورها.



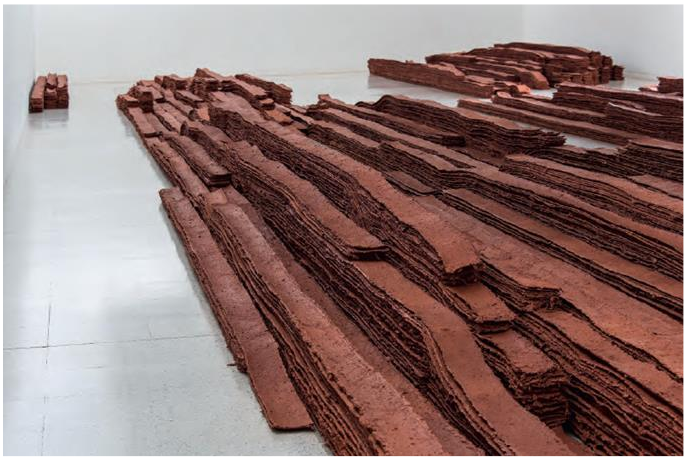
(شكل 6) كولبي بارسونز- محاكاة الطقس - خزف و فديو -2010 م

http://www.colbyparsonsart.com/simulated-weather

2- لا توجد أعمال صريحة للفنانين المعاصرين تضع التّغيرات التي طرأت على مفهوم الخزف ضمن اتجاه أو حركات فنية معينة تحدد مفاهيمها ونظرياتها الجمالية نظرًا لتنوع العلاقات المعاصرة الواقعة بين تعددية الفكر الفلسفي والتّوسع والتّطور السّريع في الجانب التّطبيقي. ودعا هذا التّنوع والاختلاف إلى إحياء تجربة فردية الفنان وأصبح لكل منهم نطاق عمل مختص به يحمل من الجماليات والتّأملات و تحليلات سماته الذّاتية. (Mustafa B. , 2017)

مُنح الفنان حرية التّفكير والتّعبير دون قيود أو الخضوع إلى قوانين يحكمها أطر مجتمعية يتعامل بموجبها وأصبح يفكر خارج أسلوب أو اتجاه أو مرجعيات محددة ،ويأتي بحلول جديد لا تعتمد على خامة الطين منفرد. ،" بمعنى أن الفكرة اكتسبت التّفكر خارج المرجعيات المشتركة التي يتعامل بموجبها المجتمع ،وقد تمثل هذا التشخيص في استحداث مقام العالم والفنان ،والفرد والمتفرد ، وتهيئة دور طليعي لهما في الفكر والمجتمع " (Shaker، 2019)لذلك وجد عقل الخزاف المعاصر أن استقلاليته وحريته في اختيار الخامات طريقة رائعة لتحدي الافتراضات الحالية والتّوصل إلى أفكار جديدة تمامًا وهي أيضا وسيلة لخلق أشكال إبداعية، وبالتالي أضاف كل منهم بدوره من قيمة تجاربه الجمالية ،والجميل في ذلك أصبح لكل خزاف لغته الخاصة في التّجريب بين الخامات واكتسب حقة في الاختلاف أمثال ديلسي موريليس Delcy Morelos (شكل 7) الذي رأى في إضافة الألياف النسيجية مادة يمكن أن تكون فكرة بحث موضوعي يتميز بها حيث يبصر العلاقة بين واقع الخامات والفكرة وإمكانية تمثيلها ،وما ينتظره هو تركيز المتأمل أو المتلقي في أسباب تباين الخامات والتأكيد على بقائها هشة وعدم تعرض الطّينة للحرارة مما أفقدها صلابة الخزف المادية .

إن ما يحدث من استثمار الابتكار والتقنيات وإيجاد تجارب متواصلة مع مواد جديدة هو اتشار الأساليب المبتكرة والغرائبية وتشعبها، وعدم الإصرار للانتماء لحركة معينة أثرت في السّياق الفكري واصلت ذروته في التّعبير ،وحفز إلى استمرار أسلوب الفنان والتّأكيد على دعوته للانطلاق نحو الفردية وتحقيق روح ورؤية جديدة تناسب احتياجات الفن المعاصرة (Al-Kawaz & Al-Zubaidi، 2018)



(شكل 7) ديلسي مورليس - قماش ، طين أحمر غير محروق – 2014 م

https://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2018/january/03/de/lcy-morelos-why-i-create

3- يتكون العمل الخزفي متباين الخامات من دلالات في شكل مادي محسوس ،وقدرة الفنان الإبداعية في خلق حيز مشترك بين المجال الشّكلي والحسي يؤدي إلى تصعيد الفكرة الفلسفية المطروحة وادركها في واقع شكلي جمالي .وإضافتها إلى الخزف تعد بمثابة عناصر لغوية شكلية قائمة على نظم من العلاقات المتقابلة والمتداخلة والمتجاورة والمترابطة (Zarwak & Zrougui, 2017) ، والوعي بانتقائه المواد والخامات واستهدفها في دلالة المعنى يتطلب اختيار نوع الممارسات والآليات والمعادلات التّجريبية لتخطي ومواجهة تعقيدات العمل التّي تحقق الوحدة والانسجام بينهم، والدّعوة إلى خلق أشكال جديدة ذو أبعاد جمالية دلالية.

.العمل القائم على التّباين المقصود في الخزف المعاصر تعد تواصلية تؤثر في المتلقي وتجذب ادراكه وأحاسيسه، وذلك من خلال التّغيرات والتّحولات التّي تحدث داخل العمل الفني والتّي تستند إلى طبيعة الدّمج وأنواع العلاقات التّبادلية ،وكل متلقي مدرك لهذه الأنواع من العلاقات تؤدي مشاعره وأحاسيسه إلى إمكانية إضافة نوع جدي من الدّلالات الجمالية .وهي هنا تحقق المبدأ القائم على العمل المفتوح أو بشكل غير محدد ،وتعني احتواء العمل على عناصر شكلية قابلة لمظاهر التّجديد والإضافة بحيث يصاحبها انفتاح في ديناميكية التّفسير والتّعبير أمام المتلقي .

فتخلق أساس لانفتاح الحوار أو التّفاعل بين المؤلف والمتلقي (Eco, 2013) ، وهذا يؤكد على خاصية تباين الخامات الذي أطلق المجال لتحرر خيال الفنان المعاصر وتمكنه من إضافة خامات دلالية لا حصر لها فيتصدى العمل بذلك على أحادية المعنى والعمل على تصعيده لعدة معاني ،وتصنع المعاني من التّركيز على المؤشرات التّي تدفع المتأمل إلى قراءة مختلفة ،ويمكن أن ندركها في أعمال كثير من الخزافين أمثال جون بيرد John Byrd (شكل 8) حيث أثر إمكانية تحكمه من تداخل التّحنيط ومادة الرزين والخزف في انفعالات المتلقي جماليًا ودلاليًا وجعلته يتخذ موقفه من مضمون العمل .ويتولى اختلاف وتعدد ثقافات المتلقيين وتجاربهم وأزمنتهم مهمة الكشف عن التأويلات والابتعاد عن الفهم المعتاد ويقضي على التكرار في الاستجابة وحدود وظيفتها الجوهرية ويساعد المتلقي على التّجديد في الإدراك والاستمتاع (Mahfouz, 2015) وهي هنا تعد دلالة على براعة الخزف في تجلي الفكرة وتعميقها وجرأتها في إضافة الصدمة وتقليص الفكر المعتاد والنّظر للعمل بشكل مختلف .

(شكل 8) جون بيرد -خزف،تحنيط،خامات مختلطة – 25.5 × 48 × 35.5 انش

https://www.johnbyrd.tv/work

نستنتج أن أغلب الخامات المتباينة في العمل الخزفي تتميز وتحتفظ بجزء من هويتها الأساسية ،وما ينشأ عنها داخل العمل الخزفي أدى إلى تغيير ملحوظ في دائرة الجمال ،وذلك برفضها الفنان البقاء على الأسس التقليدية للتشكيل حيث وضع نجاح العمل موازيًا لتوظيف أسس بناء التّكوين القائمة على فكرة الجمع بين المواد وانصهارها في وحدة المنجز الخزفي ،وخلق لها في المقابل إمكانية ازدواجية المعنى واختلافها الذّي صَعد التّأمل إلى مستوى الحوار المفتوح بينها وبين المتلقي .والجانب الأهم احتفظت هذه الأعمال الخزفية المعاصرة ببقائها ضمن مجال الخزف على الرغم من إضافة الخامات المتباينة ،ومكنتها خصوصية خامة الطّين من طرح القضايا والمفاهيم في عناصر لا حدود لها لتحمل صفة التّجديد والتّنوع ،وهي تعد من الصّفات المميزة التي تضاف لصالح التّشكيلي الخزفي المعاصر .

النتائج :

1- تجلت ظاهرة التّباين في الخزف المعاصر من خلال سلسة من الخامات الحرارية وغير الحرارية للتعبير عن وحدة الشّكل و قوة الصّراع بين هذه الخامات.

2- تباين الخامات يطور الشّكل الخزفي دون أن يُلغي خاصية التّشكيل بالطيّن.

3- تباين الخامات يضيف خاصية جوهرية تحمل صفة التّحول والتّطوير على صعيد السّياق الفكري.

4- تباين الخامات دفع الخزافين إلى المشاركة في تطور الفكر التّجريبي على عكس ما كان عليه سابقا بفرض القيود باستخدام خامة الطين منفردة وما يصاحبه من محدودية في حرية التّعبير.

5- أصبح لكل خزاف لغته الخاصة في التجريب بالخامات واكتسب حقة في الاختلاف وعدم الإصرار للانتماء لحركة معينة .

6- التباين المقصود في الخزف المعاصر تعد تفاعلية تواصلية تؤثر في المتلقي وتجذب ادراكه واحاسيسه .

التوصيات :

1- استثمار التّطور الصّناعي وخصائص الوسائط الرّقمية ودورها في اضافة التّباين مع الطينيات الخزفية .

2- الاسهام في توظيف الفكر التّجريبي والتّغلب على المشكلات النّاتجة من دمج الخامات المتباينة ومراعاة خصائصها .

3- ضرورة الاهتمام بدراسة مقارنة لأثر الخامات المتباينة على القيم التّشكيلية والتّعبيرية واختلافها عن الخصائص التّشكيلية للخامة الخزف منفردة.

References:

1. Holy QuranI, ALOmran. (190).
2. Wisegeek. (2017, December 6). Retrieved 11 27, 2019, from What is Resin?
3. Abdelghani, S. M., Bakr, M. L., & Hassan, H. S. (2020). Material Technology and Its Role in Developing Plastic Performance in Contemporary Portrayal. Journal of Specific Education Research, 581 - 608.
4. Abdullah, A. H. (2021). Dialectic Relationship Between Materialistic and Intellectual Structural. Journal of Architecture, Arts and Humanities , 211 -229.
5. Aeckert, l. (n.d.). lauraeckert. Retrieved 11 27, 2019, from Texte & Medien.
6. Aladdin, M., & Yassin, S. (2001). Theccommunicative Action in Architecture. Iraqi Journal of Architecture, 120 -133.
7. Al-Kawaz, B. A., & Al-Zubaidi, K. N. (2018). The Features of Style in Roberto Rauschenberg'works. Basra Arts Magazine, 37- 61.
8. Al-Nasiri, T. (2006). Unity and Diversity in Iraqi Contemporary Ceramics. Jordan: Majdalawi Masterpieces.

9. ART TERM. 15 9,, 2021 ،Tate: https://www.tate.org.uk/art/art-terms/p/postmodernism
10. Attia, M. (2002). Criticism of Cassical Arts to Postmodernism. Alexandria: Monchaat Almaref Foundation for Printing and Publishing.
11. Catharsis, M. (n.d.). Royal Gollege Of Art. Retrieved 11 27, 2019, from Emily Gardiner.
12. Commandeer, U. (2016). Ursula Commandeer. Retrieved 3 7, 2019, from Huboshow.
13. Eco, U. (2013). Open Impact. (A. R. Ali, Trans.) Latakia: Dar Al-Hwar for Publishing and Distribution.
14. Lachaert, S. (n.d.). christina schou christensen's ceramics at galerie sofie lachaert. Retrieved 11 27, 2019, from designboom.
15. Mahfouz, W. M. (2015). Art as a Semiotic Fact: Semiotics from Language to Art. Annals of the Faculty of Arts, Ain Shams University, 407 - 440.
16. Mustafa, A. (2001). The Sgnificance of Form: A Study in Formal Asesthetics and Reading in The Art Book. Cairo: Hendawy Foundation.
17. Mustafa, B. (2017). Postmodern paths. Cairo: Hindawi Foundation.
18. Saadani, M. A. (1998). Artistic photography in Mahmoud Hassan Ismail's poetry. Alexandria: Monchaat Almaref.
19. Saliba, J. (1982). The Philosophical Dictionary in Arabic, French, English and Latin Words. Beirut: Dar al-Kitab al-Lubnan.
20. Sebastian, S. (2017). Freeyork. Retrieved 11 26, 2019, from Incomplete: A Norwegian Sculptor Captured the Whimsical and Humble Personalities of Children.
21. Shaker, R. (2019). Development the Concept of Freedom in Contemporary American Thought. IRAQI JOURNAL OF MEDICAL SCIENCES, 371 - 404.
22. Spivey, V. B. (n.d.). Contemporary Art, an introduction. Retrieved 3 9, 2021, from khanacademy: https://www.khanacademy.org/
23. Taha, A. S. (2016). Imagination and Ixperimentation in Contemporary Ceramics. Journal of University of Babylon, 1239 - 1410.
24. Wahba, M. (2007). The Philosophical Dictionary. Cairo: Dar Quba.
25. Zarwak, A., & Zrougui, A. (2017). The Contrast Between The Aesthetic Structure And The Argumentative Relationship. Fasel AL-Khetab, 155 -166.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts106/253-270

The Relationship Between Using Diverse Materials to the Intellectual Context's in the Art of Contemporary Ceramic

Lamia Saleh Moraished [1]
Manal Saleh Al-Saleh[2]

Al-Academy Journal …….…….... Issue 106
Date of receipt: 20/10/2022…....Date of acceptance: 2/11/2022…....Date of publication: 15/12/2022

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

Abstract:

The use of different materials in the art of ceramics is considered a new form of contemporary philosophical trends. That was introduced to art as a result of societal changes and transformations and rapid technological development. And it plays a very essential part in the beauty of the artistic structure. The contrast of using different materials in ceramics is considered a part of the old historical achievements since the art of ceramics used to follow strict standards. Which does not apply to contemporary ceramic, Because recently, it has become free from any religious and social control and created a whole new intellectual context, heading to new horizons in which it works with the newly added materials as a strategy to ensure the activation of all sensual, structural, and aesthetic aspects. And ensures the importance of the artist's individuality, and realizes their identity and the essential part they have in the exploratory practices and the growth of the technical performance, as well as inventing new artistical and structural material. As a whole, this illustrates the development of the intellectual context of the artist, the art piece, and the art admirers.

The subject of this research aims to reveal the improved aspects of the intellectual context, that came as a result of the contrast of materials and clays, and demonstrate the current status of contemporary ceramic, and its remarkable ability to continuously add to the shape and significance

Keywords: Contrast of materials, Intellectual context, Contemporary ceramic.

[1] **Jeddah University - College of Art and Design, Lmorished@ksu.edu.sa**

[2] **Jeddah University - College of Art and Design .Msalsaleh@uj.edu.sa**

Results:

1- The contrast in contemporary ceramics is a series of refractory and non-refractory materials that express the unity of form and the strength of the struggle between these materials.
2- The contrast of the materials improves the ceramic shape without canceling the clay forming property
3- Variation of raw materials adds an essential characteristic of transformation and development at the level of the intellectual context.
4- Variation of materials prompted the potters to participate in the development of experimental thought, in contrast to what was previously imposed by the imposition of restrictions using the clay raw material alone and the accompanying limitations in freedom of expression.
5- Each potter has his own language in experimenting with raw materials and has gained the right to disagree and not insist on belonging to a particular movement.
6- The intended contrast in contemporary ceramics is a communicative interaction that affects the recipient and attracts perceptions and feelings

OPEN ACCESS

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts106/271-286

التنوع الاشتغالي للرؤية الاخراجية في المسرح السياسي "سينما أنموذجاً"

مثنى فاضل إسماعيل[1]

كاظم عمران موسى[2]

مجلة الأكاديمي-العدد 106 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2022/7/9 , تاريخ قبول النشر 2022/8/10 , تاريخ النشر 2022/12/15

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

ملخص البحث:

من الضروري جداً ان يكون المسرح السياسي داخل فضاء كل عرض مسرحي اكون المسرح يحمل القيم والثقافات المتنوعة والمستنيرة لهذا العالم، فالمسرح السياسي وتعدد الرؤية الاخراجية فية وفق استنادات ونظريات قيمة وليست اعتباطية عابرة، فقد اختلفت الرؤى الاخراجية وتسابق المخرجين في طرح رؤى جديدة مغايرة للمألوف في صدد المسرح السياسي. فقد تناول الباحث في الفصل الأول (الإطار المنهجي) والذي يتضمن مشكلة البحث التي حددها الباحث بالسؤال التالي (التنوع الاشتغالي للرؤية الاخراجية في المسرح السياسي)

والاهمية والهدف والحدود وختم بتحديد المصطلحات.

تناول الباحث في الفصل الثاني الاطار النظري على مبحثين الأول (تحولات الرؤية الاخراجية في العرض المسرحي) والمبحث الثاني (التجارب الجمالية في المسرح السياسي)، بالإضافة الى ما اسفر عنة الاطار النظري من مؤشرات.

اما الفصل الثالث فقد احتوى على (إجراءات البحث) شملت مجتمع البحث وعينه البحث المتمثلة بمسرحية (سينما) للمخرج (كاظم النصار) التي تحللت ابتداءاً من النص الذي بنيت علية الاحداث وانتهاءاً باخر تفصيلة في العرض المسرحي وادواته ومنهج التحليل الوصفي وتحليل عينه البحث بالطريقة القصدية. في حين شمل الفصل الرابع على نتائج البحث ومناقشتها على وفق تحليل العينه .

الإطار المنهجي

مشكله البحث: المسرح هو شريحة من الحياة الملمة لمفاعل المجتمع والمستدرك الاول لطبيعة احداث المجتمع فالمسرح من الاجناس الادبية الاكثر اتصالا بحياة الشعوب في مختلف مجالاتها (السياسية،

[1] كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد ، muthanna7779@gmail.com .

[2] كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد k.alomran@cofarts.uobaghdad.edu.iq .

والثقافية، والاجتماعية، والاقتصادية). فالتنوع ضمن سياقات المسرح المبعث لاجمام الاشتغال الدلالي وكيفية وضع مفاهيم غنية بصورة مبطنة، وما استجد للرؤية الاخراجية من ذلك التنوع الذي يبعث اشارات دالة لكن مغلفة بغلاف الطبيعة الحتمية للمنظومة المسرحية من اجل عدم الخدش بالصورة المسرحية والاعياء بها. فالرؤية الاخراجية واشتغالها وتنوعها داخل بنيه المسرح السياسي له ميزه مستوحاة من المجتمع لكن مغايره لأحداث المجتمع وتحمل نفس المعنى الذي يحمله الحدث بطبيعة الحال ومن هنا برز التساؤل الاتي: **((التنوع الاشتغالي للرؤية الاخراجية في المسرح السياسي))**

أهمية البحث: تكمن اهمية هذ البحث في انه يحوي بين طياته على الالمام بمجمل الارهاصات الفكرية وطريقه التنوع الاشتغالي للرؤية الإخراجية في المسرح السياسي.

هدف البحث: يهدف البحث الكشف عن التنوع الاشتغالي للرؤية الاخراجية في المسرح السياسي.

حدود البحث: الحد الزماني: 2014 والحد المكاني: العراق-بغداد المسرح الوطني والحد الموضوعي: التنوع الاشتغالي للرؤية الاخراجية في المسرح السياسي.

تحديد المصطلحات:

التنوع: عن (ابن منظور) في (لسان العرب) جاء التنوع النوع أخص من الجنس وهو الضرب من الجنس والجمع انواع قل او أكثر قال الليث: النوع والانواع جماعة وهو كل الضرب من الشئ وكل صنف من الثياب والثمار وغير ذلك حتى الكلام وقد تنوع الشيء انواعاً وناع الغصن ينوع: تمايل وناع الشئ ترجح: والتنوع: التذبذب (bin Manzur, 1993, p. ٣٨٦)

الاشتغال: كان "الزجاجي" أول من استعمله من النحاة، على أنه لم يكن مشتهراً على الرغم من ستخدامه عنده، بدليل أن أبا جعفر النحاس معاصر الزجاجي لم يستعمله.

ويرجع الفضل في اختراع هذا المصطلح إلى "الزجاجي" قال عن المفعول بضميره: إذا اشتغل الفعل عن المفعول بضميره بالابتداء، وصار الفعل خبره، كقولك: "زيد ضربته"، ترفع زيداً بالابتداء وضربته خبره، وقد يجوز نصبه، وإن اشتغل عنه الفعل تنصبه بفعل مضمر يدل عليه هذا الظاهر، فتقول: "زيداً ضربته"، والتقدير: "ضربت زيداً ضربته" ولكنه فعل لا يظهر (Al-Arja, 1991, p. 124).

الرؤية: لغويًا: رؤى في الأمر (تروية) نظر فيه وفكر به ولا يهمز – وتقول انشد القصيدة ياهذا ولا تقل إروها إلا أن تأمره بروايتها أي استظهارها (Al-Razi, 1983, p. 265) .

اصطلاحياً: الرؤية (هي النظر بالعين والعقل والقلب) (Jabra, 1976, p. 7)

التعريف الاجرائي: ان التطور والتنوع الفكري والثقافي وليد الانسان ووليد عصره فهو قائم على المغايرات الفكرية وبالتالي ينعكس على متطلبات الحاجة وهذا ما حدث في جوانب الحياة عامة وفي الفن المسرحي بصورة خاصه التي تنوعت فيها الرؤية الاخراجية داخل منظومه المسرح وقوام المجتمع الذي اصبح المسرح عندهم هو متنفس للقضايا المختلفة وخاصيته القمع السياسي من قبل الحكام وهذا نتج ما يسمى بالمسرح السياسي الذي تكفل بكل القضايا المجتمعية والاضطرابات فهو مسرح قائم على التحريض والثورات من اجل تغير تلك المجتمعات نحو الأفضل.

الإطار النظري

المبحث الاول: تحولات الرؤية الاخراجية في العرض المسرحي:

المسرح بصورة عامة هو صورة كونية نابعة من ذات الانسان لأجل خلق تعاضد فكري جمالي يحرره من تعبد دواخل النفس البشرية لمدركات الكون، في بادئ الامر كانت الحياة عند الانسان البدائي هي عبارة عن طقوس اكتسبها لتصبح جزء منه فالكون كان عبارة عن مسرح والانسان هو الممثل الذي يؤدي دور معين لطقس معين في هذا المسرح وكانت المسرحيات تقدم على شكل طقوس دينية واحتفالات الالهه تمجيداً للملوك والالهه.

(كانت المسرحيات في العصور القديمة تدار من قبل منظم لم يحدد بعد للمخرج دور ولم يكن هنالك اخراج بل كان من يقوم بهذه العملية هو الشاعر او المؤلف نفسه بأدارة منظومة العرض بصورة مبسطة فكان الكاتب او الشاعر يفسر موضوع الدراما فقد كانت هنالك بعض القواعد التي وضعها المنظم لادارة المنظومة المسرحية بشكل سلس) (Farid, 1980, p. 9)

وهذا الموضوع بحد ذاته خلق إشكالية مع التطور الزمني الذي حصل بمختلف المجالات مما انعكس بصورة مؤثرة على المسرح فأنتج وعي في إيجاد عنصر أساسي يعتبر الشفرة الأساسية في تقنين المتداخلات التكوينية في العمل المسرحي وذلك أدى الى اول ترجمة لهذه التجارب هو ظهور الدوق ساكس منغن) فبدأ (تحول كبير في الإخراج المسرحي الذي جمع الاكتشافات السابقة ووحدها تحت سقف واحد وهذا خلق مكانة عالية الإخراج المسرحي، كما كان للمخرج دور بارز في تاريخ المسرح ابتداءاً من المسرح اليوناني والى يومنا هذا، فقد يعتبر الدوق ساكس منغن اول من شكل بداية التكامل في شخصية المخرج كونة قيادة فنية لتجربة العمل المسرحي ثم تبعدك بعد ذلك العديد من المخرجين الذين طوروا واضافوا ابتكروا معايير جديدة نمت إمكانيات المسرح والرؤية الاخراجية) (Abdul Karim, 2012, p. 27).

يدل هذا على المنطلق الأساسي التاريخي والتنظيمي لعمل المخرج المسرحي، وهذا يتطلب بالطرف المقابل تطور الاليات والأدوات التي من خلالها يستطيع المخرج تنظيم وادراة عمله المسرحي وتوجهيه بالشكل الذي يحقق تكامل بنيته و رؤيته وعلى أساس ذلك فأن احد الآراء يؤكد ان، (الرؤية الاخراجية بأنها نسق جمالي تسير في ضوئه كل عناصر العرض المسرحي المرتبطة بعلاقات تمثل بنية ذات دلالات تحمل معاني اجتماعية او اقتصادية او سياسية إبتداءً من مرحلة اختيار النص وتفسير مفرداتة وفلسفتة وبناءة وصولاً للصياغة التشكيلية المرئية للعرض بصورتة النهائية والناتجة أصلاً عن خيال الفنان وتقنياتة ووسائطه (sikran, 2000, p. 13).

لذلك تعد الرؤية الاخراجية هي الأساس في تشكيل هذا النسق الجمالي الذي يتبلور داخل منظومة العرض المسرحي، فاللرؤية الاخراجية لها مصادر ناتجه عنها، (وهذه المصادر تتلخص بـ (الخيال، الواقع) نبدأ من الخيال الذي يعتبر الأهم في تشكل الرؤية فيمكن للخيال ان يتصور ما هو غير موجود وإعادة تصور الماضي وافتراض احداث لم تحدث فعلاً وهذا التصور يعزلك عن العالم نحو فضاءات غير مألوفه، فمفهوم الخيال ليس القدرة على إيجاد شئ من العدم فذلك محال ولكنها القدره في تكوين صورة من اشتات الصور وخلق شيء مغاير تماماً عن ما هو مطروح، الما الواقع الذي يستمد المخرج افكارة من خلال تجارية او

من خلال الواقع نفسه الذي يفرض ايديلوجية المجتمعات والقضايا المهمة وبالتالي يقف هذا الواقع امام المخرج الذي يجملة ويضعه في قالب مبلور نحو الخال الواسع والملكه الفكرية لدية لينتج انا صورة رائدة فالمخرج المسرحي يحاول عبر قراءتة الجمالية إعادة خلق الواقع من خلال رؤيته الاخراجية وخلق واقع جمالي جديد (Abdul Redha, 2020, p. 31).

تتقارب بصورة فكريك من الأسس الفلسفية كون الفلسفة عاملاً مهماً في خلق الجدل والإخراج قائم على خلق الجدل بين تباين الآراء وبصورة ادق فأن المرتكز الأساسي الذي تتقارب منه في الفلسفة هو الجمال لذلك فأنه (يستند إلى طروحات علم الجمال عن الرتابه والعمودية وارتياد مناطق جديدة بهدف أنزال المتلقي في البحث عن خلفية المعني ومقاصده والمشاركة في تأويل العرض واستكناه دلالاته ومراميه وما وراء الصورة من انماط فكرية واجتماعية ومظاهر حضارية مختلفة لتغدو قابله للتأويل وقابله لان يحمل محتواها ويشير الى اعادة صياغة الواقع واستكمال نواقصه، وتحميله الكثير من الرؤى المفتوحة على افاق جديده ومتعددة، لايحدها سقف واحد بما في ذلك حد النص الذي لا يراد له أن يكون مغلقة وتحميل الصور والدلالات المشتقة من النص وتشكيل كم هائل من المعلومات التي تتضامن بقوه في بنيه واحدة لتشكيل المعنى الكلي (Abdul Redha, 2020, p. 41).

الرؤية الاخراجية لها تحولات نتجت عن التطور في المنظومات الفكرية والمجتمعية والمتطلبات التي دلت على هذا التحول والتطور الفكري الثقافي للمنظومة الاخراجية، ففي العصور القديمة وقبل اقتران دور المخرج كان العروض تقدم من قبل منظم للعرض. (عندما نبدأ في دور التطور قبل ان يكون للمخرج الدور الأساسي ففي المسرح اليوناني كان دور المخرج يعمل على تنظيم وإدارة اليات العرض، وفي المسرح الروماني كان من المؤكد ان هنالك شخصية تقوم على أداء وظيفة المخرج المسرحي، وفي العصور الوسطى كانت الكنيسة هي المهيمن الأول والأخير وبقية المهمة الاخراجية مرهونه بتعاليم الدين، اما في المسرح الايزابيثي فقد كان دور شكسبير بارز في تدون ملاحظاتة داخل النصوص وهذا ما جعل مكانته عالية في المنظومة الاخراجية، اما في العصر الحديث فقد كان للمنظرين المسرحيين دور بارز في وضع الارتكازات الأساسية لمهمة المخرج) (Abdul Karim, 2012, p. 29).

كل هذا التمهيد للمخرج والرؤية الاخراجية ناتج عن تغيير وتطور في الثقافات والمجتمعات وهذا يدل على ان هنالك ظرورة في الاعتماد على شخص واحد يمسك زمام الأمور ويكون المحرك الأول والأخير للعرض المسرحي وهذا جعل تفاصيل العروض تكون وفق نسق تلك الالية المعدة والمعتمدة الا وهي المخرج.

"ابتدأ تاريخ المخرج كدور أساسي عند الدوق (ساكس منغن) حيث تحولت الرؤية الاخراجية لدية فقد عمل على تجاوز المناظر المرسومة... والغاء فكرة الممثل البطل او النجم تلك الفكرة التي افسدت مسيرة المسرح وشوهته ادبياً وعرضاً... ويقوم على وحدة فنية نابعة من التفسير الذي تنطق به كل حركة تفصيلية منه تفسير يتضح في تفاصيل الإضاءة والازياء والماكياج والديكور وفي التنظيم الدقيق الذي يبدأ قبل التدريبات ويستمر حتى اخر لحظة من العرض المسرحي سعياً الى التعبير الصادق عن روح النص كما انه تمسك في الدقة التاريخية في عروضه وفي المسرحيات التاريخية يجب ان تستعمل الأسلحة وطاسات الرأس

والسيوف والدروع بأسرع مايمكن حتى يتعود الممثل ولا يصاب اثناء العرض بأختلال في استعمالها داخل العرض" (Ardash, 1979, p. 35).

هذا التحول الذي عمل علية ساكس منغن في المنظومة الاخراجية فعمد على الدقة التاريخية التي تحمل الاصالة وفي وضع الأشياء داخل العرض وكأنها داخل واقع معاش فمثلاً في عرض مسرحية (يوليوس قيصر) قد جعل الممثلين يتعايشون احداث حقيقية قبل تجسيد العرض من اجل تحقيق الواقعية في عروضة المسرحية كما اهتم بكل التفاصيل التي تجعل العرض المسرحي واقعياً ممسرحاً، وقد حقق الدوق ساكس منغن في مسرحه أحلام من سبقوه ووضع الحجر الأساس لمن جاءوا بعده. بعد التحول الذي أحدثه الدوق ساكس منغن في المنظومة الاخراجيه فقد جاء المخرج اندرية أنطوان وعمل على تحولات كبيرة في الرؤية الاخراجية متأثر بمن سبقة "أسس مسرحه المستقل وكانت فرقتة المسماة (المسرح الحر) فقد كان أنطوان مهتماً بالواقعية في الإخراج من بداية عملة في فرقة المسرح الحر واعجب بأستخدام قطعة منظرية ذات ابعاد ثلاث بعد مشاهدته عروض فرقة ايفرنتخ في لندن كما تأثر بالعمل الطاقمي (العمل الجماعي) لفرقه الماينغن في اخراج المسرحيات ومعالجتها مشاهد المجاميع" (Abdul Karim, 2012, p. 75).

شارف اندرية أنطوان على احداث جديدة تعلو بسمة المسرح نحو سمو الفنون الأخرى فقد تأثر بألاسس التي عمل عليها منغن وكان معجب بالعمل الطاقمي وتنظيمة داخل العروض وبهذا الصدد تكون البدايات شارفت على انضاج البذرة الفكرية للاخراج والرؤية الاخراجية التي استلهمت العديد من العاملين في المسرح وافتتحت افاق جديدة نحو تجليات شاسعة المدى في افساح المجال للعديد من المخرجين في ايساع وتطوير المسرح نحو التدارك الفعلي للفن. "كما ان فرقة المسرح الحر التي فتحت الباب للمؤلفين المسرحين الذين رفضت كتاباتهم من قبل المسارح الأخرى... بالاضافة الى انه أراد ان يكون الممثل له حركات اقرب الى مايحدث في الواقع وليس نوع من المبالغه البعيدة عن الطبيعة فقد أراد من ممثلية ان يعيشوالدور ولا يمثلوة مستلهماً الطبيعية ايضاً في عروضة واعتبار الايهام من اهدافة في الإنتاج المسرحي لدية بالإضافة الى تقسيمة للمسرح على انة يحتوي على أربعة جدران والجدار الذي امام الجمهور هو جدار وهمي" (Abdul Hamid, D.T, p. 21).

وفي ضوء ما تبناه اندرية أنطوان في عروضة انتج تحول وتطور ملحوظ في منظومة العرض المسرحي، إبتداءً من قوانين الممثل لدية الى ادق تفصيلة في بنيه العرض المسرحي بأعتبارة انه سلك الواقعية في عروضة بالإضافة الى الطبيعية التي انتجت نقل حرفي ممسرح بالجوهر والشكل والمضمون فقد عمل على منطقته التي يقول فيها في عروضة ان طبقة النبلاء والارستقراطيين ليس هم من يرسمون الحياة وانما الطبقة الفقيرة هي التي ترسم مبادئ الانسان ومستنجمات حياتة، غير ان اندرية أنطوان قدم عروضه التي تحمل الايهام المعنوي ليجعل المتلقي مستدرك مايراه. كما ان هنالك من له دور في تغيير وتحسين دفة الرؤية الاخراجية والمسرح نحو الارتقاء، المنظر والمطبق للنظريات المخرج (ستانسلافسكي) الذي يعد من رواد الواقعية فعد الممثل الأساس في تجربته المسرحية وتناقلات الرؤية الاخراجية في نظريتة "عندما يحصر توجهه الاخراجي للواقعية وفق فهم جديد اذ يمكن ان نعتبر المنطوق الاتي مدخلاً لنظريتة في الإخراج حيث

يحدد ب (الفكرة الحاكمة والفعل المتغلغل هما قانوني في بناء العرض المسرحي وجهد الممثل) وهذا ما سن لنا نظرية" (Takmah Ji, 2011, p. 28).

ان استمرارية التطور والحاجه المجتمعية ليست فقط تقتصر على الأمور المادية بل النفسية القائمة على تقويم الفرد وهذا ما عمل به المخرج (مايرهولد) في استخدام ديناميكية تحويل الرؤى الاخراجية نحو الجسد الذي يعبر عن داخل النفس البشرية بصوره حركية "كان مايرهولد من جملة المبتكرين الأساسيين في المسرح الروسي... فوضع الاسلبة لدية موضع محتم فهو كان يبغي من اسلبة الحركات والالقاء والمناظر والازياء ان ينظر المتفرج الى داخل الشخصيات وليس الى مضهرها الخارجي... فقد اكد اولاً على المفاهيم الاخراجية التي يمكن تجسيدها بوسائل بصرية... فقد ابتكر البايوميكانيك أي ميكانيكية الجسم والمنظر التركيبي للتعبير" (Abdul Hamid, D.T, p. 88).

المبحث الثاني: التجارب الجمالية للمسرح السياسي:

المسرح والسياسة: المسرح والسياسة وجهان لعملة واحدة فكلاهما مقاصدة المجتمع (الجمهور) ، يختلف المصطلحان عن بعضهما من ناحية ان السياسة غايتها التحجيم بينما المسرح غايته التحرير وهذا الاختلاف يولد خلافات تتعالج من خلال المسرح، ويمكن وصف المسرح كالطبيب حسب وجهه نظري كباحث لكون الطبيب يعالج الانسان من امراضه كذلك المسرح يعالج قضايا المجتمع من الوجهات الخارجية والأنظمة السائدة التي تخلفها السياسة كون السياسة قوة وتسلط لا يمكن الوقوف امامها الا من خلال قوه أخرى توازيها وتفوقها قدرة، ولعلنا لا نتحدث على ان السياسة هي شيء سلبي بل انها قوه تسلط تفرض صرامتها صوب المجتمع وهذا يجعل لها كيانها السائد إزاء الطبقات المجتمعية. "كما ان المسرح لا يفترض بكل انواعه وبشكل عام هو عمل سياسي على الرغم من انه من الممكن تناول أي عمل مسرحي من مدخل سياسي يرتبط بموضوع العرض ذاتة" (Keehler, 2015, p. 12).

المسرح السياسي: "يرى زيجفيريد ميلشينجر في مؤلفه (تاريخ المسرح السياسي) ان وظيفة المسرح كمنصة للاحتجاج والمعارضه والتي يمنحه إياها المجتمع الحر" (Aiden, D, T, p. 23).

"ان المسرح لة وظيفة فأن خطاب التحريض يشتق مهمته الوظيفية من ذلك الكيان الجمالي والفكري والعاطفي الذي يعني بتأمل في الانسان ومشكلاته" (Gabr, 2007, p. 96)، للتحريض معطياته الدافعة نحو التغيير الحتمي من خلال انتاج العرض المسرحي وفق مبدأ المسرح الجماهيري الذي يصب في مصلحة الانسان والقيم الإنسانية للكيان الفكري والثقافي والعاطفي المرهون. "لم تكن مسرحيات ابسن سوى انطلاقة جديدة للتحريض الاجتماعي والسياسي وحتى الجمالي في العالم، فالحرب العالمية الأولى انتجت ذلك الرفض العاصف التي عبرت عنة حركات التعبيرية والدادائية والسريالية وكان لافكار ماركس وما افرزتة من رؤى وتصورات جديدة دوراً في خلق المناخ التي تشكل في ظلة ما يعرف بالمسرح السياسي منذ عشرينيات القرن العشرين بداية من تجارب المسرح العمالي مروراً بالواقعية الاشتراكية ومسرح التحريض والدعوة الى الثورة كما تبلور في عروض المخرج الألماني بيسكاتور في العشرينيات وفي عروض مسرح الجريدة الحية في أمريكا في الثلاثينات وانتهاء الى المسرح الملحمي ثم المسرح الوثائقي" (Hussein, 2016, p. 163).

أن المسرح السياسي هو المسرح الذي يتخذ من الأفكار السياسية الأهداف الإيديولوجية والقيم والادوات التعبيرية، لكسب المتلقي، ويقوم على الاحتجاج والرفض والتحريض والاثارة لمتطلبات العرض المسرحي، وان المسرح السياسي منذ نشأته الأولي مرتبط بالسياسة (عند الاغريق) ، وبعد التطورات السياسية في اوربا وقيام ثورة أكتوبر ١٩١٧ في روسيا المتمثلة بالافكار الماركسية واللينينية، ومع افكار ومضامين ما دعا اليه كتاب وفنانون (المذهب التعبيري) خلال الحرب العالمية الأولى (914- ١٩١٨م) (Abbas, D,T, p. 91).

كل عرض مسرحي يقدم على خشبة المسرح مقصده هو إيصال رساله وهذه الرسالة تقدم الى الجمهور، ففي ضل الارتكازات المجتمعية اصبح المتلقي بحاجه الى عروض تحاكي واقعه وتحرضه نحو التغير الذي يفتقده لهذا ربط المخرجين ارتكازاتهم وبلوروها على ضوء هذا الاحتياج فالمسرح السياسي قائم منذ الاغريق لكن ليس منظر له بالصورة التداولية للعرض المسرحي، ان إمكانية المسرح السياسي الذي يتيح حرية التعبير لأصوات حقيقية تعكس انشقاق المعارضة وتتحدى انتصارات الأقوياء وتوسع افاق الثقافة الشعبية وتساهم في الحكم الذاتي للكيانات المحلية (Keehler, 2015, p. 78).

وقد برزت الدراما الألمانية بوصفها المبشر الأول للتعبيرية في العالم ابتدأت عند أبرز كتابها هو (جورج كايسر) في مسرحية (الحصار) و(راينهارت) في مسرحية (الفقير) التي اعتمدت بمجملها على دراسة الصراعات الداخلية وتعد مسرحية (الغاز2) احدى المسرحيات التي تجلت فيها ملامح التعبيرية بشكل متكامل في اعتماد شخصية (عامل) في مصنع املة ان يغير المجتمع لكنة انسحق تحت وطأة الالة الصناعية ورأس المال والظروف السياسية حتى تحول الانسان الى الة خالية من المشاعر والأحاسيس وصار بخدمة ارباب الرأسمالية والساسة) (Hadi, 2015, p. 123). كل ذلك ظهر لتغير سيكولوجيه الانسان نحو مبتغاه، وان المسرح السياسي له امكانيه عالية في التعبير والتحريض والاحتجاج نحو التغير الفكري والواقعي والاجتماعي والاقتصادي والسياسي نحو إيجاد حلول توائم المجتمع وهذايحرر المتلقي من دوره كمشاهد سلبي الى مشاهد فعال في تحريك الذهن وأدراك مايراه على خشبه المسرح. لعلنا اذا اردنا ان نكون على دراية تامة عن المسرح السياسي وجمالياته والتجارب الاخراجيه لمسرح التغير الذي اسميه من وجهه نظري كباحث علينا اولاً ان نبدا بالمخرج الألماني (بسكاتور).

اروين بسكاتور: يعد بسكاتور كأول من اعتنق فكرة المسرح السياسي وقدمه ونظره من ناحيتي الشكل والفلسفة ويفصل بالدرجة الأولى بين "الفن" "والسياسة" ويرى ان الخلط بين المعنيين يؤدي الى كثير من العمومية وعدم الوضوح، انه لا يريد ان يلعب دور "الفنان" بل دور "السياسي" عن وعي وتسليم بالحاجة الى التعريف بشكل واسع بالصراع الطبقي والمشاركة في قيادته، انه يريد للطبقة العاملة ان تعرف وان تكافح عن وعي بالحقائق (Ardash, 1979, p. 139).

"ان سياسة مسرح بسكاتور تقوم على التحريض من اجل الاستيقاظ والافصاح عن الحقيقة السائدة...كما ان اهتمامات بسكاتور بالتقنيات والحدث البروليتاري جاد ببراعة في عرض الحقائق السياسية والدعاية الأيديولوجية البروليتارية، فغلبت السياسة على الفن لان العروض كانت موجهة الى الدعاية السياسية والاجتماعية" (Hussein,, 2020, p. 82)، صافح بسكاتور الطبقة التي تكاد تنسى بسبب

الرأسمالية الساحقة التي لطالما ادلت بالشعب فكان التحريض أساس مسرح بسكاتور من اجل التغيير والادامة المستمرة للنهوض وبروز إمكانيات البروليتارية في تحقيق العدالة المرهونة بالتغيير الثوري الجماهيري.

كان بسكاتور يمارس السياسة بشكل فعال ومؤثر، مقحماً في عروضة المسرحية عناصر خارجة عن حدود المسرح، ان هذا النوع من التجارب كانت متعدده تهدف جميعها الى احداث شيء ما... سواء كان سياسياً ام اقتصادياً ام ظاهرة اجتماعية لتوكيد فكرته العامة التي يريد لها بسكاتور النفاذ الى عقول المتفرجين وارواحهم (Lasotska, 1999, p. 35).

بروتولد بريخت: ولد (بريخت) في شباط (١٨٩٨)، وهو شاعر وناقد وكاتب، درس السينما والطب، وعمل في أحدى المستشفيات العسكرية إبان الحرب، قدم أعماله في ألمانيا وأمريكا بعد هجرته من ألمانيا، ليعود لها ثانية بعد زوال الحكم النازي، عمل مع (بسكاتور) واستقى الكثير من تجربته ليوظفها في خدمة المسرح الملحمي... ويمكن القول بأن (برشت) كان منظر ومخرجا، وإن مسرحه يندرج تحت خيمة المسرح السياسي (Takmah Ji, 2011, p. 63).

هنالك مرجعيات تعكس مفاهيم الانسان نحو الدافع الثوري للتغير، وان بريخت بسبب منهجيه الحرب التي مره بها أراد جعل مفهوم الحياة غير التي شاهدها في مهنته كطبيب في السلك العسكري بالاضافه الى انه عمل مع بسكاتور واستمد الكثير من تجاربه التي أصبحت غنيه بالقيم والمبادئ الإنسانية المعبره عن مكبوتات الانسان.

(لقد اكتشف بريخت ان قواعد الدراما التي وضعها ارسطو في كتابة فن الشعر ناتجه هم تصور فكري سياسي عن العالم في عصره وانه رأى ارسطوحاول ان يجعل من النظام السياسي والفكري في عصره قيمة مدركه لا تخظع لاي طريقه او قاعده في النقد الادبي ولا ترتبط بالظروف التاريخية، فقد احدث بريخت ثوره عارمه في نظريه الدراما واتى بنظرية أخرى تعارض نظريه ارسطو وعلى لسان ماركس في جملته الشهيره "لقد انحصر جهد الفلاسفة دائماً في تفسير العالم وذهبو في ذلك ابتكار مذاهب مختلفه ولكن القضية الحقيقية ليس تفسير العالم، بل تغييرة"وهذا ما تبناه برخت في تلاعب بالرؤى وتحويلها من حال الى حال اخر ناتج عن أساس وباعث للتغير) (Saliha, 1997, p. 189).

افاد (بريخت) في نظريته (نظرية المسرح الملحمي) تقديم مفهوما للمسرح غايتها بناء العلاقة بين المسرح والمجتمع، فاراد بريخت ان ينقل المتلقي، وان يجمع امامه صورتين في آن واحد الصورة المسرحية وصورة المجتمع وتكامله- أي أن المتلقي يجب ان يفكرولا يتعاطف، وان المسرح الملحمي هو مسرح سردي لا يمثل الاحداث بل يعرض صوره متسلسة حيث يترك لكل مشهد كيانة المستقل من دون ان يرتبط بما قبلة او بعدة (Desa, 2016, p. 77).

وان بريخت ونظريته في المسرح الملحمي التي برزت مفاعل تأثيرية على المسرح واحداث غرائبية بحيث تجعل للعرض المسرحي كيانه المرموق وانتجت تلك النظرية مفهوم (التغريب) "ان التوصل الى تغريب الحادثة او الشخصية، يعني قبل كل شيء وببساطة ان تفقد الحادثة او الشخصية كل ما هو بديهي ومألوف وواضح بالإضافة الى اثارة الدهشه والفضول بسبب الحادثة نفسها" (Brecht, D,T, p. 124).

"ان هدف بريخت من المسرح الملحمي في استخدام (التغريب) و(التأرخة) و(الجست) للوصول لي اعلى حالة من اليقظة للمتلقي لتحقيق هدفة الأساسي الذي كان يصبو الية بريخت خلال عروضه المسرحية الا وهو (التغيير)" (Mousa, 2020, p. 10)، لعب بريخت لعبتة في جعل المتلقي لا يندمج بالعرض ولا تسحرة المشاهد الدرامية المتسلسلة الاحداث ويترك اهدافة، فعمل على فصل المشاهد وايقظة المتلقي كل هذا يصب في هدفة الثوري الا وهو التغيير. وان التغريب عند بريخت مفهوم أساسي في عروضه التي يقصد بة تغريب المألوف وليس نقلة كما هو فهو بهذا يقول للمتلقي كن متيقضاً تلك الأشياء التي تراها على خشبة المسرح أشياء حقيقية لكن بصوره مغربة باعثه للتأمل والتفكير وليس الاندماج والتأثر من هذا المنطلق يحدث التغيير وليس من منطلق التعاطف.

بيتر فايس: "يعد بيتر فايس هو مؤسس المسرح التسجيلي في العالم بأسره حيث طبق أفكاره ونظرياته على مسرحه التسجيلي الوثائقي الذي يعتمد على تقارير حقيقية والوثائق الصحفية التي تخاطب الطبقة العاملة، وان المسرح الوثائقي (التسجيلي) هو تقديم مسرحية تتناول شريحة مقتطعة من التاريخ من خلال رؤية عصرية باستعمال الحيل الدرامية، ويستفيد المسرح التسجيلي من المزج بين العناصر الدرامية والملحمية معززة بالوثائق" (Chalabi, 1993, p. 72). عندما يكون هنالك مسرح يرصد النقاط التي تهمك انت كمواطن مسلوب من الحقوق تقف اجل احترام لهذا المسرح الذي يعتبر بمثابة عكازه يستند اليها الشعب فالمسرح التسجيلي الوثائقي الذي اخذ حيثياته من بيسكاتور وبريخت فهو يقوم على حيثيات حقيقية ووثائق صحفية تخاطب الطبقة الفقيره وتنصت لمطالبها لتنقلها بصوره مسرحية.

مؤشرات الإطار النظري:

1. للمخرج دور كبير في تسيير وسائطة داخل منظومة العرض المسرحي من اجل خلق صوره فنية برؤية مغايرة وبتسخير مصادر الرؤية لتكوين تلك المنظومة الجمالية.
2. ان للعاملان (الزمان والمكان) دور هام في تثبيت مرتكزات العمل المسرحي واضفاء إمكانيات واحداث تاريخية ومستقبلية تعزز من رصانة العمل الفني.
3. روح الالفة والتعاون الفني داخل بنية العرض تمكن الجميع من خلق صوره مسرحية مرموقة وتشيد المجموعة بروح الإنتاج الجماعي.
4. الممثل في تجسيد رؤية المخرج يجب ان يظفوا الطابع الواقعي والطبيعي وليس التقمص لابراز امكانيتة في نقل رؤية المخرج.
5. ان الواقعية النفسية هي ترجمة الشعور الداخلي فهي العمود القائم في غالبية العروض المسرحية والمعمول بها الى يومنا هذا.
6. عامل التجريب في المسرح مهم جداً لكن ليس بطريقة نظرية بل بالتكوين المبلور داخل خشبة المسرح وبصوره ديناميكية عالية.
7. ان دراسة النص المسرحي من قبل المخرج وتدوين ملاحظاتة وامكانياتة يعد ضروره حتمية في إنجاح العرض.

الإطار المنهجي

مجتمع البحث: يتكون مجتمع البحث من عدد العروض المسرحية التي تناولت مفاهيم سياسية وبحثت عن توظيف أساليب سياسية في المعالجة الاخراجية في العراق.

عينة البحث: مسرحية سينما (2017)

منهج البحث: اعتمد الباحث على المنهج الوصفي التحليلي في تحليل العينة.

تحليل العينة:

مسرحية (سينما)

تأليف وإخراج: كاظم النصار

سينوغرافيا : جبار جودي

دراماتوج: سعد عزيز عبد الصاحب

جهة الإنتاج: دائرة السينما والمسرح

تاريخ العرض: 2017/4/11

الممثلين: اياد الطائي – باسل شبيب/ علاوي حسين – زيدون داخل/ ازهار العسلي.

في مسرحية سينما دلالات واشارات تحيل الجو العام الى مناطق مختلفة وفق مؤشرات ترتبط بالواقع المعاش بطريقة تركيب صوري ذات معنى جوهري في مضمونها توضع جميعها ضمن نسق عام للمسرحية.

وبدأ من النص كأبرز المرتكزات الأساسية التي كونت الأشتغال المطروح فأعتمد المؤلف في تكوين شخصياتة على معايير مجتمعية تمثل الحقبة المعاشة، و خلق احداث ضمنية متسلسلة لكل شخصية تختلف عن الشخصية الأخرى مما قاد الى مصير واحد في نقطة محددة ثمثل لقائهم وهي المقبرة حيث كان دور مهما لبيئة المكان التي كونها النص لتحديد سير عمل النص وخط اتجاهه ضمن ثيم مشفرة تحيل المتلقي فكريا الى مغزى سياسي ذات طابع يمتلك الواقعية لكن بصورة غير مباشرة، ومن ناحية الكلمة ومعناها في سياق النص، فأن اللغة المحلية العراقية الدارجة هي كانت ديدمون لغة العرض، فحاول الكاتب من خلال اللغة وأسلوب الكلام توظيف العاطفة في وضع بعض الجمل التي تسلب عاطفة المتلقي وبالتالي، وتناول المؤلف عامل الزمن في النص بدقة من خلال اختصاره عقود زمنية في احداث متتالية ترتبط بصورة مباشرة ببيئة العرض التي تمثلها المقبرة، وحوارات النص كانت تحيل الى صورة تسقيط سياسي بصورة واضحة من خلال تناول مفردات مباشرة ينتقد فيها النص الأساليب السياسية المتعبة وكانت هذة الجمل بمثابة ادانة سياسية وبذات الوقت تأكيد هوية النص بصورة سياسية، على اعتبار ان المسرح والسياسة شقان يسيران بخط متوازي وفق المعايير الفنية.

وفي الأسلوب الاخراجي المعالجة كانت مختلفة من حيث ألية الاشتغال لأن المخرج هو المؤلف وهذا بحد ذاته يجعله مدركا اليات توظيف أسلوبه الاخراجي عند كتابة النص لانه يحدد عناصره الدرامية وفق العناصر الدراماتيكية، حيث تناول الجو العام وفقا للنص على تحديد المقبرة مكانا للعرض لأنها تحمل اوزار الحروب ونهاية الأشخاص نتيجة لهيمنة الدور السياسي السلبي، وظف المخرج الممثلين على شكل اموات

حسيا لكن احياء ظاهريا على الخشبة وهذا نوع من المغايرة التي ترتبط بصورة مباشرة بعنصر الزمان للتفاوت الزمني بين الحقب التي تناولها المخرج وبين شخصية أخرى تعتبر طرف الموازنة الثاني بين الأموات وبين هذا الشخصية التي تتجسد بحارس المقبرة الذي يرى ويسمع ويدور كل شيء أمامه وظفه المخرج بطريقة يعبر من خلالها عن الشعب بصورة عامة، بينما هناك قصة ضمنية وظف المخرج مشاهدها تتمثل بقصة كل شخصية.

وتعامل مع الفضاء في خلق وتكوين كتل تقود وتحيل المتلقي لشكل المقبرة وأيضا تناول بقية العناصر من اجل تحقيق الصورة السمعية والحسية لشد ذهن المتلقي وطرح فكرته الأساسية التي يروم اليها، وكانت الصورة التي كونها المخرج بتناغمها مع الحوار تقود الى استهزاء بالعامل السياسي الذي عصف بمسار البلد فتناوله المخرج بتفاصيل دقيقة وعبر عنه بمؤشرات كل حقبة من خلال رمز يرمز له فأحد الممثلين يجسد دور الجنرال الميت في الحرب الإيرانية من ثمانيات القرن الماضي فهذا تناول حقبة زمن معينة وتأثير الدور السياسي فيها وفي معاناة الجنرال الذي اوصله هنا، فيؤكد هيمنة السياسة وتغييرها مصير الأشخاص والشعوب وتحجيمهم عند سوء استخدامها، كذلك بمعالجتة لنص مسرحيته سينما يؤكد أهمية المسرح السياسي ومحوريته كمركز مهم لتناول قضايا الانسان.

وفي أسلوب الأداء التمثيلي استطاع المخرج توظيف الممثلين بصورة تتناسب مع حجم الدور المعطاة وأكد الممثلين من خلال الأداء على حقيقة وصدق الأداء وتفعيل الانفعال العاطفي في مشاهد تلامس الإحساس الشعوري، حيث كانت شخصية الجنرال التي يجسدها الفنان (اياد الطائي)

عن حقبة الثمانينات وكيف قضي في الحرب ومعاناة يراها في المتستقبل تؤكد مصير الموت واستمرار الخراب وضيق الأفق الموجودة.

بينما شخصية الشاب خريج الكلية الذي لم يجد عملا فعمل سائق تكسي ويجسدها (زيدون داخل) وهنا يحيل من خلال الأداء الى مؤشر موت الانسان وهو حي في موت طموحة واحلامه و رغباته وضياع مستقبله بس المؤامرات السياسية التي تتجسد في رد الفعل من خلال مصير شخصيات المسرحية بصورة تتصبغ فيها الكوميديا التي تحمل مأساة.

وشخصية الشاعر التي يجسدها (علاوي حسين) التي تمثل الحالة الشعورية لمجموعة من شرائح الشباب العراقي ومايعانوه بسبب فصاحة اللسان بالتعبير عن الواقع السياسي الذي يعصف بالبلد وهذه الشخصية بتنافم مع شخصية الصحفية وماتعرض له الصحفيين من اضهطاد وقتل او تسييس او تحجيم والتي تعبر عن موتهم الذي يحتوي جانب الرغبات والطموح لكن احياء، وحارس المقبرة الذي يجسد

شخصيته (باسل شبيب) فأنه مغاير في رؤيته لما يدور ويحدث فهو بمثابة عين المجتمع وجعل المخرج هذه الشخصية الوحيدة هي الحية لمغزى فكري ودلالي، ويحيل الأسلوب الاخراجي والأداء التمثيلي في مسرحية (سينما) الى مقاربات من أسلوب (تاديوش كانتور) في احد أنواع مسارحه (مسرح الموت) وهي موت الشخصية حسيا وفكريا ومن خلال تعبير وشكل الوجه لكنها موجودة انيا على المسرح.

والفضاء السينوغرافي تكون من كتل وخطوط وتشكيلات تحمل دلالات وأشارت صورية وفكرية، فبيئة مكان العرض مقبرة وظف مصمم السينوغرافيا (جبار جودي) كون المقبرة من خلال وضع اشكال لقبور 4 بالإضافة الى ذلك استخدمت في الإحالة لمشاهد أخرى، واستخدم قطعة من القماش في فصل الموتى عن حارس المقبرة الحي وهذا يحدد إشارة الى تحجيم دور هؤلاء الأشخاص وتحديد رغباتهم وحريتهم.

بينما لعبت الموسيقى دورا مهما في خلق الفوضى وفي الإحالة الى حقب معينة ومتعددة وفي كسب استعطاف الجمهور مع الحدث، وفي هذا الصدد تنطوي الإضاءة أيضا في عزل مناطق محددة عن أخرى وفي بقع لممثلين وكانت الألوان الباردة هي التي تسيطر على صورة العرض والبقع الزرقاء التي تنم عن النرجسية والتلون وهذا يحدد وضع السياسة بصورة عامة من اجل التأكيد على رصد المسرح للتحركات السياسية من خلال المسرح.

وكان عنوان المسرحية ينم عن الأفلام الكوميدية السينمائية فأصبح المجتمع والشعب سينما السياسة والقائمين عليها وهذا ما أراد ايصاله المخرج، واستخدم في هذا العرض الدراماتوج وهو بمثابة منظم للعرض ومخرج ثاني، لان المخرج مؤلف فدور الدراما توج خلق شكل العرض وطرح أفكار و رؤى قد تتناسب او تختلف مع المخرج.

النتائج:

1. ان الفعل الدرامي وعنده تكوينه داخل منظومة العرض المسرحي يجب ان يحمل إشارات وعلامات محبوكة بطريقة مغايره للمألوف.
2. انتج تقارب المسرح من القضايا السياسية التي تنبه المتلقي وتطرح له معالجات فأصبح للمتلقي ملجأ معين لقضاياه.
3. ان للرؤية الاخراجية دور كبير وخصوصاً في العروض السياسية التي يجب ان تظهر بشكل مبهم مبطن لكن ظاهر كمعنى ورسالة واضح مغزاها.
4. ان العامل الثوري في المسرح السياسي هو عامل مفعم بكل ما انتج للتغاير الفكري والجماهيري داخل وخارج كيان المتلقي.

الاستنتاجات:

1. ان التنوع في الرؤى وتوظيف المفردات يكعس إمكانات المخرج وخزينة الثقافي والمعرفي وبالتالي الوصول الى قيمة مدركه لادوات العرض.
2. يعطي المسرح السياسي كميات كبيرة من التوعية الفكرية والتغيير الجماهيري الثوري فقد كان يوظف المخرج ويستنقي موضوعاتة من اناء المجتمع نفسه.
3. رغم بساطة المسرح في الامكانية لكنه غني في العطاء فهو يقع ضمن نطاق الإصلاح الإداري لمنظومة المجتمع.
4. اكد المخرج في عروض المسرح السياسي على ماهية الجوهر وما وراءة من علامات استفهام أراد من المتلقي ان يضع أجوبة ذاتية دالة على تغيره.

التوصيات:

يوصي الباحث

1. الاضطلاع بمكانة المسرح السياسي ومدى مكانته وامكانياتة في مد يد العون وتقديم الحلول والمساعدات الى ابعد مدى.
2. عمل مهرجانات سنوية عربية وعالمية وتبادل ثقافات ومعاناة المجتمعات وإيجاد التبادل المنفعي بين المجتمعات.

المقترحات: يقترح الباحث دراسة

1. بنية التركيب الداخلي للمسرح السياسي في عروض المسرح العراقي
2. ملامح المسرح السياسي في عروض المسرح العربي المعاصر.

References:

1. Abbas, A. (D,T). *Hello playwrights.* Baghdad: Workers Central Press.
2. Abdul Hamid, S. (D.T). *The innovations of playwrights in the twentieth century.* Baghdad: Dar Al-Masdar.
3. Abdul Karim, S. (2012). *The entrance to the art of directing.* Baghdad: Al-Fath Library for Printing.
4. Abdul Redha, J. (2020). *Manifestations of direct reading.* Baghdad: Dar Al-Fath for Printing and Publishing.
5. Aiden, P. (D, T). *Exhibition Theatre.* (H. A. Ghanem, Trans.) Cairo: Center for Languages and Translation - Academy of Arts.
6. Al-Arja, J. (1991). *The phenomenon of employment in Arabic.* Department of Graduate Studies for Humanities and Social Sciences, College of Graduate Studies, University of Jordan, Master Thesis.
7. Al-Razi. (1983). *Mukhtar Al-Sahah.* Kuwait: Dar Al-Resala.
8. Ardash, S. (1979). *director of contemporary theatre.* Kuwait: Science of Knowledge.
9. bin Manzur, M.-F. (1993). *Lisan al-Arab.* Beirut: Dar Sader.
10. Brecht, B. (D,T). *Theory of Epic Theatre.* (J. Nassif, Trans.) Beirut: The World of Knowledge.
11. Chalabi, S. (1993). *Dictionary of theatrical terms.* Baghdad.
12. Desa, N. (2016). *Theatrical direction.* Jordan: Dar Al-Assar Education for Publishing and Distribution.
13. Farid, B. (1980). *Theatrical Direction Principles.* Iraq: Ministry of Higher Education and Scientific Research.
14. Gabr, Y. (2007). *The function of incitement between the theater authority and the theater of authority.* Baghdad: Al-Academy Journal , College of Fine Arts, University of Baghdad, No. 47.
15. Hadi, N. (2015). *Taboo works.* Baghdad: Al-Academy Journal , College of Fine Arts, University of Baghdad, No.71.
16. Hussein, H. (2016). *ncitement in the Iraqi theatrical discourse.* Baghdad: Al-Academy Journal , College of Fine Arts, University of Baghdad, No. 76.
17. Hussein,, M. (2020). *The transformations of directorial vision in the Iraqi political theater.* Baghdad: Al-Academy Journal , College of Fine Arts, University of Baghdad, No.97.

18. Jabra, I. (1976). *Vision Fountains Critical Studies.* Beirut: The Arab Foundation for Studies and Publishing.
19. Keehler, J. (2015). *Theater and Politics.* (L. Ismai, Trans.) Cairo: The National Center for Translation.
20. Lasotska, B. (1999). *Theater and Experimentation.* (H. A. Fattah, Trans.) Cairo: Supreme Council of Culture.
21. Mousa, F. (2020). *The directorial vision in the epic theater performances "Awni Karumi as a model".* Baghdad: Al-Academy Journal , College of Fine Arts, University of Baghdad, No.97.
22. Saliha, N. (1997). *Contemporary Theatrical Currents.* Cairo: Egyptian General Book Authority, Family Library.
23. sikran, R. (2000). *Al Shams Theatre.* Baghdad: House of Cultural Affairs.
24. Takmah Ji, H. (2011). *Directing Theories.* Baghdad: Dar Al-Masdar.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts106/271-286

The functional diversity of the directorial vision in the political theater cinema as a model

Muthanna Fadel Ismail[1]
Kadhim Imran Mousa[2]

Al-Academy Journal …….…….... Issue 106
Date of receipt: 9/7/2022…....Date of acceptance: 10/8/2022…....Date of publication: 15/12/2022

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

Abstract:

It is very necessary for the political theater to be within the space of every theatrical performance, so that the theater carries the diverse and enlightened values and cultures of this world. political theatre. In the first chapter, the researcher dealt with (the methodological framework), which includes the research problem identified by the researcher with the following question (the functional diversity of the directorial vision in the political theater)

Importance, purpose, limits and seal by defining terminology.

In the second chapter, the researcher dealt with the theoretical framework on two topics, the first (transformations of directorial vision in theatrical performance) and the second topic (aesthetic experiences in political theater), in addition to the indicators that resulted from the theoretical framework.

As for the third chapter, it contained (research procedures) that included the research community and the research sample represented by the play (Cinema) directed by (Kazim Al-Nassar), which was analyzed starting from the text on which the events were built and ending with the last detail in the theatrical presentation and its tools and the descriptive analysis method and the analysis of the research sample in the intentional way. While the fourth chapter included the results of the research and their discussion according to the analysis of the sample.

[1] College of Fine Arts ,University of Baghdad, muthanna7779@gmail.com

[2] College of Fine Arts, University of Baghdad . k.alomran@cofarts.uobaghdad.edu.iq

OPEN ACCESS

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts106/287-296

الفعل الدرامي وتحولاته في العرض المسرحي العراقي "مسرحية فلك اسود أنموذجاً"

حمزة احمد غني[1]

محمد مهدي حسون المياحي[2]

مجلة الأكاديمي-العدد 106 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2022/6/26 , تاريخ قبول النشر 2022/7/17 , تاريخ النشر 2022/12/15

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

ملخص البحث:

يعد موضوع الفعل وتحولاته في العرض فيه اهمية كبرى على مستوى الدراسة والتحليل والتفسير ومن خلال ذلك تبنى الباحث العنوان الاتي (الفعل الدرامي وتحولاته في العرض المسرحي العرقي) وقد تم اختيار مسرحية فلك اسود نموذج للتحليل، وجاء هدف البحث من اجل تحقيق معرفة خاصة بمدى التحول الحاصل بين البنية الدرامية للفعل والتجسيد المسرحي وعناصر اشتغاله المتعددة في العرض المسرحي العراقي ، وقد اقتصرت على عروض المسرح العراقي في عام (2020) وتضمن الاطار النظري الذي استوعب ثلاث مباحث جاء الاول بعنوان مراحل بناء الفعل الدرامي في النص ، وتناول الباحث في هذا المبحث مفهوم الفعل الدرامي ومراحل بناءه . اما المبحث الثاني : عناصر اشتغال الفعل الدرامي في العرض ، اما المبحث الثالث فقد كان عنوانه تحولات الفعل الدرامي في العرض المسرحي العراقي ، وقد ختم الباحث الفصل الثاني بما اسفر عنه الاطار النظر من مؤشرات بوصفها منطلقات مقترحة واداة لتحليل العينة ، ومن ثم اجراءات البحث التي شملت عينة البحث ، ثم تحليل نموذج العينة الخاصة بمسرحية (فلك اسود) للمخرج العراقي رياض شهيد ، وقد قام الباحث بتحليلها وفق المنهج الوصفي بأسلوب (تحليل المحتوى) وصولا الى نتائج البحث ومنها (بلورة وبناء الفعل الدرامي وفق ومذهب او منهج او اتجاه مسرحي معين يعطي مساحة واسعة للاشتغال وفق اليات منضبطة لا يشوبها التشظي او التشويه .)، ثم الاستنتاجات والتوصيات والمقترحات وقائمة المصادر.

الكلمات المفتاحية: الفعل الدرامي، العرض المسرحي العراقي، مسرحية فلك اسود .

[1] كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد ، hahameed674@gmail.com .

[2] كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد ، mohammed.mohda@cofarts.uobaghdad.edu.iq .

المقدمة:

إن منظومة تحولات الفعل الدرامي التي ينطلق منها تشكيل اي عمل مسرحي تنحدر وتتشكل من خلال ركيزتين اساسيتين هما النص والعرض حيث يحمل النص وجهتان رئيسيتان احدها مكملة الى الاخرى تتكون الوجهة الاولى للنص من منظومة متكاملة تتمثل في اجزاء عناصر النص الدرامي التي تشمل الفكرة والحبكة والشخصية والحوار والصراع ، اما الوجهة الثانية للنص فهي مكونة من مراحل بناء الفعل الدرامي وقد تسمى ايضا (اجزاء الحبكة) والتي تتكون من البداية و نقطة انطلاق الحدث (الحدث الصاعد) والازمة والذروة والحدث الهابط ثم النهاية(Final) التي تصل بنا الى التطهير الذي وصفه (ارسطو).

ان بنية العلامات المسرحية المتنوعة والمتعلقة بالفعل الدرامي وتحولاته تعتبر مادة مفتوحة ومتعددة الاطراف والسياقات ويمكن اخضاعها الى منهجين هما : المنهج اللساني الذي يتكفل بدراسة المؤشرات اللغوية واللفظية الموجودة في بنية الفعل الدرامية والمنهج السيميوطيقي الذي يعني بدراسة تركيب الصور البصرية والرموز الايقونية والحركية المتعلقة في اسلوب التجسيد المسرحي وظائفه المتعددة (Hassoun, 2018)، ومن هنا يكون للتحول في الفعل الدرامي حيز كبير في عملية بلورة العرض وانتقاله من كلمات مكتوبة على الورق الى فعل حركي يعبر عن المضمون والرؤية التي قصدها المخرج الصانع للمحتوى البصري،، ومن خلال المعطيات اعلاه يطرح الباحث السؤال الآتي :هل تحقق التحول للفعل المبني دراماً بواسطة التجسيد المسرحي صورياً في العرض المسرحي العراقي؟

وتكمن اهمية البحث في محاولة التعرف على الكيفية الخاصة بتشكيل البناء الدرامي للفعل في النص وأليات تحوله الى عرض . في حين يهدف البحث الى معرفة مدى التحول بين البنية الدرامية للفعل والتجسيد المسرحي وعناصر اشتغاله المتعددة في العرض المسرحي العراقي .

تحديد المصطلحات:

1.التحول لغة: [تَحَوَّلَ]: تَنَقّل من موضع إلى موضع، أو من حال إلى حال.

و- عن الشيء: انصرف عنه إلى غيره.

التحول اصطلاحاً : يقصد بالتحول على انه "تحول الاشياء والدلالات من حالة تكون عليها الى ما هو ضدها او متوافق معها ، ." (Dictionary, 1960, p. 235).

التعريف الإجرائي : يعرف التحول عل انه نتيجة ضمنية للتغير في المسار اي الانتقال من حال الى حال ومن صورة الى اخرى ويسهم التحول في عملية تغير المعنى او الغاءه وتطويره وصولاً به الى حد الاكتمال او التشظي(Mulwin, 1990, p. 233) .

المبحث الاول

مراحل بناء الفعل الدرامي في النص

اولاً : مفهوم الفعل الدرامي :.

يشير المصطلح الفعل الدرامي الى ان المأساة تعالج حدثا واحداً له طول معلوم ومعين متكون من بداية ووسط ونهاية فالقصة التي يتكون منها الحدث هي عبارة عن محاكاة للفعل في التراجيديا الذي يجب ان تكون

اجزاءه مترابطة ترابطاً وثيقاً لان التراجيديا لا تحاكي الاشخاص ولكنها تحاكي الافعال (Oda, 2021)، لان الحياة بما فيها من سعادة وشقاء من الممكن ان تتمثل في الاثنان الذان يتشكلان في صورة فعل درامي مكون من خصائص معينة تتمثل في وحدة الزمان ووحدة المكان ووحدة الموضوع ، والفعل الدرامي يسعى الى تصوير الشخصية وعلاقتها بالحدث ، وعلى هذا الاساس لن تكون هنالك تراجيديا من دون فعل.

ثانيا :مراحل بناء الفعل الدرامي في النص :.

1. المقدمة او البداية :هي التي يبدأ فيها المؤلف بتقديم بعض شخصياته المسرحية والتعريف بها ان لم يكن جميعها ، مع العمل على تحديد الزمان والمكان واثارة بعض التوقعات لدى المتلقي بهدف خلق حالة من التوتر الدرامي (aldesouky, 1997, p. 385)، كما تثير البداية في الفعل الدرامي التوقع والانتظار لدى المتلقي لأنه مهمة البداية تكمن في التعريف بموضوع المسرحية وبالشخصيات المهمة فيها من اجل ايجاد حالة من التشويق والتطلع والانتظار للحوادث المقبلة التي تأتي تبعاً في العمل المسرحي .

2. نقطة انطلاق الحدث : قد يكون هنالك اختلاف واضح ما بين النصوص المسرحية وبناء الافعال الدرامية فيها في هذه المنطقة تحديدا فمنهم من يقول انها منطقة قريبة من بداية قصة المسرحية ثم يقوم بعدها المؤلف ببناء حبكته الدرامية بشكل يتماثل مع البناء السردي ، والامثلة عديدة نجدها في ذلك وكما هو الحال في المسرحيات الاغريقية التي تعد نموذج للمسرحيات التي تنطلق وتبدأ من منطقة بعيدة عن بداية القصة المحكية في النص حتى تكاد تقترب من منطقة الذروة. (Fouad Al-Salihi, 2002, p. 62).

4. الذروة : تعد الذروة منطقة مهمة من مناطق بناء الفعل الدرامي على كافة المستويات فهي تمثل مرحلة الصدام ما بين القوى المتعارضة والمتخاصمة الى الدرجة التي تتحطم فيها ادى القوتين ، وتمثل الذروة اعلى مراحل بناء الفعل الدرامي بوصفها المنطقة التي تصل فيها جميع قضايا الصراع المسرحي الى اوضح صورة له. (Ibrahim, 1994, p. 73).

5. الحدث الهابط : فيه يتم ايضاً تأكيد سوء حظ البطل او نجاحه السار ، ويمثل الحدث الهابط النصف الاخر من المسرحية والبناء الدرامي للفعل القائم على صراع الذي يتم تحديد فيه مصير جميع الشخصيات الرئيسية ، وان التحول في مصير البطل يكون قائم على جانبين الاول الجانب التراجيدي الذي يتحول فيه المصير الحتمي للبطل من السعادة الى الشقاء والثاني الجانب الكوميدي الذي عادتاً ما يكون الحدث الهابط فيه ذو نهاية سعيدة(Fouad Al-Salihi, 2002, p. 67) .

6. النهاية : حيث تبلغ الاحداث نهايتها في هذه المنطقة والتي لا بد ان تنسجم مع الجو العام والهدف الذي ينشد اليه المؤلف في فكرة المسرحية منذ البداية ، وفي جانب اخر تعتبر النهاية جزء مهم لابد للمؤلف ان يراعي تصاعد الاحداث حتى تصل الى ذروتها ومن ثم ايجاد الحل المنطقي المناسب لها الذي يسهم في علمية التأثير الذي يؤدي الى التطهير التراجيدي او التنفيس والترويح الكوميدي. (alkhater, 2020).

المبحث الثاني:

عناصر اشتغال الفعل الدرامي في العرض

1. الممثل: يعد الممثل العنصر المهم والاساسي في عملية تحويل الفعل الدرامي المكتوب في النص الى فعل مجسد على خشبة المسرح من خلال الادوات التي يمتلكها الممثل الا وهي الصوت والجسد باعتباره سيد المنصة واساس العرض القائم على صراع يتمثل في فعل ورد فعل اخرى . (alkhater, 2020, p. 118)

2. الديكور :ان الديكور يحمل صيغة جمالية وفكرية وفنية ، حيث يفترض ان تكون عملية تشكيل الديكور في العرض متوافقة مع ما هو مكتوب في النص من فعل وحدث درامي من اجل ان لا يكون هنالك فجوات كبيرة ما بين ما هو مكتوب ومعروض وبالتالي يفقد الديكور قيمته الجمالية القادرة على اظهار الفعل الدرامي بشكل مؤثر ومنطقي (Makiya, 2006, p. 21).

3. الازياء : لقد تم استخدام الازياء منذ النواة الاولى للدراما ولكن بأشكالها البدائية البسيطة لما لها من اسقاطات مهمة على روحية الشخصية التي ينطلق منها الفعل الدرامي ، وتسهم الازياء بشكل عام ببيان نوعية العرض والفعل المجسد فيه والقدرة على احداث التأثير البصري والجمالي. (Russil Oda, 2020)

4. الموسيقى والمؤثرات الصوتية : ان الموسيقى والمؤثرات الصوتية في المسرح تساعد على خلق الجو العام الذي يعمل على احتواء الافعال الدرامية التي تؤديها الشخصية ، حيث تلعب المؤثرات الصوتية دور مهم في بيان شكل الحدث والفعل الحسي من خلال تفاعل هارموني صوتي ناتج عن اعطاء القيمة الدلالية والايحائية لمكان الفعل والحدث وزمانه وانتماءه الطبيعي والتاريخي ، حيث ان اصوات طبول الحرب والمدافع في عرض ما تعطي قيمة دلالية للعرض من خلال الايحاء على ان الفعل الدرامي الدائر على خشبة المسرح هو فعل متكون من احداث تنتمي الى تجسيد احد الحروب التي حدثت في التاريخ. (alaboudy, 2016, p. 78).

5- الاضاءة : تلعب الاضاءة دوراً هاماً في عملية توفير الجو والطابع النفسي العام في العرض الذي يسهم في احتواء الفعل الدرامي والكشف عن مجموع الاحداث الدرامية الجارية من خلال عدة ادوات وتشكيلات بصرية وجمالية مهمة تساعد في بناء صورة العرض وفعل النص ، ولقد مرت الاضاءة بمراحل متعددة عبر التاريخ وصولاً لما هي عليه الان حيث كانت وظيفتها الاساس هي توفير النور الكافي فقط من اجل ان يشاهد المتلقي ما يجري امامه من افعال درامية(alaboudy, 2016, p. 59) .

المبحث الثالث:

تحولات الفعل الدرامي في العرض المسرحي العراقي

إن عملية التحول والتباين والتطابق ما بين مراحل بناء الفعل الدرامي في النص وعناصر الاشتغال المتعددة في العرض قد اخذت مديات واشكال كثيرة وكبير عبر تاريخ المسرح القديم والحديث واختلفت باختلاف تطور البنى الدرامية للفعل انطلاقاً من البنية الارسطية للفعل التي كانت ترتكز على ان يكون لكل فعل درامي بداية ووسط ونهاية وتحتوي مرحلة الوسط دائماً على العقدة والذروة والحدث الهابط والصاعد وصولاً الى مرحلة النهاية ثم التطهير ، وان هذا البناء الارسطي للفعل الدرامي كان يحكم العرض بشكل كبير

على اهمية الالتزام بما هو مكتوب في النص من افعال درامية محبوكة لا يمكن مغادرتها او اعطاء بدائل الممكنة لها بوسطة عناصر اشتغال العرض ، وان هذا التشدد جاء من منطلق الالتزام بالوحدات الثلاثة الا وهي وحدة المكان والزمان والحدث للنص وما يحتويه من افعال درامية وللعرض وما يصوره بواسطة عناصر اشتغال متعددة(Fayez, 1988, p. 74)

الفعل الدرامي وتحولاته المختلفة في العرض المسرحي العراقي :

مر المسرح العراقي بعدة مسارات واتجاهات عبر التاريخ وكان هنالك عدة مؤلفين عملواعلى صياغة النص المسرحي بشكل عام والفعل الدرامي بشكل خاص. حيث عمل (سامي عبد الحميد) على اخراج مسرحية (النسر له رأسان) (لجان كوكتو)وحقق فيه مبدأ العرف الكلاسيكي القائم على تحقيق الدقة التاريخية في عملية توظيف الافعال الدرامية الخاصة بالنص من خلال عناصر اشتغال العرض التي يمثلها المنظر والملبس، كما حاول ابعاد الممثلين عن المبالغة في الاداء وعن الانماط التعبيرية ، اما في مسرحية (انتيغونا) والتي حاول فيها التجاوب مع متطلبات العصر التي تحتم الابتعاد عن تقنيات اشتغال الفعل الدرامي في العرض التي تقترن بالمسرح الكلاسيكي وقد كان التحديث واضحاً في الديكور المكون من منصة بشكل حدوة حصان، وفي مسرحية (الحيوانات الزجاجية) استطاع تحقيق اجواء المسرح التعبيري اللارسطي القائم على الدوافع النفسية للشخصيات وصراعها المتولد من الفعل الدرامي الذي قد يكون صراع داخلي او خارجي .(Hamid, 2013, p. 157)

مؤشرات الاطار النظري:

1. يعد الفعل الدرامي اساس التراجيديا وجوهرها ومحورها الرئيسي الذي يولد من خلاله الصراع الذي يكون قائم على قانون الضرورة والاحتمال .
2. يلعب الممثل دور مهم ورئيسي في عملية تحريك وتحويل الفعل الدرامي المكتوب في النص الى فعل مجسد على خشبة المسرح بواسطة ادواته الخاصة بالصوت والجسد.
3. التحول والتباين والتطابق الناتج عن الفعل الدرامي في النص والعرض قد اخذ عدة اشكال ومفاهيم ومديات اختلفت عبر تاريخ المسرح القديم والحديث.
4. ان الالتزام بما هو مكتوب من افعال درامية في النص وترجمتها الى عرض بواسطة عناصر الاشتغال المختلفة هو قاعدة ثابتة ومنطلق اساسي للمسرح الارسطي من اجل تحقيق مبدأ الايهام الكامل بالفعل والحدث الدرامي .

اجراءات البحث

عينة البحث:

شملت عينة البحث عرض (فلك اسود) . مخرج العرض : رياض شهيد . مكان العرض : بغداد . سنة العرض: 2021

تم اختيار عينة البحث على وفق طريقة قصدية ،للأسباب الأتية :.

1. يشكل العرض امكانية في عملية تطبيق المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري بمستوى اكثر من غيره.
2. ان هذا العرض هو الاقرب الى تحقيق هدف البحث القائم على مدى التحول بين البنية الدرامية للفعل

تحليل عينة البحث:

تعد مسرحية (فلك اسود) للكاتب (علي عبد النبي الزيدي) والمخرج (رياض شهيد) من بين المسرحيات التي تبنى الباحث تحليلها ضمن مفاهيم واليات موضوع بحثه الذي تناول بشكل رئيسي العنوان الاتي الفعل الدرامي وتحولاته في العرض المسرحي العراقي ، حيث شهد العرض من خلال الجزء الاول تحولات درامية متعددة من حيث الانتقال الموضوعي بين النص والعرض ، حيث اتجه البناء النصي الذي ترجمه العرض منذ الوهلة الاولى نحو البنية الملحمية التي فيها مشاهد تعبيرية مهمة كان فيها التغريب للفعل و الحدث حاضراً بشكل كبير منذ المشهد الاول الذي كان خاص بالدعاء والتكلم مع الذات الالهية وكأنه شخصية جسدت على خشبة المسرح حيث كان منطق الدعاء الذي كتب في النص وجسدته شخصية (بتول) المرأة على اعتبارها عنصر من عناصر اشتغال الفعل الدرامي هو تحول اول للفعل الدرامي بين شخصية (بتول) المرأة وحوارها مع الذات الالهية التي فرضت كشخصية اخرى مخاطبة تتطلب منها (بتول) الرحمة في انقاذها من ما هي فيه من هاجس الخوف اليأس الذي انتابها بسبب زوجها النائم دائما ويشخر وبيته وامراته على اعتاب قضية اغتصاب كبرى لا تختصر في بيت صغير وامرأة وانما هي قضية وطن وشرف قد بيع وتم اغتصابه من خلال مجامع اقل ما يقال عنها انها نتنة وقذرة تفوح منها رائحة الوساخة في ادنى مستوياتها ، ولقد تم التعبير عن ذلك الفعل الدرامي وتحولاته الكلية من خلال مؤثرات صوتية فقط على اعتبارها عناصر اشتغال مهمة تحرك الفعل وتجعله حاضرا عند المتلقي والممثل ، وفي المشهد الذي يستيقظ فيه (الزوج) من نومه وينادي على زوجته (بتول) فيظهر له شخص بلحية وشارب ويدعي انه (بتول) هنا يكون عنصر التغريب حاضراً

بشكل كبير في العرض والذي يعتبر اساس البناء الملحمي الذي نادى به (برشت) في النص والعرض، حيث ان الكاتب فرض في النص هذه الشخصية مع الجزم ان تمثل من قبل رجل من اجل ان تكون هنالك دلالة كبيرة على ان الرب قد استجاب دعاء (بتول) وحولها الى رجل بملامح خشنة وقلب رقيق ، ومن خلال هذا التحول هنا لابد ان يكون للممثل القدرة على المزج بين احاسيس المرأة وافعال الرجل من خلال صيغة درامية تنتج عن تحولات منطقية في الفعل لا تنافي العقل وتسهم في ازدياد قاعدة الاقناع عند المتلقين ، وبالفعل هذا ما حدث من خلال قدرة الممثل الجسدية والحسية في تجسيد الدور على اعتباره عنصر مهم من عناصر اشتغال الفعل الدرامي في العرض ، وان عملية ظهور الزوجة (بتول) في مشاهد منفصلة توضح

عمق دلالة الحوار المكتوب في النص وما فيها من افعال درامية متداخلة تحاكي فترة الحرب في زمن ما وفي داخل ديكور دال على سجن مقيت للنساء على اعتبار ان الديكور هو عنصر مهم من عناصر اشتغال الفعل الدرامي الذي اراده المخرج ان يتم تركيبه بطريقة تعكس وجهة نظره الدرامية في الاخراج مع الاخذ بنظر الاعتبار عدم الابتعاد عن قصدية النص وماهيته في ايصال فكرة الحرب وظلم النساء ، وبين هذا التصوير المتداخل بين النص والعرض يكتشف الباحث نوع مميز من الية التحول الدرامي من حيث النص والعرض ، وفي المشهد الذي يعبر عن العمق الكبير للحزن الذي تضمره شخصية الزوجة ذات الابعاد الثنائية الغائرة بين (عبود) الرجل الخشن وبين (بتول) المرأة الرقيقة والذي يراد منه تحقيق من الاقناع الخاص بالزوج يكون للأزياء حيز دال على الذكريات الاليمة التي حدث سابقاً بين الزوج وزوجته حيث كانت كل قطعة سوداء تمثل فعل درامي ينتمي الى الواقع بصورة مباشر مثل الاربعاء الدامي والاد الدامي والخميس الدامي الى اخره ، حيث ان التحول في الفعل الدرامي من النص الى العرض في هذه المسرحية العراقية قد اختصر وتحول من خلال قطع ملابس سوداء ومتوافقة تماما مع ما هو مكتوب في النص ولكن بصورة ادائية جسدها الممثل بحرفية خاصة احدثت نوع من التأثير عند المتلقي على اعتبار ان الممثل عنصر من عناصر اشتغال العرض في المسرح العراقي ، ومن بين اهم عناصر التغريب الحاضرة في النص والدالة على مفهوم التحول الدرامي من النص الى العرض والتي كانت مختصرة في الحوار الدائر بين شخصية (الزوج) و شخصية (بتول) التي حملت كنية (عبود) الخشن او محراث التنور حيث تقول (بتول) انا زوجة ادركتها الرجولة متأخرة فيقول لها الزوج انا زوج الى زوجة تحولت زوج ، ومن بين اهم الاساليب الاخراجية التي اضافها المخرج الخاصة في تأكيد بلورة الفعل الدرامي المكتوب وتحويله الى صور ومشاهد متعددة هو عملية دخول الراقصين واختباءهم خلف سرير (بتول) الذي تحول الى حائط يوضح ثيمة الاغتصاب التي تعتبر المقدمة التي بدأ بها النص والمشهد الاستهلالي الذي بدأ به العرض ، مع وضع غشاء شفاف اراده المخرج ان يكون اشبه بغشاء بكارة المرأة ، وقد كانت هذه الإضافات بمثابة تدعيم فكرة النص المبني على مجموعة افعال درامية ، ولقد عبرت مشاهد الفلاش باك بين الزوجان وافعالهم الدرامية المختلفة وذكرياتهم المتباينة عن ثيمة العرض المستند على افعال النص الدرامية ، وفي مرحلة الوصول الى ذروة الفعل الدرامي في العرض المتوافق مع فكرة النص نلاحظ ان الشخصيتان تدخلان في صراع كبير يوضح عمق الفعل الدرامي وتحوله بصورة حية يجسدها (الزوج) والزوجة (بتول) ذات المظهر الخشن الموصوف باسم (عبود) ، حيث كان الفعل الدرامي مبني على الصراع حول ايهما يصلي ويدعوا الله في ان يغير حاله من حال الى اخر ، ومن بين اهم الشخصيات التي كانت تحمل دلالة معينة حول فعل درامي مخفي اضافه شخصية مكافح الفايروسات الذي يرمز الى ان كل ما دار في العرض و النص من افعال درامية متحولة تحتاج الى مكافحة انية على اعتبارها فايروسات فكرية تنتمي الى الواقع وتم حبكها وعرضها بصورة درامية متداخلة ومتجانسة ، ومن خلال ذلك يجد الباحث ان الفعل الدرامي وتحولاته في هذا العرض المسرحي قد اخذت مديات مختلفة ومتباينة من خلال شكل الفعل الدرامي المكتوب في النص وطريقة تحويله الى عرض بواسطة عناصر اشتغال الفعل الدرامي المتوزعة بين ادوات الممثل الجسدية والحسية وقطع الديكور والازياء والاضاءة التي كانت اغلبها فيضية كاشفة عن موقع تجسيد الفعل الدرامي

في مكان ما بالإضافة الى المؤثرات الصوتية والموسيقية التي عملت على تدعيم الفعل الدرامي ، وقد تم توضيح ذلك من خلال تحليل العرض المتوافق مع هدف البحث الذي كان يهدف الى معرفة مدى التحول بين البنية الدرامية للفعل وأجزاه المختلفة والتجسيد المسرحي وعناصره المتعددة في العرض المسرحي العراقي.

نتائج البحث :

1. ان علمية البناء الملحمي الذي كان فيه عنصر التغريب حاضرا قد تبلور منذ المشاهد الاولى للعرض من خلال منطق مخاطبة الذات الالهية .

2. ان قدرة الممثل الجسدية والصوتية في عملية التجسيد والمزج بين احاسيس المرأة وافعال الرجل قد ساهم في اعطاء مساحة كبيرة لمجموع من التحولات في الفعل الدرامي .

3. ان ظهور الزوجة (بتول) في مشاهد منفصلة من العرض وفي شكل من الديكور الدال على شيء اشبه بالسجن قد اعطى عمق دلالي لقيمة الفعل الدرامي المتحول في العرض.

4.لقد كان لعنصر الزي المستخدم في العرض اهمية في توضيح عدد كبير من الاحداث الواقعية التي مرت بها شخصية الزوجة والتي من خلالها تم صياغة عدد من الافعال الدرامية المتحولة .

الاستنتاجات :

1. بلورة وبناء الفعل الدرامي وفق ومذهب او منهج او اتجاه مسرحي معين يعطي مساحة واسعة للاشتغال وفق اليات منضبطة لا يشوبها التشظي او التشويه .

2.تكمن المنطقية وتصل حد الاقناع عندما تكون تحولات الفعل الدرامي في النص والعرض محبوكة بشكل جيدة تؤدي الى التأثير والتطهير عند المتلقي.

3. سيطرة الممثل على ادواته الصوتية والجسدية يساهم بشكل كبير على احداث مجموعة من تحولات الفعل الدرامي على اعتباره عنصر اشتغال رئيسي في العرض.

4. يكون للزي اهمية في الاشارة الى ابعاد الفعل الدرامي وتحولاته المتعددة من النص الى العرض.

References:

1. aldesouky, o. (1997). *the play has it orginal.* cairo: arab thought house.
2. alkhater, H. (2020). *Dramatic scene throughout history.* Baghdad: Dar Al-Fath for printing and publishing.
3. Dictionary, I. (1960). *Intermediate Dictionary.* Cairo: Academy of the Arabic Language.
4. Fayez. (1988). *please forgive me. (1988). Drama and literature.* Beirut: University Foundation for Studies.
5. Fouad Al-Salihi, A. H. (2002). *The science of theater and the art of writing it.* Baghdad: College of Fine Arts.
6. Hamid, S. A. (2013). *Iraqi theater in a hundred years.* Baghdad : The Baghdad Capital of Culture Project.
7. Hassoun, M. M. (2018). Deconstruction the Theatrical Time in the Expressionist Doctrine. *Al-Academy*(90), 153-168.
8. Ibrahim, M. H. (1994). *Drama theory.* Cairo: International Publishing Company.
9. Makiya, L. (2006). *Different ways in drawing theatrical perspective.* Cairo: The Egyptian General Book Authority.
10. Mulwin. (1990). *Comedy and Tragedy.* Kuwait : The Knowledge World Series.
11. Oda, R. (2021). the eThe effectiveness of media communication and its problems in the contemporary theatrical presentation . *Al-Academy*, 155-168.
12. Russil Oda, L. f. (2020). Techniques of Acting Performance in Fantasy Theatrical Show. *Al-Academy*(95), 5-18.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts106/287-296

The dramatic act and its transformations in the Iraqi theatrical show "Black Astronomy play as a sample"

Hamza Ahmed Ghani[1]
Muhammad Mahdi Al-Mayahi [2]

Al-Academy Journal …….…….... Issue 106
Date of receipt: 26/6/2022…....Date of acceptance: 17/7/2022….....Date of publication: 15/12/2022

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

Abstract:

The subject of the act and its transformations in the presentation is of great importance at the level of study, analysis and interpretation, and through that the researcher adopted the following title (The Dramatic Act and Its Transformations in the Iraqi Theatrical Show). The play of Black Astronomy was chosen as a sample for analysis, and the aim of the research came in order to achieve a special knowledge of the extent of the transformation that occurred between the dramatic structure of the act and theatrical embodiment and its multiple elements of operation in the Iraqi theatrical shows. It was limited to the show of the Iraqi theater in the year (2020) and included the theoretical framework that accommodated three sections. As for the first section: stage of dramatic act construction in the text. The researcher studied the concept of the dramatic act and its construction stages. And the second section: the elements of the action of the dramatic act in the show, while the third topic was entitled transformations of the dramatic act in the Iraqi theatrical show, and the researcher concluded the second chapter with what the framework resulted in considering indicators as suggested starting points and a tool for analyzing the sample, and then the research procedures that included The research sample, and then analyzing the sample for the play (Black Astronomy) by Iraqi director Riyad Shaded, and the researcher analyzed it according to the descriptive approach in the style of (content analysis) to reach the results of the research, including (crystallization and construction of the dramatic act according to a doctrine, method, or a specific theatrical direction that gives space Extensive space to operate according to disciplined mechanisms that are not tainted by fragmentation or distortion.), then conclusions, recommendations, suggestions and a list of sources.

Keywords: the dramatic act, the Iraqi theatrical performance, the play Falak Aswad.

[1] College of Fine Arts ,University of Baghdad, hahameed674@gmail.com

[2] College of Fine Arts, University of Baghdad . mohammed.mohda@cofarts.uobaghdad.edu.iq

OPEN ACCESS

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts106/297-318

الاستفادة من تقنيات الطباعة الفنية لتمكين ذوي الإعاقة البصرية من تذوق الإعمال الفنية

مريم بنت محمد العمري[1]

منيرة بنت منصور عبد العزيز الجديد[2]

مجلة الأكاديمي-العدد 106 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2022/10/2 , تاريخ قبول النشر 2022/10/16 , تاريخ النشر 2022/12/15

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

الملخص

تهدف الدراسة الى دمج ذوي الإعاقة البصرية بالمجتمع المتذوق للفنون من خلال انتاج اعمال فنية طباعية ذات طابع خاص؛ لتمكين ذوي الإعاقة البصرية من استخدام حواسهم الأخرى لتذوق الأعمال الفنية، وذلك من خلال استخدام تقنيات الطباعة الفنية بإضافة بعض المواد ذات البروز للألوان الطباعية او احداث اثر يمكن لذوي الإعاقة البصرية ان يدركوه باستخدام حواسهم الأخرى. كما تسعى هذه الدراسة الى أقامه المعارض الفنية التي تعرض اعمال محسوسة تمكن ذوي الإعاقة البصرية من استشعار العمل الفني وفهم عناصره؛ لتمكينهم من تذوقه عن طريق الحواس الأخرى.

وتتبع الدراسة المنهج التجريبي وذلك من خلال استخدام تقنيات الطباعة الفنية و التي تسمح بطباعة ذات ملامس بارزة تمكن ذوي الإعاقة البصرية من استخدام حواسهم لإدراك وتذوق الاعمال الفنية الطباعية.

الكلمات المفتاحية: الطباعة الفنية، ذوي الإعاقة البصرية، دمج ذوي الإعاقة البصرية، تمكين، الأعمال الفنية الطباعية للمعاقين بصرياً.

مقدمة

لا يشك احد في أن الفن موجود منذ آلاف السنين، وقد تطور عبر العصور، وبناء على هذا التطور مر بالعديد من التعريفات في الثقافات المختلفة، ومن تعريفاته ما ذكرت الدكتورة أمل يوسف أن العنصر الأساسي في فهم الفن عند فنانين عصر النهضة " هو الاتجاه إلى مبدأ التجانس والبساطة، والسعي لإعطاء انطباع كلي وعام للتمثيل الموحد من جانب واحد، والتأكيد على الطابع العقلاني"(Youssef, 2021. p135). وأيضا ذكرت دينا نفادي تعريف الفن في عصرنا الحديث و"هو عبارة عن كل محاولة يبدعها الأنسان بحيث تتوفر فيها شروط الجمال والإبداع" (Nafadi, 2008.p11). و قد اتفق اغلب التعريفات على أن الفن هو

[1] أستاذ الطباعة الفنية المشارك بقسم الفنون البصرية بكلية التصاميم والفنون جامعة الاميرة نورة بنت عبد الرحمن، mmalamri@pnu.edu.sa .

[2] جامعة الاميرة نورة بنت عبد الرحمن , M.jadeed2009@gmail.com .

الشيء الذي يثير مشاعر المتلقي عند مشاهدته مع قدرة التواصل واستعمال الخيال وسيلة لإيصال أحاسيس و أفكار الفنان الى المشاهد.

الطباعة اليدوية تعد من الفنون التي كان منشؤها الكهوف، وتعد من أقدم الفنون كما ذكرت ذلك ازهار كاظم حين اكدت أن بدايات الطباعة الأولى ترجع إلى مراقبة الإنسان للظواهر الطبيعية أو استثمارها. فمعالم الأثر الذي هو تشكيل تُحدثه الأشياء المتحركة من إنسان أو حيوان على سطح الأرض أو جدران الكهوف كانت هي الملهم الأول لفكرة الطباعة "(Karim, 2016. p.12) . ثم بدأ الأنسان بتقليد خدوش الحيوانات وطباعة بصمة يده عن طريق غمسها في دم الحيوان كما في شكل (1). وقد أوضحت ذلك الدكتورة نهى السلطان عن حياة البدائيين في الكهوف وكيف استخدموا الطباعة، تقول "ظهر فن الطباعة في العصور الأولى حيث كان الإنسان في العصور البدائية البعيدة يمارس الطباعة بشكل فطري تام، حيث كان يعد أنواعا خاصة من الغراء التي تمزج بدماء الحيوانات التي يصطادها ثم يستخدم يده في عمل لطع من الاياد بعد غمسها في العجائن اللونية على جدران الكهوف". (Sultan,2016.p709) .

شكل (1)

Hands at the Cuevas de las Manos upon Río Pinturas, near the town of Perito Moreno in Santa Cruz Province,

.Argentina. Picture taken by me in 2005.

https://fr.wikipedia.org/wiki/Cueva_de_las_Manos#/media/Fichier:SantaCruz-CuevaManos-) (P2210651b.jpg

وكانت الطباعة على جدران الكهوف في هذه المرحلة لأغراض وظيفية لحمايتهم من أي شيء يثير مخاوفهم، وأيضا لإثبات ملكيتهم للمكان. وقد كانت الرسوم المحفورة في البداية تُعد أعمالاً فنية لم يكن الغرض منها إنتاج نسخ متكررة ". فإن الرسوم المحفورة كانت بعيدة في البداية عن عملية الطباعة والاستنساخ للحصول منها على أعمال متعددة متشابهة لأن هذا في النهاية هدف العمل الفني المحفور والمطبوع " ,Karim)

(2016. p. 2، وقد توافرت إمكانية النسخ والتكرار بعد انتاج الورق، وهنا بدأت الطباعة اليدوية التي تنتج من قالب واحد وبنسخ متكررة، ثم تطورت إلى ان ظهرت لها تقنيات متعددة تعتمد على الأثر الناتج على الأسطح. وتُعد الطباعة اليدوية من الفنون التي مارسها الإنسان منذ القدم وأصبحت في وقتنا الحالي ومع انتشار التكنلوجيا والتقنية الحديثة قيمة جمالية خاصة تمكننا من الحصول على اعمال فنية أصيلة.

وهذه الأعمال تتيح للمتلقي التفاعل معها وتذوقها فنيا، وهو تفاعل يعتمد على عنصرين، هما: العمل الفني، والمتذوق، فالتذوق ليس وصفا للعمل كما ذكرت الباحثة عبير غنيم، بل هو "نُضج و اكتمال إدراك المُتذوق لتنوع جماليات البيئة في العمل الفني بعين البصيرة. بما يراه من عناصر تشكيلية ومفردات فنية بعين البصر، للتعبير عن المضامين الجمالية للعمل الفني" (Ghoneim, 2016.p45) فالفرد الطبيعي يستطيع تذوق العمل الفني عن طريق استخدام الحواس، وأهمها حاسة البصر التي يستطيع بها تمييز الألوان والأشكال والأبعاد للعمل الفني، إلا أن هناك فئه حُرمت حاسة البصر لا تستطيع تذوق العمل الفني بهذه الحاسة، وهم ذوي الإعاقة البصرية، وهذه الإعاقة من أصعب الإعاقات: إذ نال مجالها اهتمام واسع في السنوات الأخيرة لوعي عامة المجتمع بأهمية ممارسة ذوي الإعاقة البصرية حياتهم كالأفراد الطبيعيين ابتداءً من النشاطات البسيطة اليومية إلى ممارسة الأنشطة التي تحتاج الى تعلم المهارات. إن حاسة الإبصار ذات دور مهم في التعلم و التفاعل؛ فالشخص المعوق يعتمد على حواسه الأخرى دون حاسة البصر في الحصول على المعلومات، ذكر جبور بشير أنه " يحتاج المعاق بصريا في تعلمه الى باقي الحواس الحية من لمس وسمع ونطق، فهذه المستقبلات تعمل على إيصال المثيرات الخارجية إلى المراكز العصبية على مستوى الدماغ الذي يقوم بتحليلها ومن ثم تحدث عمليه الاستجابة الفورية في شكل رسائل مكتوبه أو منطوقه" (Bashir, 2012.p82) ؛ وعليه فإن فئة ذوي الإعاقة بصريا تضلَ بحاجة إلى استحداث وإنتاج طرق ووسائل؛ لمساعدتهم وإشباع حاجاتهم، والتفاعل معهم ومشاركتهم اهتماماتهم والتي من بينها الفنون. وبذلك فذوي الإعاقة بصرياً لن يتمكنوا من التفاعل مع العمل الفني وتذوقه إن لم يستخدموا حواسهم الأخرى، **ومن هنا ظهرت مشكلة البحث التي تتمثل في الإجابة على التساؤل التالي:**

ما مدى إمكانية إنتاج أعمال فنية طباعية تمكن ذوي الإعاقة البصرية من تذوقها ؟

أهمية البحث:

1-تسليط الضوء على فئة ذوي الإعاقة بصريا ومحاولة مساعدتهم؛ ليتمكنوا من تذوق الأعمال الفنية.

2-المساهمة في دعم اهتمامات ذوي الإعاقة بصريا في مجال الفن التشكيلي.

3-مساعده ذوي الإعاقة بصريا على التفاعل مع المجتمع.

4-اثراء المكتبة العربية بمراجع في مجال الطباعة الفنية.

أهداف البحث:

1-إنتاج أعمال طباعية لتمكين ذوي الإعاقة بصريا من تذوق للأعمال الفنية.

2-الطباعة الفنية تساعد ذوي الإعاقة بصريا باستخدام حواسهم الأخرى من تذوق الأعمال الطباعية.

3-دمج ذوي الإعاقة بصريا بالمجتمع المتذوق للفنون.

فروض البحث:

تقنيات الطباعة الفنية تمكن ذوي الإعاقة بصرياً من تذوق الأعمال الفنية الطباعية.

منهجية البحث:

منهج تجريبي: من خلال استخدام تقنيات الطباعة البارزة لتحقيق الملامس المطبوعة.

الحدود :

الحدود المكانية: عينة من ذوي الإعاقة البصرية حدَدتها الباحثة.

الحدود الموضوعية: الاستفادة من تقنيات الطباعة الفنية في إنتاج أعمال فنية ملموسة.

عينة البحث:

ذوو الإعاقة البصرية المهتمون بالفن التشكيلي.

الدراسات السابقة:

تنقسم الدراسات السابقة الى:

1.دراسات تناولت الطباعة الفنية.

2. دراسات تناولت ذوي الإعاقة البصرية.

1. Al-Radaideh and Al –Amery (2012). A Model of Developing creativity among Secondary and High School Students through the Arts of Relief Printing Processes.

تناولت الدراسة انواع الحفر والطباعة البارزة؛ كونها من أبرز فروع الفنون البصرية التي تساعد على تطوير المهارات الفكرية والإبداعية لدى الطلبة، وذلك من خلال الممارسة الفعلية لتطبيقاته، والاستفادة منها في السعي لتطوير الجوانب المعرفية والمهارية والوجدانية للطالب. أوجه الشبه: استخدام تقنيات الطباعة البارزة. أما أوجه الاختلاف: فتتمثل في تحديد عينة البحث.

2. Shafie and others(2020). Printing Surfaces in Enhances Sensory Integration for Blind Children.

تناولت الدراسة السطح الطباعي وكيفية الاستفادة منه في تعزيز التكامل الحسي لدى الأطفال المكفوفين، وذلك من خلال تشكيل ملامس وأبعاد متعددة، تضيف إلى العمل الفني الطباعي نوعا من التشكيل المتفرد بنوعه، وتؤكد على القيمة الجمالية والوظيفية فيه، وذلك بالتوليف بين التقنيات والأساليب الطباعية وبين المعالجات التشكيلية المتعددة؛ ليحقق حلولاً تشكيلية للملامس الحقيقية التي تواكب الفن المعاصر وتعزز التكامل الحسي لدى الأطفال المكفوفين، الذي يتحقق من خلال إثراء المدرك الحسي وتطوير مهارة استخدام حاسة اللمس وسيلةً لتعرف الكفيف على البيئة المحيطة من حوله. أوجه الشبة: استخدام الاسطح الطباعية ذات الملمس. وعينة البحث هم ذوو الإعاقة البصرية. أما أوجه الاختلاف: فهي أن الدراسة تهدف إلى إثراء المدرك الحسي وتطوير مهارة استخدام حاسة اللمس وسيلةً لتعرف الكفيف على البيئة المحيطة من حوله.

3. Al-Mayah (2018). A Suggested Paradigm for The Development of The Cognitive Skills Among People with Special Needs "The Blind" Through Artistic Activities.

تناولت الدراسة أن الطفل من ذوي الاحتياجات الخاصة (فئة المكفوفين) يحمل كماً هائلاً من العمليات العقلية والتخيلات التي تدور في عقله الصغير، ومن خلالها يدرك الطفل عالمه الخارجي المعتم، فيأتي دور الفن لتوصيل بعض الخبرات من خلال الأعمال المجسمة الملموسة والمحسوسة، فتعزز الأنشطة الفنية حاسة التخيل لما هو غير مرئي ، وذلك من خلال المجسمات والأنشطة الفنية التي يطرح فكرتها ذلك البحث، وهى: تقديم الوسائل التعليمية من خلال الأنشطة الفنية المنحوتة على الطين الأسواني مجسماً وحفراً مسطحاً.أوجه التشابه: استخدام الطريقة الملموسة والمحسوسة لتوصيل الخبرات لذوي الإعاقة البصرية. أما أوجه الاختلاف: فهي تناول أعمال مجسمة أُستُخدمت وسائل تعليميةً، وليس هدفها تذوق الفن.

4. Aishaq (2006). Art education and skill development for special groups.

تناولت الدراسة كيفية استخدام مقررات التربية الفنية والرؤية البصرية لكل ما حولنا من الأشكال والألوان والتعبيرات المختلفة، بالإضافة إلى لغة الإشارة والتلامس الحسي لتنميه قدرة التذوق وإدراك مفردات الفن للأطفال. أوجه الشبه: استخدام الملامس الحسية لتذوق الفن. أما أوجه الاختلاف: فتتمثل في استهداف كافة فئات ذوي الاحتياجات الخاصة من خلال مواضيع التربية الفنية.

5. Al-Hilali and others (2020) .The Effectiveness of Using the Hands-On Strategy in Developing Some Technical Skills Among Secondary First Grade Visually Impaired Students.

تناولت الدراسة التعرف على فعالية الاستعانة بإستراتيجيه اليد المفكرة في تدريس التربية الفنية لطلاب الصف الأول الثانوي المعاقين بصرياً وأثرها في تنميه مهارات الطلاب الفنية، مع التوظيف الذكي لحاسة اللمس. أوجه الشبه: توظيف حاسة اللمس في تنميه المهارات. أما أوجه الاختلاف: فهي تحديد فئة المعوقين بصريا من طلاب الأول ثانوي واستخدام اليد المفكرة.

مصطلحات البحث:

الطباعة لغة: " ترك أثر لمؤثر ما ينقله من سطح لاخر، على أي من السطوح أو المجسمات المختلفة" (Al-Abedy,2017.p1).

الطباعة اصطلاحاً: "ا لفن والعلم الذي يمكن عن طريقهما معا نقل الحروف والرسوم والصور" (Al-Abedy,2017.p1).

الطباعة اليدوية: " تعرف الطباعة اليدوية بأنها من الفنون التي دخلت حياة الإنسان اليومية منذ قرون عديدة ويمارسونها على اختلاف مستوياتهم وأعمارهم، سواء لأغراض نفعية أو جمالية وبمفهومها الواسع تشمل كل صور نقل الأشكال وتكرارها، وذلك من أصل محفور او مسامي " (Al-Ghamdi, 2021.p1365).

الطباعة البارزة:

البارزة لغة: المؤنث من بارز ومفردها برز وهو:" ظهور الشيء وبدوّه، قياس لا يخلف. برز الشيء فهو بارز. وكذلك انفراد الشيء من أمثاله" (Mostafavi, 2016.p1).

الطباعة البارزة اصطلاحاً: "يعتمد هذا النوع من الطباعةِ على تحبيرِ السطحِ البارزِ بواسطةِ رولةِ التحبيرِ او دحروجةِ التحبيرِ (roller) اذ ان الحبر يُلتقط من السطحِ البارزِ بواسطةِ عملية الضغطِ عن طريقِ مكبسِ الطباعةِ(litho- press) أو يدوياً" (Talabani, 2019.p333).

التمكين:

لغة: "مكن مكانه فهو مكين، وتمكّن مثل مكن. وتمكن بالمكان وتمكنه أي ثبت فيه، وتمكّن من الشيء واستمكن: ظفر" (Al-Quraiti , 1996.p1).

اصطلاحاً: "على وزن تفعيل مأخوذة من المكان وهو في الأصل إقرار الشيء وتثبيته في مكان، ثم استعير للدلاله على التملك والقدرة والسيطرة والتحكم " (Al-Mutaal, 2019.p148).

"تقوية الأفراد، بمعنى منحهم الفرصة للمشاركة، والانطلاق باستغلال طاقاتهم الذهنية كاملة في حل مشاكل العمل وتحسين الإنتاجية" (Alnabi, 2021.p163) .

الإعاقة البصرية:

لغة: "يعبر عن الإعاقة البصرية لغوياً بالكف، فالكفيف من الكف، والكف هو المنع؛ لذا فالكفيف هو الشخص الذي كف جهازه البصري وامتنع عن أداء وظيفته" (Hussein, 2012.p336).

اصطلاحاً: " هي تلك الحالة التي يفقد فيها الفرد القدرة على استخدامه لحاسة البصر بشكل صحيح مما يكون له الأثر بشكل سلبي في أدائه ونموه" (Al-Hadidi, 2014.p35).

وتضم هذه الدراسة ثلاث محاور رئيسية على النحو الاتي :

المحور الأول: التذوق الفني

التذوق الفني هو حاسة فطرية خلقها الله في الإنسان ومن الممكن أن تكون مهارة مكتسبه يستطيع الإنسان أن يطورها من خلال التغذية البصرية، والتذوق له مفاهيم متعددة، و منها ما ذكره الدكتور فهد السبيعي حين عرف التذوق الفني بأنه " محاولة التعرف على الأعمال الفنية وفهم أبعادها والكشف عن قيمها الجمالية والفنية والتعبيرية لما لها من مؤثرات جمالية والاستمتاع بها" (Al-Subaie, 2020.p33). كما عرفته سمر حمادي بأنه" عملية اتصال وتواصل بين أعمال الفنان وبين المتذوق أو المستمتع بالعمل الفني والمتفاعل معه برؤية تأملية، كما أنه لا يتم على مستوى واحد، بل يأتي على مستويات متفاوتة نتيجة ثقافة المتذوقين وحالتهم المزاجية والنفسية والاجتماعية والبيئية" (Hammadi, 2021.p399). وقد ظهر التذوق الفني بشكله البسيط لدى الاغريق، كما ذكر مجموعه من الباحثين أن بداية التّذوق الفني كانت عند الاغريق في القرن الثالث قبل الميلاد، وقد ارتكز في بدايته على العلاقة بين الاحكام التي تصدر على الأعمال الفنية وعلى الشخصيات الفنية، و استمر هذا الأسلوب حتى عصر النهضة في القرن الخامس عشر الميلادي الذي يعد عصرا مجددا لعلم الجمال(Kadhem, Khalaf, Oreibi, 2018.p9). والتذوق الفني عملية منظمة يمر بها أي متذوق للفن ابتداء من التأمل وإدراك العلاقات، ثم ملاحظة مكونات العمل الفني، ثم يتم يطبّق الفرد ما اكتسبه من مواقف جمالية ويضيفها إلى خبراته السابقة. يرتكز التذوق الفني على أساسين، هما: الثقافة التي

تكونت للشخص من بيئته، والخبرات التي اكتسبها، و بناء على ذلك تختلف نتيجة التذوق من شخص لآخر. وتعتمد عملية التذوق الفني على عدة عناصر أساسية، منها:

الأعمال الفنية: وهي الأعمال الإبداعية التي ينتجها الفنان، وتكون بلا شك انعكاسا للواقع.

الفنان: وهو الذي أبدع أو أنتج الأعمال الفنية، ويختلف المنتج تبعا للأسلوب الفني او المنهج الذي يتبعه الفنان.

المتذوق: وهو الذي يتذوق العمل الفني و يستمتع به، بل ويتجاوب معه، وهذا التجاوب يكون استجابة جمالية شعورية.

الناقد: هو الذي يمتلك ثقافة فنية عالية، ولديه القدرة على دراسة وتحليل ووصف العمل الفني، وإبراز الجوانب الإيجابية والسلبية في العمل الفني، ويجب أن يكون لديه الأدلة والبراهين لدعم رأيه وحكمه، ويمتلك أسلوباً في الاقناع.

ويتحقق التذوق الفني لدى المبصرين عن طريق حاسة البصر، إلا أن هناك فئة لا تستطيع تذوقها بالبصر، بل تستخدم حاسة اللمس في التعرف على الأعمال الفنية وتذوقها، وهم ذوو الإعاقة البصرية ، فالتذوق الفني يشكل أهمية كبيرة للأفراد المهتمين بالفنون سواءً المبصرون منهم او ذوو الإعاقة البصرية، ونتيجة لقلة الأعمال المحسوسة التي يستطيع ذوو الإعاقة البصرية تذوقها؛ نشأت لدى البعض فكرة إنشاء نسخ من أعمال الفنانين الكلاسيكية في متحف برادو بطريقة ملموسة؛ لكي يستطيع الفرد من ذوي الإعاقة البصرية استشعار الأعمال الفنية وتمكينهم من التفاعل، كما في شكل (2، 3).

شكل(2) نسخه ملموسة من لوحة الموناليزا
للفنان لينارد دافنشي متحف ناسيونال ديل برادو
(https://www.almasryalyoum.com/news/details/673220)

شكل(3) نسخة ملموسة من لوحة أبولو في فورج أوف فولكان
للفنان دييجو فلاسكي متحف ناسيونال ديل برادو-اسبانيا
(https://m.al-sharq.com/article/11/02/2015)

والهدف من هذه الدراسة هو تمكين شريحة كبيرة من ذوي الإعاقة البصرية من تحقيق التذوق الفني وذلك من خلال إنتاج أعمال فينة ملموسة باستخدام تقنيات الطباعة الفنية التي تخدم هذا الهدف.

المحور الثاني :ذوو الإعاقة البصرية

حاسة البصر من أكبر النعم التي أنعم الله بها على الأنسان حيث قال الله عز وجل: (ألم نجعل له عينين) [البلد: 8]، وفقدان البصر يؤثر في إدراك صاحبه للجمال الذي تستقبله العين، ولعظم هذه النعمة عوض الله فاقدها بالجنة كما ذكر الرسول ﷺ في الحديث القدسي «إِنَّ اللَّهَ قَالَ إِذَا ابْتَلَيْتُ عَبْدِي بِحَبِيبَتَيْهِ فَصَبَرَ عَوَّضْتُهُ مِنْهُمَا الْجَنَّةَ». وللبصر أهمية كبيرة في حياة الإنسان؛ إذ يساعده على تفاعله مع العالم من حوله، فيتأثر نموه الإدراكي والتفاعلي مع المؤثرات من حوله .

تنقسم الإعاقة البصرية الى:

1.الكفيف هو من فقد القدرة الكلية على الإبصار, مما يحتم عليه استخدام حاسة اللمس لتعلم القراءة و الكتابة بطريقة

برايل.

2.ذوو الإعاقة البصرية التي لم تصل درجة شدتها إلى الحد الذي يمكن معه اعتباره مكفوفاً, فيشار إلى أنه ضعيف البصر"

. (Al-Qaryouti, Al-Sartawi, Al-Smadi, 2001.p12)

فقدان الفرد للقدرة على استخدام حاسة البصر يؤثر على تفاعله مع الأشياء من حولة؛ لأن الإعاقة البصرية لها تأثير مباشر في القدرة الإدراكية للفرد؛ فيصبح إدراكه للأشياء المتعلقة بحاسة البصر غير مكتمل مثل: الشكل، والتركيب، والحجم، واللون، والعمق، والفراغ. ومن هنا ظهرت أهمية تدريب الحواس الأخرى؛ لتحل محل حاسة البصر، ومن أهم هذه الحواس: حاسة اللمس التي جعل الله لها القدرة على تعويض حاسة البصر في معرفه الأشكال وتحسسها مما ينمي الخيال والأدراك، و يساعده على التواصل مع من حوله واكتساب المعرفة والخبرات، " تعد حاسة اللمس للكفيف الوسيط الذي يمكّنه من تذوق الشعور بجمال العالم الخارجي، كما أنها مصدر من مصادر اكتساب الخبرات ووسيلة من وسائل اتصاله بالعالم الخارجي"(Khudair, Al-Beblawi, 2021.p2008). ومن خلال حاسة اللمس يستطيع ذوو الإعاقة البصرية تذوق الفنون، سواء أكانت مجسمات نحتية أو لوحات فنية إذا توافر فيها عوامل معينة تمكّنه من استشعار اللوحة ومعرفة محتوياتها وتفعيل خياله للإحساس بها.

مجلة الأكاديمي-العدد 106 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تختلف استجابة ذوي الإعاقة البصرية لهذه المثيرات من حولهم؛ لاختلاف خبراتهم، وأيضا الممارسة للوصول للإدراك اللمسي الذي يتطور بالانتباه للمثيرات الحسية واستيعاب الشيء الملموس من حوله: كتلته ،حجمه، ارتفاعه، الملامس، درجه الحرارة والبرودة ...، وفي مقابلة اجريت مع الفنانة زهرة الضامن[1] أكدت ان الكثير من ذوي الإعاقة البصرية يمارسون الفن بجميع مجالاته، ويستخدمون اليد في معرفه مساحات الفراغ والملامس، او في تخيل الأشكال، ومن ثم رسمها أو تجسيدها في الأعمال المجسمة. وهي من الفنانين ذوي الإعاقة البصرية الذين أسهموا في الحركة الفنية التشكيلية في المملكة العربية السعودية، فشاركت بأعمالها الفنية في كثير من الفعاليات، ومن أهمها: مهرجان الجنادرية الذي شاركت فيه بفعالية عرض نحتي مباشر في مستشفى الملك خالد للعيون. وتنتج الفنانة اعمال مجسمة باستخدام الطين و لوحات تشكيليه تستخدم فيها الملامس والألوان شكل (4، 5، 6).

شكل(4)
بدون عنوان، زهرة الضامن اكريليك على لوح 2015
(Instagram /zoozaliartis)

شكل (5)
بدون عنوان ،زهرة الضامن، اكريلك على فلين2016
(Instagram /zoozaliartis)

شكل (6)
بدون عنوان ،زهرة الضامن2016 طين
(Instagram /zoozaliartis)

ومما سبق يتضح أن أهم العوامل التي تساعد ذوي الإعاقة البصرية على تذوق الفن هو العمل على تنمية حاسة اللمس واستخدام الخيال و الخامات المختلفة كالطين والجبس او الخيوط، وأيضا بعض الأجهزة

- [1] زهرة على الضامن، خريجة بكالوريوس إعلام مسار مرئي ومسموع، مع مرتبة الشرف
- حاصلة على درجة الماجستير مع مرتبة الشرف الأولى في قسم الإعلام بكلية الآداب من جامعة الملك سعود
- عضوة سابقة في نادي الإعلام بجامعة الملك سعود
- عملت كمحررة صحفية في بعض الصحف الالكترونية، وإدارة العلاقات العامة في عدة مراكز بالمنطقة الشرقية
- قدمت العديد من الدورات التدريبية في مجال الاعلام وفن النحت
- شاركت في معارض ومهرجانات فنية عديدة، وبرزت في العديد من المشاركات كشخصية ملهمة

المتقدمة التي تساعد على التعرف على الألوان والأشكال لإنتاج أعمال فنية مبتكرة، وجات هذه الدراسة لتساهم في تذوق ذوي الإعاقة البصرية للأعمال الفنية الطباعية باستخدام التقنيات الطباعية التي تحدث بعض البروزات والملامس؛ لتمكنهم من التعرف على عناصر العمل الفني وتذوقه. وسنتناول بعض تقنيات الطباعة التي تمتلك هذه الخاصية؛ وهي: (الطباعة البارزة وتحديداً تقنية الامبوسينق (الانك ليس Blind embossing))، والطباعة باستخدام الشاشة الحريرية.

المحور الثالث : الطباعة الفنية

الفنون هي لغة يتم التواصل فيها بين عامة الناس باختلاف لغاتهم، وثقافاتهم، ومستوياتهم التعليمية، ومن أنواع الفنون التي كانت في حياة الإنسان اليومية وكانت تستخدم لأغراض نفعية وجمالية هي الطباعة اليدوية التي بدأت بطباعة الأنسان لكفه على جدران الكهوف، ثم تطورت عبر الزمن إلى أن وصلت إلى ما وصلت إليه الطباعة في وقتنا الحالي. ومن أبرز أنواع الطباعة اليدوية التي تستخدم في إنتاج طبعات ذات بروز (ملمس) وتعطي نوعين من الاسطح أحدهما بارز والأخر غائر هي تقنية الامبوسينق -الانك ليس-(Blind embossing). وتعد من تقنيات الطباعة البارزة؛ ففيها يضغط القالب المحفور على السطح المراد فيُنقل التصميم دون تحبير، كما في شكل(7).

وعرفها احمد الطالباني بأنها "تقنية يتم بها طبع لوح تم إنجازه دون استخدام حبر الطباعة بهدف الحصول على عمل فني تظهر فيه الأشكال ناتئة قليلا، وتعتمد في تأثيرها بالمتلقي على ما يحدثه بروزها عن سطح الورقة من احاسيس لديه" ((Talabani, 2019.p336). وتتم هذه التقنية بترطيب ورق مائي سميك يصل وزنه الى 300جرام أو اكثر لنضمن سلامة الورقة وعدم تمزقه في أثناء عملية الضغط داخل المكبس، بعد حفر قالب الطباعة وتجهيزه على ألا يكون هناك ارتفاع مبالغ فيه قد يؤدي إلى إتلاف الورقة أو تمزيقها، ويتم إدخال القالب دون تحبير والورقة على الوجه المناسب للطباعة بالمكبس، ويتم الضغط على القالب لينتقل التصميم المحفور من القالب إلى سطح الورقة، كما في شكل (7)، وبذلك ينتج لنا عمل فني طباعي يمكن ذوي الإعاقة البصرية من لمسه والاحساس بكل تفاصيله.

يعمل هذا النوع من الطباعة على إثراء العمل الفني ونقله من عمل مسطح بمستوى واحد إلى عمل ثنائي الأبعاد بمستويين، وهي من الطرق الإبداعية التي تساعد في حل المشكلات فـ"الحفر والطباعة البارزة يعد من أكثر الطرق الفنية الإبداعية لإنتاج فن ابتكاري، وإن الكثير من الفنانين الخبيرين في هذا المجال عدّوه فناً يحث على التفكير لحل المشكلات" ((Al-Radaydah, Al-Amri, 2012.p56). والطباعة البارزة تعد من أفضل التقنيات الطباعية، بل و أفضل المجالات الفنية لتنفيذ أعمال فنية تُسهم في تذوق ذوي الإعاقة البصرية للفنون التشكيلية؛ إذ تمكّنهم من معرفة طبيعة الأشياء عند لمسها، وأيضا تمكّنهم من تذوق الأعمال الطباعية المحسوسة، وإثراء العقل بمفاهيم تحفز الخيال للربط بين ما يلمسه من عناصر العمل الفني وبين الفكرة التي يريد الفنان إيصالها من هذا العمل.

كما تتناول الدراسة تقنية من تقنيات الطباعة تساعد على إنتاج أعمال فنية طباعية ذات ملمس إذا أُضيفت مادة معينة إلى الألوان المستخدمة، وهي تقنية الشاشة الحريرية (silk screen)، وهذه التقنية كما

مجلة الأكاديمي-العدد 106 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

عرفها مجموعة من الباحثين "عبارة عن نسيج مسامي مشدود على إطار من الخشب أو المعدن ويعامل بطريقة مختلفة بحيث تسمح المساحات المفتوحة بمرور المادة الملونة من خلالها إلى السطح المراد طباعته والمساحات الأخرى المغلقة تمنع تسرب اللون" ((Morsi, AbdelRahman, 2014.p52). وفي هذه الدراسة تُضاف مادة الفوم إلى الألوان، وتُسحب الألوان بالراكل من خلال الشاشة الحريرية لتنتقل الألوان إلى السطح الطباعي من خلال المسامات المفتوحة، ثم تُعرّض هذه الألوان لمصدر حرارة مما يؤثر على مادة الفوم الممزوجة مع اللون فتشكل تصميمات ذات بروز (ملامس). وقد "ظهرت طباعة الشاشة الحريرية لأول مرة في شكل يمكن التعرف عليه في الصين، خلال عهد أسرة سونغ. (960 – 1279)، ثم انتقلت إلى دول آسيوية أخرى، مثل: اليابان، وتم تعزيزها من خلال ابتكار طرق جديدة، وتم تقديم الطباعة على الشاشة بشكل كبير إلى أوروبا الغربية من آسيا"((Abdel-Nasser, 2018.p1) .وتعد الطباعة بالشاشة الحريرية هي التطور الطبيعي لطباعة الاستنسل. شكل(8،أ،ب)

شكل (7)
بدون عنوان ، روكسان كوجاوا،2011،انكلس على ورق
https://arteplasticavisual.files.wordpress.com/2013/11/apunte-para-descargar-grofado.pdf

شكل(8،أ)
Andy Warhol and Gerard Malanga make a painting 1964
Vintage gelatin silver print
10¼ × 14¾ inches; 26 × 38 cm.
https://matthewmarks.com/exhibitions/ugo-mulas-new-york-the-new-art-scene-06-2019/lightbox/works/andy-warhol-and-gerard-malanga-make-a-painting-1964-45900

شكل(8،ب)
Andy Warhol and assistant Gérard Malanga blocking a silk screen with glue, 1960
https://www.merrittgallery.com/art-history-101-demystifying-screen-/printing

وتُعد تقنية الشاشة الحريرية من تقنيات الطباعة النافذة والسطح المستوي، وسوف تتناولها هذه الدراسة بصفتها إحدى التقنيات ذات السطح البارز، وذلك بإضافة مادة الفوم إلى الألوان في اثناء تنفيذ الطباعة، ثم تعريض اللون الممزوج بالمادة لمصدر حرارة لإبراز التصميم؛ لتمكين ذوي الإعاقة البصرية من تذوق العمل الفني الطباعي.

تجربة الدراسة :

اهداف التجربة :

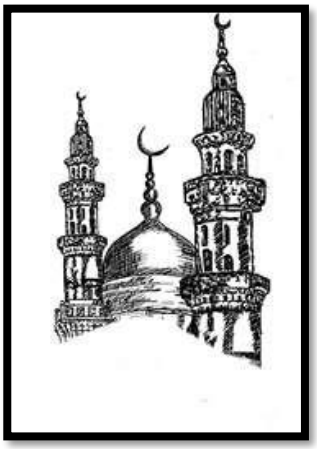
1-توظيف تقنيات الطباعة لإنتاج اعمال ملموسة ومحسوسة.

2-إنتاج أعمال فنية طباعية ملموسة تمكن ذوي الإعاقة البصرية من تذوقها فنياً.

المفهوم ووصف العمل :

استلهمت فكرة العمل من الحرم المكي الشريف؛ نظراً إلى ما للحرم من مكانة كبيرة عند المسلمين، كما تم تجميل سطح الكعبة بآية قرآنية وهي: (جعل الله الكعبة البيت الحرام قياما للناس والشهر الحرام والهدي والقلائد)، إلا أن كتابتها كانت باستخدام لغة البرايل مع الاحتفاظ بشكلها المكعب، و أستُكمل المشهد برسم أشخاص يطوفون بالكعبة، وإضافة بعض المآذن والقباب لتضيف روحانية المكان إلى التصميم. واستخدمت تقنية الامبوسينق (Blind embossing) في جزء من القباب و المآذن، واستخدمت كذلك تقنية الشاشة الحريرية مع ماده الفوم في باقي التصميم.

التجربة الأولى للطباعة بتقنية الامبوسينق (Blind embossing) بالصور:



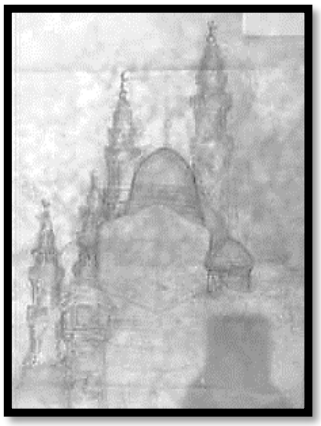
شكل (9)رسم تصميم للمأذنة ديجيتال

شكل (10) حفر التصميم بالليزر على الخشب

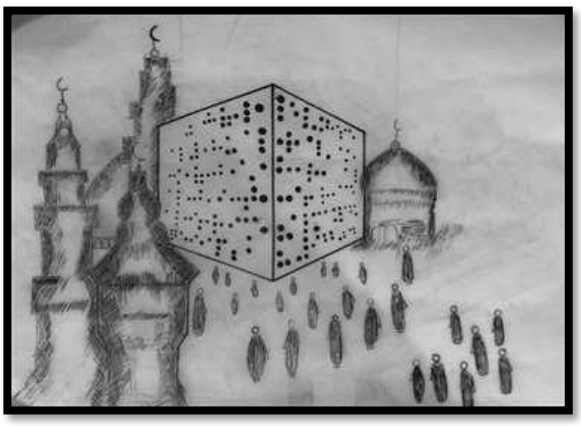
شكل (11) طباعة الامبوسينق على الورق على التصميم

مجلة الأكاديمي-العدد 106 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

التجربة الثانية للطباعة بالشاشة الحريرية (silk screen) بالصور:



شكل(12) رسم التصميم بالرصاص



شكل(13) تحبير التصميم لتجهيزه للشاشة الحريرية

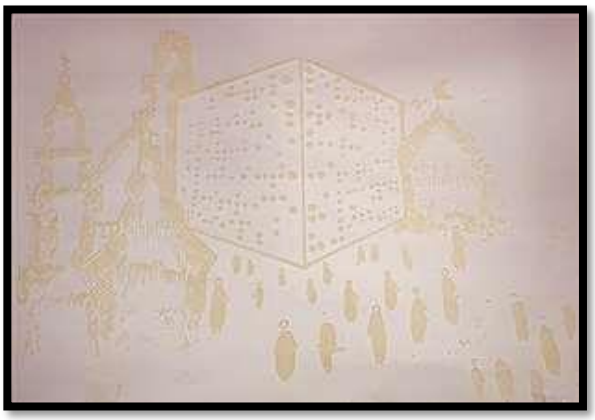
شكل(14) تغطية الشاشة الحريرية بالمادة الحساسة

شكل(15) وضع التصميم على الشاشة الحريرية المحسسة ثم توضع في جهاز التحسيس

شكل(16) ضبط مؤقت جهاز التحسيس ليتم تحسيس الشاشة الحريرية

شكل(17) غسل الشاشة الحريرية لفتح مسامات التصميم
باستخدام ضغط الماء العالي لتكون جاهزة

شكل(18) إضافة مادة الفوم للشاشة الحريرية ليتم سحبها
بالراكل لتنفذ من خلال مسامات الشاشة على ورقة الطباعة



شكل (19) نتيجة طباعة الشاشة الحريرية لمادة
الفوم بعد تعريضه للحرارة

وبدمج التصميم شكل (11) مع التصميم شكل (19) تظهر لنا النتيجة شكل(20)، كما يمكن إضافة اللون لمادة الفوم لتظهر النتيجة كما في شكل (21، 22).

شكل (20) نتيجة دمج طباعة الشاشة الحريرية بمادة الفوم مع طباعة الامبوسينق

شكل (21) نتيجة دمج طباعة الشاشة الحريرية بمادة الفوم بعد تلوينها مع طباعة الامبوسينق

شكل (22) نتيجة دمج طباعة الشاشة الحريرية بمادة الفوم بعد تلوينها مع طباعة الامبوسينق

التجربة الثالثة للطباعة بالشاشة الحريرية بالصور:

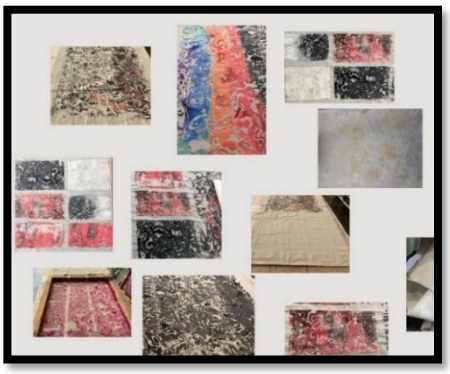
يعبّر التصميم في شكل (23) عن الكبت الداخلي الذي يحدث للإنسان في أثناء عملية عدم التعبير عن المشاعر سواء أكانت إيجابية أو سلبية، وتم استلهام التصميم من الدماغ؛ لأنه الجهة المسؤولة عن هذه المشاعر، وتم تصوير بعض الحالات التي يعيشها الشخص في أثناء الكبت، ونُفِّذ العمل بمادة الفوم الملموس الملونة بمزيج من الألوان؛ لتمثل خطوط الدماغ البشري من خارج العمل، ويكسو اللون الأسود مادة الفوم من داخل العمل؛ لتمثل بعض الأحداث التي تؤثر في الإنسان وتجعله يمر بمرحلة من الاكتئاب. الأشكال (23، 24، 25، 26، 27، 28، 29، 30)، و أضيف صوت يمثل مزيجاً من الأصوات مثل: نبضات القلب وجهاز التخطيط، وأصوات أخرى؛ لتعطي الإحساس المطلوب عند التفاعل مع العمل.

مجلة الأكاديمي-العدد 106 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

شكل(23) التصميم من الداخل والخارج

شكل(24) ضبط مقاسات التصميم على القماش لتحديد الشاشات والقماش للطباعة

شكل (25) اعداد الشاشة الحريرية وتحسيسها

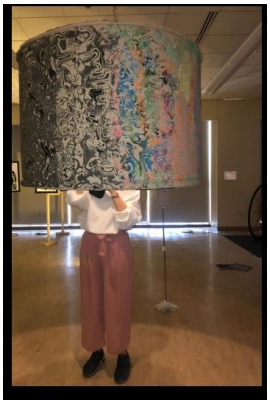


شكل(26) اجراء بعض التجارب قبل التنفيذ

شكل(27) اعداد الألوان وتدهيزها واضافة مادة الفوم الى الألوان

شكل(28) البدء بتنفيذ الطباعة على القماش

مجلة الأكاديمي-العدد 106 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229



شكل(29) العمل بشكله النهائي بعنوان اختلاج الوان اكليريك ومادة الفوم على قماش 370*85

شكل(30) مشاهدة المشروع بالكامل

وبعرض الأعمال على عدد من ذوي الإعاقة البصرية المهتمين بالمجال الفني؛ تفاعلوا مع العمل وعبروا عن امتنانهم بأن تم تخصيصهم ومحاولة إشراكهم في هذه التجربة التي نجحت حقاً في إيصال الإحساس المطلوب وتذوق العمل فنيا من خلال تلمس العمل وسماع الصوت المصاحب بصفته جزءاً داعماً للعمل الفني.

النتائج:

توصلت الدراسة إلى التحقق من صحة فروض وأهداف البحث، وهي:

1- تقنيات الطباعة الفنية تمكن ذوي الإعاقة البصرية من تذوق الأعمال الفنية.

2-إنتاج أعمال فنية طباعية تمكن ذوي الإعاقة البصرية من تذوق الأعمال الفنية

3-إنتاج أعمال طباعية تساعد في دعم اهتمامات ذوي الإعاقة البصرية في مجال الفنون التشكيلية.

4- إنتاج أعمال طباعية ملموسة تساعد على دمج اذوي الإعاقة البصرية بالمجتمع المتذوق للفنون.

5- إنتاج أعمال طباعية تساعد ذوي الإعاقة البصرية باستخدام حواسهم الأخرى لتذوق الفنون.

التوصيات:

1-الاستفادة من لغة ذوي الإعاقة البصرية (برايل) في إنتاج أعمال فنية طباعية.

2-الاستفادة من الإمكانات التكنلوجية في إنتاج قوالب طباعية.

3- إضافة عنصر الملمس كجزء أساسي في الأعمال الفنية .

4-إقامة معارض فنية مهتمة بعرض أعمال تناسب ذوي الإعاقة البصرية.

5-إجراء المزيد من الدراسات في مجال الطباعة لمساعدة ذوي الإعاقة البصرية من تذوق الفنون التشكيلية.

References

1. Ishaq, Hind. (2006). *Art education and skill practices development for special categories,* The Egyptian Journal of Specialized Studies, Volume 1, 102.
2. Bashir, Jabbour. (2012). *Educational communication about the visually impaired, the first year of primary education as an example published master's thesis*, Sania University, Oran.

3. Al-Hadidi, Mona. (2014). Introduction to Visual Impairment (I.6). Dar Al-Fikr.
4. Hussein, Aida. (2012). *Aids and Prosthetic Devices in Special Education* (I. 1). International Publishing House.
5. Hammadi, Samar. (2021). *the functions of the color system in postmodern arts and its role in educating artistic feeling among students of the Department of Art Education*. Journal of Educational Studies, No. (54), 399.
6. Khudair, Muhammad, Al-Beblawi, Ihab. (3/3/2021). *Developing some sensory skills for visually impaired children*. Gulf children with special needs.
7. Al-Radaydah, Bassam, Al-Amri, Muhammad. (2012). *A model in developing creativity among middle and high school students through the art of engraving and prominent printing*. The Jordanian Journal of Educational Sciences, Volume 9, 51.
8. Al-Subaie, Fahd. (2020). *the use of technological innovations in developing artistic taste in the beauty of interior design* [PhD Thesis, College of Education, Kuwait]. The Digital Library.
9. Sultan, Noha (2016). *Contemporary tools in the development of handicrafts for printing textiles in molds*. Journal of Architecture and Arts, Issue No. 10.709.
10. Talabani, Ahmed. (2019). *the Visual Effectiveness of Graphic Presentation Techniques*. Journal of Babylon University for Human Sciences, Volume 27, 333. Iraq.
11. Al-Abedy, Rana. (2017/11/27). *The concept of printing*. Babylon University. https://www.uobabylon.edu.iq/uobColeges/lecture.aspx?fid=13&depid=5&lcid=68907
12. Abdel-Nasser, Reham (11/14/2018). *Date silkscreen printing*. Mersal. https://www.almrsal.com/post/736281
13. Al-Ghamdi, Ahmed. (2021). *Handprinting methods as an entrance for innovative artistic expression among students of the Art Education Department*, College of Education - Al-Baha University [PhD thesis published, Al-Baha University]. Digital Library.
14. Ghoneim, Abeer. (2016). *The impact of the diversity of environmental aesthetics in ancient Egyptian art as an approach to improving the performance of students of the Faculty of Art Education in artistic appreciation*.
15. Al-Quraiti, Abdul-Muttalib. (1996*). the psychology of children with special needs and their upbringing*. Dar Al-Fikr Al-Arabi.
16. Al-Qaryouti, Youssef, Al-Sartawi, Abdel Aziz, Al-Smadi, Jamil. (2001). *Introduction to Special Education*. Dar Al-Qalam for Publishing and Distribution.

17. Kadhem, Ahmed, Khalaf, Mohamed, Oreibi, Star. (2018). *the effectiveness of flipped learning in collecting the subject of artistic taste among students of the Department of Art Education*. Maysan Journal of Academic Studies, Issue (34), 9.

18. Karim, Azhar (2016). *The history of printing, its development and types*, University of Babylon. http://www.uobabylon.edu.iq/eprints/publication_10_17754_1494.pdf

19. Mostafavi, Hassan. (20/1/2016). *Investigating the words of the Noble Qur'an. Ref*. https://almerja.net/reading.php?idm=34959

20. Al-Mutaal, Nawal (2019). *Sheikh Zayed and Empowerment of Emirati Women*. The Arab Knowledge Bureau.

21. Morsi, Medhat, Abdel Rahman, Omaima. (2014). *the effectiveness of an educational unit for silkscreen printing within the "Textile Design and Printing Course" to develop the knowledge and skills of female students of the Home Economics Department at the Faculty of Specific Education*. Digital, Volume (59), p. 25.

22. Al-Mayah, Ghadeer (4/1/2018). *A proposed conception for developing the cognition skills of people with special needs (the blind) through artistic activities*. The digital library. https://eds-b-ebscohost-com.sdl.idm.oclc.org/eds/pdfviewer/pdfviewer?vid=1&sid=ef65550f-f479-4db0-a9d7-1b02c98d8827%40sessionmgr101

23. Alnabi, Safaa (1/1/2021). *Determinants of empowering rural youth in a village in Fayoum Governorate*.

24. Nafadi, Dina. (2008). *the philosophy of abstraction in modern art*. National Book House.

25. Al-Hilali, Al-Hilali, Muhammad, Fatima, Awad, Shams, Muhammad, and Wedad (2020). *The effectiveness of using the thinking hand strategy in developing some technical skills for visually impaired first-year secondary students*. Journal of Specific Education Research, Mansoura University, No. 60, 255.

26. Youssef, Amal. (2021). *the movement of women's art in the arts of the European Renaissance - an artistic analytical study* [PhD thesis published, Ain Shams University].

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts106/297-318

Printmaking Techniques to Enable People with Visual Impairment to Taste Print Artworks

Maryam mohammed Alamri[1]
Monerah Mansour Abdulaziz Aljadeed[2]

Al-Academy Journal ……..…….. Issue 106
Date of receipt: 2/10/2022…....Date of acceptance: 16/10/2022…....Date of publication: 15/12/2022

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

Abstract:

The study aims to integrate the visually impaired people into the art connoisseur community through producing special print artworks to enable the visually impaired people to use their other senses to feel artworks by using artistic printing techniques through adding some prominent materials to the printing colors or making an impact that visually impaired people can perceive using their other senses. This study also aims to set up art exhibitions that display tangible works that can enable visually impaired people to feel artwork and understand its elements to enable them to feel it through other senses.

The study follows the experimental method, through using artistic printing techniques, which allow printing with prominent textures that enable visually impaired people to utilize their senses to perceive and savor artistic prints.

Keywords: Artistic printing, visually impaired people, integration of visually impaired people, empowerment enabling, print artworks for the visually impaired.

Conclusion:

The study concluded to verify the validity of the research hypotheses and objectives, which are:

1 -Technical printing techniques that enable the visually impaired to taste artworks.

2-Producing artworks that enable visually impaired people to taste artworks

[1] Printmaking of Associate Professor Department of Visual Arts, College of Art and Design, Princess Norah Bent Abdulrahman University , mmalamri@pnu.edu.sa

[2] Princess Norah Bent Abdulrahman University .M.jadeed2009@gmail.com

مجلة الأكاديمي-العدد 106 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

3-Producing print works that help support the interests of people with visual disabilities in the field of plastic arts.

4 -Producing tangible print works that help integrate people with visual impairments into the art connoisseur community.

5- Producing print works that help the visually impaired by using their other senses to appreciate the arts.

OPEN ACCESS

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts106/319-336

فلسفة القيم وتمثلاتها المعرفية في تصميم المنتج الصناعي

مصطفى ياسين جليل [1]

جاسم خزعل بهيل[2]

مجلة الأكاديمي-العدد 106 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2022/6/3 , تاريخ قبول النشر 2022/7/20 , تاريخ النشر 2022/12/15

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

الملخص

تناول البحث مفاهيم فلسفة القيم ومتغيراتها المعرفية على وفق طروحات محددة مثلت في كونها مقاربات علمية لنظرية القيم في حقل التصميم الصناعي, اذ تم تناول الطروحات المعرفية لنظرية القيم انطلاقا من الاتجاهات المعرفية التي تناولت مفهوم القيم وماهيتها بدءا من الطروحات الحداثوية وما بعدها مرورا بطروحات الفكر السوسيولوجي والسايكولوجي, الأمر الذي مثل في كونه تمهيدا لاستخلاص مفاهيم نظرية القيم وتبنيها في حقل تصميم المنتجات الصناعية. اذ تمثلت المقاربات المعرفية لنظرية القيم في تصميم المنتج الصناعي في احد عشر توجها قيميا, تمثلت بالقيم الاخلاقية والايكولوجية والوظيفية والاستخدامية والدلالية والعلامة التجارية والتعبير عن الذات والحضارية والطقوس والانتماء والهوية والقيم الجمالية. وبعد مناقشة انواع هذه المقاربات المعرفية لنظرية القيم في تصميم المنتج الصناعي على وفق ماهيات كل نوع من انواع القيم, تم التوصل إلى عدد من الاستنتاجات والتي مثلت في كونها تحليلا موضوعيا لكيفيات تحول المفاهيم النظرية لفلسفة القيم إلى نظم نظرية قابلة للتطبيق في تصميم المنتج الصناعي.

الكلمات المفتاحية: فلسفة القيم, المعرفة, المنتج الصناعي.

[1] كلية الفارابي الجامعة asst.lec.mustafa.yassin@alfarabiuc.edu.iq .

[2] كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد Gasim.khazaal@cofarts.uobaghdad.edu.iq .

مدخل

التصميم هو نشاط تركيبي جمالي ينتج بيئة مادية وأشياء واتصالات مرئية باستخدام تقنيات الإنتاج. وعلى العكس من الهندسة المعمارية والفنون البصرية والزخرفية، يشكل التصميم جزءًا من العمليات الاقتصادية والإنتاجية والتواصلية، ويؤثر على الاقتصاد والتسويق والسياسة والظروف البيئية. اذ ظهر التصميم كنوع من الإسقاط والممارسة الإبداعية في وقت واحد مع بداية الإنتاج النمطي. وتعتمد وظيفة الإسقاط الخاصة بها على الحاجة إلى حل مشكلة ما، وفتح فرص جديدة لتنظيم الحياة اليومية للأفراد وتلبية احتياجاتهم. اذ يعتمد المصممون على خبرة الفنون الكلاسيكية باستخدام أدوات وطرق الترتيب التركيبي - ومع ذلك، فإنهم يطورون أيضًا لغتهم المرئية وأشكال الممارسة التواصلية وأساليبهم وأدواتهم الخاصة.

التصميم ظاهرة تكاملية ومنهجية تربط الثقافة غير المادية والمادية بنظام القيم والمتطلبات المهنية ومبادئ الإسقاط؛ إنه في الوقت نفسه، نشاط احترافي ومجال إنتاج تكون نتائجه مصنوعات يدوية، أي عناصر تصميم. اذ ينبغي أن يكون هدف عملية التصميم "تحسين" العالم وتسهيل التقدم وتوفير المستقبل. فالتصميم في الوقت نفسه منتج حضاري، وأداة للبناء الحضاري، وعامل يؤثر في نشاط على الحضارة الانسانية.

مشكلة لبحث

المنتجات الصناعية في حقيقة واقعها الوجودي، تعد جزءا مؤثرا ومكملا للحياة الإنسانية بشكل أو بآخر، ونتيجة للارتباط الوثيق بين انسان العصر الحالي وبين منتجاته التي يتفاعل معها في الاستخدام اليومي، فان نوع الارتباط بين الناس وبين منتجاتهم اخذ منحى مختلفا لم تعهده العقود السابقة. فاليوم يتوقع المستخدم من المنتج ان يكون مكملا لشخصيته، ولفعالياته اليومية، لصورته الذاتية، لحالته الاجتماعية، مكملا لكل ما يمت بصلة لنوع الحياة التي يحياها. ولأن الانسان ذو بنية فكرية متطورة ومتجددة، فان فكرته عن ذاته وفكرته عما يرغب تتغير بمرور الزمن، ومن هنا فان المصمم الصناعي وجد نفسه امام حاجات ورغبات ملحة وضاغطة، وهو ان تصاميم منتجاته ينبغي أن تتوافق مع القيم الفلسفية الفكرية والتفضيلية لمستخدم العصر. وعلى وفق ذلك، فان هذه التصاميم لابد أن تحمل سمات قيمية مادية متمثلة بالجوانب الأدائية والاستخدامية وسمات قيمية اعتبارية متمثلة بالقيم الروحية والاجتماعية والثقافية تلبية لهذه المتطلبات، فتنوع القيم زمكانيا هو صفة أساسية في الانسان، ونتيجة لذلك كان لزاما على المصمم الصناعي ان يثري منتجاته بقيم متعددة ومتجددة، وهذا التجديد ينبغي ان يكون مدروسا بشكل دقيق ليعبر عن احتياجات السوق ومجاميع المستهلكين.

وما بين القيم المادية (بمختلف انماطها), وما بين القيم الاعتبارية التي تفرضها متطلبات المستخدم وتفضيلاته لنوع معين من المنتجات, تنطلق دراستنا لبحث هذه الاشكالية القيمية المادية والاعتبارية على وفق فلسفة القيمة ونظريتها. وانطلاقا من تلك المعادلة، فان دراستنا تتأسس على وفق تساؤل مفاده:

- **ما هي متغيرات نظرية القيم؟ وما هي تمثلاتها التطبيقية في تصميم المنتج الصناعي على وفق متغيراته المادية والاعتبارية؟**

أهمية البحث

ماتزال الجهود البحثية الفلسفية والعلمية تتجه نحو نظرية القيمة لما لها من اهمية وحضور في مجالات المعرفة المختلفة على الرغم من ظهور عدد من الدراسات المختصة بالأخلاق والجمال كلا على حدة ,الا ان نظرية القيم تكتسب اهميتها بتناولها للأخلاق والجمال معا كقيمتين معياريتين تهدف لتوحيدهما ,وتطرح نظرية القيم عدة مباحث معرفية اهمها ارتباط القيمة بالواقع ,مصدر القيم ,وغيرها من المفاهيم . اذ تتحدد أهمية البحث في القاء الضوء على ماهية نظرية القيم وتحديد متغيراتها المادية والاعتبارية وبيان كيفية ارتباطها في تصميم المنتج الصناعي. فضلا عن إن دراسة متغيرات نظرية القيم يمكننا من بيان كيفية تفاعل القيم بأنواعها المختلفة مع بعضها الأخر ومع المستخدم في تصميم المنتج الصناعي.

هدف البحث

يهدف البحث الى: تحديد متغيرات فلسفة القيم وفاعليتها في تصميم المنتج الصناعي.

تعريف المصطلحات

فلسفة القيم: هي الدراسة الفلسفية للقيمة. تتضمن أسئلة حول طبيعة وتصنيف القيم وعن أنواع الأشياء التي لها قيمة. إنه مرتبط ارتباطًا وثيقًا بعدد من المجالات الفلسفية الأخرى التي تعتمد بشكل حاسم على مفهوم القيمة، مثل الأخلاق أو الجماليات أو فلسفة الدين(Dicken & Edwards, 2001, p. 283). وفرق العلماء بين القيمة المادية الحقيقية والقيمة الاعتبارية فالأولى مبنية على المنفعة والثانية مبنية على الثقة والائتمان(Saliba, 2010, p. 213).

المعرفة: هو فرع الفلسفة المعني بالمعرفة. يدرس علماء المعرفة طبيعة المعرفة وأصلها ونطاقها، والتبرير المعرفي، وعقلانية الاعتقاد، ومختلف القضايا ذات الصلة. ومن هذا المنطلق فان نظرية المعرفة هي مجالًا فرعيًا رئيسا للفلسفة، جنبًا إلى جنب مع الحقول الفرعية الرئيسة الأخرى مثل الأخلاق والمنطق والميتافيزيقيا(Moser, 2015, p. 1).

الطروحات الادبية

نظرية القيم

مر الفكر البشري بثلاث مراحل, توافق ثالوث اقسام التاريخ السياسي وهي العصر الفكري الفلسفي في بلاد الاغريق ينتهي سنة 529, ثم العصر الوسيط وعصر النهضة الأوربية الذي يدين لازدهاره للفلسفة الاسلامية بوجه خاص, وتحقيق الانبعاث في الغرب بفضل انتقالها إلى اوربا, ثم العصر الحديث منذ القرن السابع عشر وحتى الحاضر المعاصر. واذا ما تم النظر في الفلسفة عبر هذه العصور يتبين ان ثمة اهتماماً قيمياً يتخذ محوراً ما او عدة محاور رئيسة(Awa. Khaled, 1996, p. 57): يعتقد افلاطون بأن سبب وجود الوجود هو الخير (او القيمة), وان هنالك ثالوثاً (الهياً) يضم فكرتي (الحق والمطلق والجمال) تحت لواء الخير المطلق, فالمثلث الأعلى مقياس للأشياء كلها, وهذا ما أكده سقراط بأن القيمة ان كانت قيمة في نظر الانسان فأنها تمتلك سمة كلية وان ذلك كاف لإظهار ان للخير مثلاً من طبيعة روحية لا حسية. وكان لأرسطو رأياً آخر حاول تجاوز ثنائية القيمة والواقع الأفلاطونية, ورأى ان القيمة متجددة في

الواقع تجسد الصورة في الهيولي (البنية) فالمادة تتطلع إلى الصورة وكل صورة بذاتها هي أمر صالح وان درب تحقيق القيمة هو عين درب انتاج الطبيعة ذاتها بذاتها وان المادة وجود بالقوة يصبح موجوداً بالفعل ناجحاً من اجتذاب الصورة للمادة(Awa. Khaled, 1996, p. 70).

ومن زاوية أخرى فأن (كانط) يرى إن مفهوم القيمة يلازم مفهوم الشغف الانفعالي في قاعدة كانطية شهيرة هي القاعدة الغائية القائلة: (اعمل دائماً على نحو تعتبر به الشخص الانساني في نفسك وفي الاخرين غاية لا واسطة) فالقيمة عنده لا تظهر إلا حيثما ظهرت الإرادة (اي يظهر العقل في مشروع الحياة العملية, وكانت ثورة كانط المعرفية تتركز حول دراساته النقدية ضمن مفهومي العقل النظري والعقل العملي, فالعقل النظري :يتناول شؤون (المعرفة) والعمل ويجدد اليقين الحقيقي بالتجربة الانسانية ومعطيات العقل ايضاً أما العقل العملي فأنه يتناول الجانب العملي من الوجود أي (السلوك والاخلاق) ويكون عقل عملي صحيح يفيد من التجربة او يقدم الاطار العام بصورة قبلية لكل تجربة وهو العقل العملي المحض" والذي بنظره يمثل القيمة الاخلاقية الصحيحة). ومن الجدير بالذكر انه كان للتغير الجذري الذي احدثه (نيتشة) فيما يعرف بأنقلاب القيم السائدة(الاخلاقية والدينية والسياسية والجمالية) في المجتمع ومحاولة اثبات قيم جديدة ويعتقد بعدم وجود حقيقة موضوعية بل ان هنالك حقيقة ذاتية, ويأتي عنده الانقلاب القيمي من العيش في حياة قوية يحقق فيها الانسان بإرادته انساناً يخرق الخير والشر (السوبرمان)ضمن حركة العود الأبدي(Latif, 2001, p. 53).

عادة ما تطرح عدة موضوعات فلسفية ضمن نظرية القيمة مثل :بنية القيمة ,القيمة والواقع ,الضرورة والتجاوز ,الرغبة والسببية, والمعنى. ويحاول البحث عرض لطروحات القيمة المعاصرة في حقبة الحداثة (كقيمة مادية طاغية) لسببين الاول قوة التأثير وسعة الانتشار والثاني الذي يمثل الخلفية الفكرية لطروحات ما بعد الحداثة (كقيمة اعتبارية).

القيم في خطاب الحداثة

يمكن القول ان القيمة في الخطاب الحداثوي ينظر لها من خلال ثلاثة مقتربات هي (المعرفة , الحقيقة , الواقع) ففي المعرفة يقول (فوكو) ان خطاب الحداثة جاء تعبيراً عن أنثروبولوجيا جديدة اعطت موقعاً جديدا للإنسان, لم يكن بمستطاع خطاب المعرفة الذي جسده العصر الكلاسيكي ان يتماسك امام ظهورها(Al-Kibsi, 1993). فأضمحل خطاب التمثيل (الكلاسيكي) وتجاوز ما هو تقليدي بظهور الانسان كحدث معرفي جديد إلى جانب الموضوعات العلمية وظهرت بذلك لحظة القطيعة مع الأسس التراثية والقيم الاخلاقية والدينية وكل ما هو مألوف(Al-Kibsi, 1993, p. 36).

وتماشيا مع ما تم ذكره فان الواقع ينساب في القيمة بفعل علاقات الضرورة والتجاوز أو ترتبط احكام القيمة بأحكام الوجود. فتحرر الانسان من قيد الماضي والتراث والتاريخ عن طريق تجاوز الموروث. إذ ان القيم عادة ما ترتبط بالحقيقة النظرية, ففي الحقيقة النظرية ثمة حقائق قائمة في المعرفة العلمية(Cesari, 1983, p. 95).

وخلاصة القول فان القيمة في خطاب الحداثة قد خضعت لتطلعات مختلفة ومتباينة أرادت نبذ المعايير الاجتماعية القائمة, ومحاولة بناء قيم في ضوء أنموذجي الفوضوية والعدمية والثاني أنموذج المعرفة

العلمية التجريبية وبذلك كان حقيقة خطاب الحداثة في تجسيد الواقع كأنه الحقيقة الوحيدة الثابتة وعندما دعى للانقطاع عن ما بقي فأعطي أصالة للواقع عوضاً عن اصالة حقيقة القيم التي تحدد الواقع.

القيم في خطاب ما بعد الحداثة

ان خطاب ما بعد الحداثة عامة لا يخرج عن الحكم الذي أصدره (افلاطون) قديماً وفصل فيه بين نوعين من الخطاب الثقافي: خطاب مسؤول يكشف المعرفة ويوصلها ويتسم بالوضوح والعقلانية وخطاب غير مسؤول تضطلع به الفنون والصنائع وتمثل ما بعد الحداثة مزيجاً من الحالتين فتقدم الفكر بإطار جمالي, والفن في اطار فكري, والنتيجة ان النص الهجين المتثاقف يعيد انتاج نفسه ويولد دلالاته الثقافية من خلال تفاعل معطياته بالتفسيرات المستنبطة منها(Venturi, 1987, p. 301). فالقيمة في خطاب ما بعد الحداثة اعتمدت على مقترب المعرفة كونه (تفكيك وتهجين ولامركزية) كما في التفكيكية لدريدا ومقترب الواقع (محاولة اعادة صياغة علاقات التعقيد والتناقض والتهجين). إلا ان (فنتوري) يذهب الى نقيض ذلك ويعطي للمصمم ارادة قيمة في تكوين شكل النتاج التصميمي, لذا يعرض طروحاته, اذ يقول: (انا احب التعقيد والتناقض في التصميم ولا احب التفكيك والاعتباطية افضل العناصر الهجينة على الخالصة والمحرفة على الصريحة). ثم يضيف ان التعقيد لا يتنافى مع التبسيط بل التبسيط ذاته يمكن ان يكون وسيلة لتحقيق نتاجات تصميمية معقدة(Al-Naim, 2001, p. 100). وهذا ما نلاحظه في واجهات الاستخدام الوظيفي في المنتجات الصناعية حيث تبدو للوهلة الاولى انها بسيطة ولكن عند التداول الاستخدامي يظهر تعقيدها.

واستخلاصا لما سبق فان القيمة في خطاب ما بعد الحداثة كمقترب معرفي اتسمت بالتفكيك والتهجين واللامركزية ,وكحقيقة عانت من التخبط بين الفكر والتطبيق وكواقع اتسمت القيمة بإعادة صياغة علاقات التعقيد والتناقض.

القيم في الفكر السيسيولوجي

تتنوع المفاهيم بتنوع النظريات والاتجاهات الفكرية التي هي تصورات للظاهرات الاجتماعية . ويظهر هذا في تحديد مفهوم القيمة ولقد عرف (كلوكهون) بأن القيم مستوى أو معيار للانتقاء من بين بدائل وممكنات في المواقف الاجتماعية. إذ إن القيم تختلف باختلاف الظروف التاريخية أي باختلاف المرحلة التي يمر بها المجتمع رأسمالية كانت ام اشتراكية(Abdul Muti, 1990, p. 212). وتحقق القيم وظيفتها التكاملية نتيجة تغلغلها في المواقف والسلوكيات الفردية والجماعية فضلاً عن تعاملها مع النظم بأسلوب أكثر فاعلية وانتشاراً ويدل ذلك على أن عنصر التبادل والفعل وردود الأفعال بين القيم والناس هو الذي يعطي للقيم حيويتها ويثريها ويعمل على استمرارها إذ لا تتغير إلا إذا سمحت ظروف المجتمع بذلك وبوجود عنصر التغير قبولاً من الإدارة العامة في المجتمع(Abdel Bari, 2000, p. 138), وأن المفهوم الاجتماعي للقيم يرى بان القيم ليست كامنة في الأشياء ولا ثابتة فيها وأن الإنسان هو الذي يحمل القيمة في ذهنه ويخلعها على ما يريد ، فالأشياء من وجهة النظر الاجتماعية حيادية ، أي ليست في حد ذاتها مفيدة أو ضارة خيّرة أو شريرة ، صحيحة أو خاطئة ، قبيحة أو جميلة ، قيمة أو عديمة القيمة فالأحكام التي نصدرها على الأشياء والقيم التي ننسبها إليها من اهتمامنا بها ورغباتنا فيها . فالاهتمام والرغبة من العناصر

المهمة جداً في القيم . فنحن في أحكامنا التقويمية على الأشياء ، مقيدون بمعايير المجتمع وبأحكامه التقويمية التي تقدم لنا فنشربها تشرباً ونتمثلها تمثلاً في أثناء تنشئتنا الاجتماعية ، لذلك فمن أهم سمات القيم إنها معيارية(Diab, 1966, p. 335).

ولا يفوتنا أن ننوه إن " القيمة تطلق على كل ما هو جدير باهتمام الفرد لاعتبارات مادية أو معنوية أو اجتماعية أو أخلاقية أو دينية أو جمالية. وبذلك فهي تتميز بأن لها طابعاً مجتمعياً إذ لا تقتصر على طائفة من الناس علي حساب طائفة أخرى أو منطقة معينة علي حساب منطقة أخرى وبذلك تحمي القيم النظم القائمة وتعمل على استمرارها "(Abdel Bari, 2000, p. 137) .

القيم في الفكر السيكولوجي

بدأ انتقال موضوع القيم من الفلسفة إلى علم النفس عندما نشر سبرانجر(Spranger)نظرية أنماط الشخصية والذي يحاول فيها أن يصنف الناس إلى أنماط بناء على القيمة الرئيسة التي تسيطر على أذهانهم وتحركهم في أفعالهم، ووزع الناس في ستة أنماط للشخصية في ضوء القيم هي:(النمط النظري ، النمط الاقتصادي ، النمط الجماعي ، النمط الاجتماعي ، النمط السياسي ، النمط الديني), ويرى علماء النفس " أن القيم (تفضيلات) وأن القيمة الإيجابية منها والسلبية تكمن في اللذة أو الألم الذي يشعر بهما الإنسان ، فإذا كان حدوث شيء لا يؤثر مطلقاً في إحداث اللذة أو الألم لدى فرد حالياً أو مستقبلاً فأنه يكون عديم القيمة على الإطلاق. وعلى هذا فلا يكون خيراً أو شراً"(Shafiq, 2003, p. 61). ويرى علماء النفس أن هناك ارتباطاً وثيقاً بين الشخصية ككل وبين القيم فإذا عرفنا قيم الشخص، فإننا نعرف شخصيته جيداً(Abdul Hai, 1981, p. 328). إذ أن القيم عبارة عن تنظيمات معقدة لأحكام عقلية انفعالية معممة نحو الأشخاص أو الأشياء أو المعاني سواء أكان التفضيل الناشئ عن هذه التعبيرات المتفاوتة صريحاً أم ضمنياً وأنه من الممكن أن نتصور هذه التقديرات على أساس أنها امتداد يبدأ بالتقبل ويمر بالتوقف وينتهي بالرفض.

انواع القيم وتمثلاتها في تصميم المنتج الصناعي

تعد القيم بكونها اهتمام أو اختيار وتفضيل أو حكم يصدره الإنسان على شيء ما مهتدياً بمجموعة المبادئ والمعايير التي وضعها المجتمع الذي يعيش فيه ، والذي يحدد المرغوب فيه والمرغوب عنه وتأتى أهمية القيم في تفسير السلوك آما الدافع إليه لأن القيم من أهم الوسائل التي تزيد فهمنا للشخصية الإنسانية وتمكننا من تفسير الاختلافات في السلوك(Ahmed, 1992, p. 24). و "تنتظم القيم مع بعضها البعض في نظام إذ تمثل كل قيمة في هذا النظام عنصراً من عناصره ، وعلى قدر ما يوجد من تعدد في مجالات الحياة والسلوك يوجد تعدد في تنظيم القيم الموجهة لسلوك الفرد , بأنها " عبارة عن تنظيمات لأحكام عقلية انفعالية معممة نحو الأشخاص والأشياء أو المعاني أو أوجه النشاط وهي مفهوم مجرد ضمني غالباً يعبر عن الفصل أو الامتياز أو درجة الفضل الذي يرتبط بالأشياء أو المعاني أو أوجه النشاط"(Zahran, 1984, p. 132).

اولا: القيم الاخلاقية

الاخلاق تدل على قيم المجتمع وفضائله وسلوكياته, والتي تتجسد في نتائجه ومنها النتاج التصميمي.(Al-Jabri, 1997) وفلسفياً تبحث القيم الأخلاقية في العلة او الفائدة والغرض من وجود النفس وتعد سمة عمل ما ترتبط بالمقاصد(Ibn Miskawayh, 2005). اما الوظيفة الاخلاقية فتشير الى غرض ما يؤديه عنصر ما ضمن المحيط فيبث قيمة تجاه المحيط(Salman, 2008), وتشير إلى استيعاب (القيم الفكرية والإجتماعية والثقافية والعقائدية) لمجتمع ما لأجل تجسيدها في بنى فيزياوية(Harries, 2009).

على الرغم من تعددية مفاهيم النتاجات التصميمية إلا ان ابرزها لغاية يومنا هذا وأعتماد طروحات (فيتروفيوس) في كتبه العشرة والتي حددت ثلاثية متكاملة حكمت النتاج التصميمي منذ البدء ومثلت ركائز العمل التصميمي وتمثلت بـ (الحاجة , المتانة , البهجة) فالتصميم نتاج عالي الإلتزام بالقيم والمعارف التي تصب جميعاً في خدمة الانسان والمجتمع ككل. إذ تحقق الثلاثية تكاملية المواصفات النوعية للجوانب الفلسفية والنظرية والتطبيقية والإنشائية في العمل التصميمي عبر ترابط المحددات (النظام – الترتيب – الايقاع – التناظر – الاقتصاد) مع الفعل الاخلاقي لدى المصممين(Al-Asadi, 1988). وفي الصدد نفسه يذكر (راسكن) هذه المعادلة بصيغة المصابيح السبع وتضمنت (مصباح السعادة: اقل كلفة , مصباح التضحية : تحسين الجمالية بالعمل المتقن, مصباح الصدق : رفض خدع التزيين التي لا تعبر عن الوظيفة والتي ترتبط بالتنفيذ, مصباح القوة: التعامل مع المواد ليس فقط الجمال بل للتنظيم والسيطرة, مصباح الجمال: القيم الجمالية المتحققة بمحاكاة الطبيعة للتعبير عنها من دون افراط, مصباح الحياة: التكيف مع ضرورات الحياة عبر التنوع في النظام وبراعة التفاصيل ونبالة التكوين, مصباح الذاكرة: ثبات المعنى التاريخي, مصباح الامتثال: الخضوع الى القواعد والنظم والقوانين)(Ruskin, 1998).

يتمثل المستوى الفكري للأخلاق في التصميم (بالقيم الحضارية العميقة) لا في منظورها العاطفي بقدر تحفيزها القدرات الكاملة لدى الانسان خصوصاً تفاعل الانسان والمادة ومحصلتها النهائية تفاعلات بيئية إنتاجية تمنح النتاج التصميمي شخصيته المعبرة عن مجتمعاتها وعاداتهم وتقاليدهم وارتباطها ببيئتها وبالتالي الانتماء الحقيقي ودرجة ارتباطية التصميم بالواقع ومعطياته الثقافية والاجتماعية والاقتصادية في السياق الزماني والمكاني, فضلاً عن قيم النوعية والجمالية لأشكال الفن ومحتواه ومعانيه المجردة بدون العملية(Mustafa, 1990). فالقيم الجمالية انعكاس للفكر وكيفية تأمله العالم والكون وهدفها النهائي الانسجام الباطني بين الكون والانسان والذي له جذور في الطبيعة البيئية والنفسية والرمزية والنفعية والاستعمالية, واظهارها في النتاج التصميمي يمنح النتاج صورته النهائية لكنها ليست صورة ثابتة بقدر كونها قابلة للتغير لأجل الديمومة على الرغم من ثبوتيتها النسبية بسبب ارتباطها بالأنماط التصميمية (Al-Maliki, 1998).

يتمثل المستوى المادي للأخلاق في النتاج التصميمي بفهم المبادئ الاساسية المحققة لديمومتها والتي تركزعلى خصائص (الثبات للارتباط بالماضي من جهة تحديثه للتعايش مع الحاضر) من جهة اخرى لإبقاء الانتماء والتوازن الأيكولوجي بين الانسان(Wasserman et al., 2000). وهكذا يكمن المستوى المادي في الجوانب الشعورية والموضوعية معا للمنتجات وموائمتها لخصائص وافعال الانسان سواء أكانت فطرية

ام مكتسبة محددة العلاقة بين المنتج (المادي) والانسان(المستخدم) وابعاده الارجونومية واحاسيسه لبعث مشاعر الضيق او الانشراح الطمأنينة والخوف, التسلطية او التواضع, الانتمائية او النفور ومبعث جميع هذه الايحاءات يتوقف على الخصائص المادية (كالأبعاد الارجونومية والمظهرية كاللون والصوت والملمس والمواد ونوع الخطوط) من ناحية انسجامها مع المحيط وترابطها, بالتجانس او بالتضاد البصري.

وتماشيا مع ما تم ذكره فان الاخلاق كمفردة تؤكد (القيم الانسانية) وكل ما يصب في البعد الانساني من مقاصد ونوايا واغراض ومنافع, ومن جهة اخرى ترتبط الاخلاق بالمحيط لبث القيم الإنسانية النفيسة وحجب الاضرار سواء عن الانسان أم عن البيئة المحيطة.

ثانيا: القيم الايكولوجية

تؤكد على ضرورة الاهتمام وبشكل ملائم بالقيم والواجبات المتعلقة بالعالم الطبيعي المحيط, إذ تُعدّ الاخلاق طبقاً للمفاهيم التقليدية علاقة بين الاشخاص مرتبطة بمواضيع العدل والمحبة, إلاّ أنّ الاخلاق تجاه البيئة مختلفة فهي تبدأ مع الاهتمام الانساني بالنوعية البيئية المحيطة, إذ يعتقد بعض الباحثين ان هذا الاهتمام يشكل مجمل الاخلاقيات البيئية من بدايتها الى نهايتها في حين يتجاوز البعض الاخر هذا الاهتمام الضيق معتقداً ان القيم الانسانية على المحك عندما يرتبط الموضوع بعلاقتها مع الحيوانات والنباتات والانظمة الايكولوجية الاخرى, فإنّ الانسان يحتاج الى تقييم الطبيعة لذاتها, وليس لفائدتها لهُ, وهذا أدى بدورهُ الى إيجاد مفهوم جديد للاخلاقيات البيئية(AlUqaily & Matar, 2019). ان ظهور السيارات الكهربائية يعد مثالا جيدا عن هذه المنتجات الايكولوجية والتي كانت ردة فعل على مشكلة التلوث البيئي الذي تتسبب به السيارات التي تعمل باحتراق الوقود , كما إن العلب والأواني وغيرها من المنتجات المصنوعة من الزجاج والالمنيوم ومن الورق والخشب هي أمثلة أخرى على تلك المنتجات بأعتبار ها تتكون من مواد قابلة لاعادة التدوير او قابلة للتحلل(Al-Hamad & Sabarini, 1979, p. 159).

شكل رقم (1) يوضح القيم الاخلاقية تجاه البيئة في اعادة تدوير المواد في ابتكار الاثاث والسيارة الكهربائية

المصدر:https://www.pinterest.com

ثالثا: القيم الوظيفية

ان ما يميز فن التصميم الصناعي بوصفه فن تطبيقي عن بقية الفنون مثل فن النحت هو القيم الوظيفة التي باتت تشكل فارق مهم واساس في التميز في النواتج الفنية بين الفنون المختلفة فالكرسي على سبيل المثال الذي يؤدي قيمة وظيفية متعلقة بالجلوس يختلف عن منحوتة على شكل كرسي فالأولى تؤدي قيما تعبيرية وجمالية والمهم هنا انها تؤدي وظيفة الجلوس بخلاف المنحوتة التي لا تؤدي تلك الوظيفة النفعية المادية.

فالقيم الوظيفية تمثل كافة الاعتبارات الادائية المادية التي يصمم على اساسها المنتج الصناعي ابتداءا من الفكرة وانتهاءا بوجوده الفيزيائي والغرض الأساس لإنشائه وفقا لكل حاجة او غرض. والقيم الوظيفية هي الخاصية التي تجعل بعض المنتجات مرغوبة وتطلق عادة على الجانب المادي في التصميم هي مجموعة حقائق تعبر عن التركيب التصميمي (الهيكلي)، وينظر إليها على أنّها مثال يُحتذى، ويهتم المصمم بتطبيقها في تصميم المنتج بغية الوصول الى اعلي درجات الكفاءة الوظيفية والاداء الامثل ويمكن الوصول إلى أعلى قيمه عندما تؤدى وظيفة ما بكفاءة عالية أو بموثوقية عالية و بأقل تكلفه ممكنة أو بكل هذه معا (Abu Hantash, 2000, p. 36).

وكمثال على ذلك فقد لاقى جهاز الحاسب المحمول نوع Versa نجاحا كبيرا وضاعف من حصة شركة NEC اليابانية في السوق الاميركية خلال الأشهر الستة الأولى.

شكل رقم (2) القيم الوظيفية وفاعليتها التفضيلية للمستخدم
https://www.electrony.net/12604/gigabyte

رابعا: القيم الاستخدامية

تمثل قيم الاستخدام الاتجاهات والمعايير والخواص التي يتمكن المصمم عن طريقها من تحسين او تعديل اساليب استخدام المنتج. لذا فان القيم الاستخدامية تتعلق بالأنماط والجوانب التي يتعامل و يتفاعل عبرها الناس مع المنتجات. وهي عملية اتساق خصائص المنتج مع المستخدم فضلا عن درجة البساطة او التعقيد(بساطة واجهات الاستلام الوظيفي وادراكها مظهريا وتعقيد الانظمة والتقنيات الداخلية وتكاملها وانسجامها هيكليا) في الاستعمال وميزات الاستخدامية النسبية التي يقارنها مع ما هو متداول والذي تأتي من خلال التجربة الاستخدامية والمقارنة والتقييم(Rogers, 2003, p. 22). فتحليل تطور المنتج الصناعي كبنى مظهرية وهيكلية وتأثرها بالعوامل التقنية والاقتصادية والحضارية والسلوكية, لتكوين جوانب استخدامية جديدة تخلق تفاعلات وتجارب استخدامية تختلف عن سابقاتها وتمهد لقيم اخرى في المستقبل " قيم استخدامية تترك بصمتها على المنتج الصناعي عندما يقوم المصممون بتزويدها بهيئات مبتكرة , وهم بذلك يقلصون الهوة " الادراكية والسلوكية بين المنتج والمستخدم عند الاستخدام (Baxter et al., 2015, p. 56)".

شكل رقم (4) يوضح قيم الاستخدام ودورها المادي في المنتج الصناعي

المصدر:https://www.pinterest.com

خامسا: القيمة الدلالية

يتضمن هذا النوع من التجديد النواح الرمزية للمنتج (الادراكية والارشادية، والوظيفية والاستخدامية والحضارية، والاجتماعية والجمالية الشكلية) وهي رسالة سيميائية مرسلة من قبل المنتج الصناعي بمورفولوجيته الظاهرة والكامنة تملك جوانب القدرة على ايصال معانٍ وظيفية وحضارية تواصلية تتجلى فيما يعكسه المنتج في السياق الاجتماعي والاتصالي. فالمنتجات المصممة ذات معنى بلاغي، ليس فقط في التصميم وأساليبه الفكرية والنقدية وانما في الهيكلية المتنامية من المعطيات حول كيف أن الاعتبارات البلاغية تقود العمليات التطبيقية وتساهم في السيادة والهيمنة والانتشار (B. A. Ibrahim, 2021). وكتطبيقات سيميائية في المنتجات الصناعية ممكن أن نراها بصورة نظام علامي او اشاري ضمن مستويات مختلفة ومتباينة على وفق الطبيعة المورفولوجية للمنتج.

ربط (وليم جيمس) (William Jams) الفكرة بالطابع النفعي الانتاجي وهو مبدأ التجديد، اما شارل بيرس (Charles S. Peirce) فقد اهتم بتداولية السيميائية القائمة على نظام العلامات وبتفرعها إلى اقطاب سيميائية ثلاثية ذات طابع منطقي ووجودي وشكلي، اما (شارل موريس) فقد تناول ثلاثة مظاهر: المظهر التركيبي والمظهر الدلالي والمظهر التداولي وأكد على الوظيفة السياقية(Al-Hamdawi, 2015, p. 8). وفي مجال التصميم الصناعي يطبق ما يقترحه Peirce حول العلامات ومقاصدها إلى: **الأيقونة(Icon)** و**الرمز(Symbol)** و**الاشارة (Sign)**او**المؤشِّر(Index)** (Broadbent, 1980, p. 314). وفي التصميم الصناعي ترتبط العلامات والرموز لتعبر عن لغة ومعنى(وظيفة) المنتج فضلا عن المعاني التعبيرية والجمالية ومستوياتها كما جاءت به نظرية لغة المنتج(Zuo & Jones, 2005, p. 11).

سادسا: قيم العلامة التجارية

مجموعة من القيم و المعاني التي يحملها المستهلكون والعملاء في عقولهم وعاطفتهم. وبعبارة أخرى فأن العلامة التجارية للمنتج أو للشركة، أو للفرد يمكن أن يقال انها الاجمالي العام لكل الأشياء التي يتناولها الناس(بالتفكير الاحساس، الشك، التخيل، الاعتقاد، الرغبة والتحدث عنها وحلها) (Middleton, 2013, p. 109). وهي بصمة تميز منتجاً ما عن المنتجات المنافسة وأن تكون سهلة الحفظ في الذاكرة وفريدة من نوعها، ولا تسبب أي نفور من المتلقي أو المستهلك وهي علامة توضع لمنتج ما، أو لمجموعة منتجات لمؤسسة واحدة (Al-Askari, 2013, p. 105). وهي اداة بقيم مادية واعتبارية ويمكن التعرف عليها التجارية

بالنظر، ولا يمكن التعبير عنها شفهياً، فهي بمثابة كفالة للنوعية وتذكر بالخواص المحددة للسلعة، فمثلاً تشير علامة مرسيدس Mercedes ، إلى خواص الهندسة الجيدة، والتصميم الجيد، وقوة التحمل والفخامة الكبيرة، والسرعة والغلاء لسيارة المانية (Azzam et al., 2008, p. 202).

شكل(11) يوضح القيم الوظيفية المادية والدلالية لعلامة سيارة المارسيدس

المصدر https://www.revolvy.com/page/Mercedes-Benz

سابعا: قيمة التعبيرعن الذات

الصورة الذاتية (SELF-IMAGE) هي الفكرة التي يكونها الفرد عن نفسه او بالأخص حول مظهره ومقتنياته وأمكانيته ومن ثم فأن الصورة الذاتية في الشخص الذي يحس ويدرك بنفسه (Jibril, 1993, p. 34). أي ان مفهوم الذات هو المجموع الادراكي للفرد لنفسه وتقييمه لها , ويتكون من خبرات أدراكيه وانفعاليه تتركز حول الفرد بوصفه مصدر الجزء والسلوك , فالذات هي الشعور والوعي بكينونه الفرد , وهي تنمو وتنفصل تدريجياً عن المجال الادراكي , وتتكون بنيتها نتيجة للتفاعل مع البيئة (Hornby, 2004, p. 846). وفي تصميم المنتجات الصناعية يراعى القيم الشخصية ومفهوم الذات للمستهلك والتي تتشكل بدرجات متنوعه اعتماداً على البيئة الاجتماعية وقيمها والدوافع والسلوك المعتاد والسمات الشخصية الداخلية.

ثامنا: القيم الحضارية

هي قيم الأنموذج الحضاري بجانبيه (الاثنوغرافي أو المعياري)، الذي يهدف الى التنظيم الاجتماعي، بتنظيم القيم المادية الذي يمثل الشكل المادي للمجتمع، من خلال تحديد نمط العلاقات الاجتماعية المقيدة أو المولدة للنتاج التصميمي, عن طريق تحول القيم الحضارية الى قيم اجتماعية لتحدد أنماط العلاقات الاجتماعية التي تنعكس كعلاقات تصميمية وبالتالي فان القيم الحضارية من المنظور السوسيولوجي تتميز عن القيم الثقافية لكون الاولى محددة بالانموذج الحضاري المعياري القابل للتغيير و الذي تتحدد بموجبه نمط العلاقات التصميمية في حين القيم الثقافية محددة بالعامل الثقافي المحلي الذي يتحقق من خلاله التطابق بين البنية المفاهيمية الاجتماعية والبنية التصميمية. فالقيم الحضارة هي "بنية دينامية تتكون أنظمة وعلاقات، والتي تتحول بالتغيرات الاجتماعية، وهي جدلية وتتضمن اشكال جديدة من المعنى بتغيير او بإعادة تشكيل المعان التقليدية"(Moalosi et al., 2007, p. 2).

تاسعا: قيم الطقوس

الطقوس (ritual) هي مجموعة من الإجراءات التي يؤديها بعض الأشخاص، والتي تُقام أساسًا لقيمتها الرمزية. وقد يحدد تلك الطقوس أو المراسم تراث الجماعة المشتركة، بما في ذلك المجتمعات. ويشير المصطلح عامةً إلى مجموعة الأفعال الثابتة والمرتبة. فالطقوس والمراسم هي فئة خارجية أو سلوكية تشمل مجموعة من الأنشطة (أو مجموعة من الأفعال) التي قد تبدو من الخارج أنها غير حكيمة، أو متنافرة، أو غير منطقية. وتقام الطقوس في بعض المناسبات الخاصة، أو تحت طلب الأفراد أو المجتمعات.

ولا تقتصر الطقوس والمراسم على الأنواع المختلفة من طقوس الدينية فقط، ولكنها تمتد أيضًا لتشمل الطقوس الاجتماعية كمراسم الزواج والجنازات، وتقاليد الدراسة والتخرج، والاجتماعات والمؤتمرات العلمية والامسيات، والتقاليد المطبخية والأحداث الرياضية، وحفلات الهالووين (Halloween)، ومواكب المحاربين القدامى، وموسم تسوق واعياد الميلاد والحب، وغيرها كثير. وتكون مليئة بالإجراءات الرمزية التي تتحكم فيها القوانين أوالتقاليد والاعراف والاتكيت. وعلاوة على ذلك، فإن كل الأفعال العامة التي نقوم بها يوميًا مثل المصافحة أو حتى كلمة آلو (hello) تندرج تحت مسمى المراسم والطقوس.

فطقوس شرب الشاي والسلوكيات الاستخدامية والرمزية المرافقة لها وطقوس الشوي وتحضير القهوة ومراسيم الخطوبة والزواج والمأتم وماتحويها من أدوات ومنتجات كلها تطبق بسلوكيات قيمية تربط المنتج الصناعي بطقسية ومراسيم حدثية تخرجه من كيانه المادي كشيء (Object) إلى منتج يحمل ابعادا ديناميكية وقيما اعتبارية طقسية دلالية واجتماعية تعلق بالذاكرة وتجعله مواكبا للحدث (As event)الزماني والمكاني والروحي الاعتباري.

شكل (15)يوضح القيم الطقسية الاجتماعية ومنتجاتها المرافقة زمانيا ومكانيا

المصدر:https://www.pinterest.com

عاشرا: قيم الانتماء والهوية

ان انتشار قيم معطيات التراث الرمزية في البنية الشكلية للمنتجات الصناعية القصد منه تحقيق ديمومة وتواصل زماني لبناء وحدة انتمائية للمنتج, وان المعطيات ومكانك هوية مفردة يمكن أن توصف بخصائص نوعية معينة (قيم نوعية) ترتبط بالمعنى وتتفاعل مع الخصائص المكانية واحساس الفرد بالانتماء اليها(W. khaleel Ibrahim, 2019).

لذلك فقيم الانتماء ينتج عنها ارتباطاً عاطفياً ونفسياً مع المنتجات وبيئاتها وفضاءاتها (القيم كحدث) ويتضمن الاختلاف عن المنتجات الاخرى ككيان ذو هوية مفردة او فردية والانتماء للزمان كنتاج يقدم ايحائية كرمز من البنية الشكلية وماهيتها(Imam, 2014, p. 72).

الحادي عشر: القيم الجمالية

إن القيم الجمالية (aesthetic values) هي قيم أساسية ليست لكونها مكملات للحقيقة ولكنها أساس في الحقيقة التي نبحث عنها في الفلسفة (الحق، الخير، الجمال) الثلاثية التي بحث فيها الفلاسفة منذ أقدم العصور، فالجمال وجه من أوجه الحقيقة وهو أكثر من فكرة ذهنية، بل هو حقيقة موضوعية وإن كانت غير مادية وغير حسية(Hasan Muslim, 2017).

يغطي علم الجمال المصادر الطبيعية والاصطناعية للتجربة الجمالية والحكم. إنه يأخذ في الاعتبار ما يحدث في أذهاننا عندما نتعامل مع أشياء أو بيئات جمالية مثل مشاهدة الفن المرئي أو الاستماع إلى الموسيقى أو قراءة الشعر أو تجربة مسرحية أو استكشاف الطبيعة(Aluqaily & Mahmood, 2015). تدرس فلسفة الفن على وجه التحديد كيف يتخيل الفنانون ويبدعون ويؤدون الأعمال الفنية، وكذلك كيف يستخدم الناس الفن ويستمتعون به وينتقدونه. يأخذ علم الجمال في الاعتبار سبب إعجاب الناس ببعض الأعمال الفنية دون غيرها، وكذلك كيف يمكن للفن أن يؤثر على الحالة المزاجية أو حتى معتقداتنا(Munro, 1986, p. 80).

الاستنتاجات

1. تتطلب الحاجات المادية حلولا ابتكارية على المستوى القيم الوظيفية للمواقف الحياتية , كما تتطلب الحاجات الروحية حلولا ابتكارية على المستوى الجمالي , والحاجات الاجتماعية تتطلب حلولا تستوعب تلك الحاجات لدى المستهلك وتتفهمها . فالتصميم الصناعي بطبيعته هو الفن القائم على اشباع حاجات للمستهلك بمختلف انواعها , ولذا فان ديدن المصمم الصناعي هو الاضافة (لوجود حاجة مضافة) والحذف (لانتفاء الحاجة) والابتكار (لوجود حاجة جديدة) في المنتجات التي يصممها. ولا يكتفي المصمم الصناعي بدراسة الحاجات الآنية بل يسعى دائما لاكتشاف الحاجات المستقبلية والتنبؤ بها.
2. القيم يمكن تقسيمها إلى الاتجاه العقليً (اعتباري ومعنوي) والاتجاه التجرُّبيً (المادي وظيفي)، وعن الاتجاه الاول صدرت جملة المذاهب الميتافيزيقية من حدسيُّة ومثالُّية وعن الاتجاه الثاني الفيزيقي صدرت جملة المذاهب التجريبية والنفعية والوضعُّية والبروغماتية. ويوظف كلا الاتجاهين في تصميم المنتجات الصناعية حسب طبيعة ونمط المنتج.
3. إن تحديد القيم الجمالية المتمثلة وظيفيا وشكليا وتقنيا ضمن البنى المظهرية والهيكلية والعميقة إنما يأتي بصورة فاعلة ومؤثرة ضمن متطلبات وجود هيئة حاملة لموتيفات مادية واعتبارية تتناوب ما بين الداخل والخارج وما بين البساطة والتعقيد.

4. يرتبط مفهوم القيم الاخلاقية بشطريه الفكري والمادي بمجالين الاول: القيم المادية الوظيفية بأنماطها المختلفة والاستخدامية بمستوياتها الثلاثة كما يرتبط بسميوطيقيا (الجماليات السيميائية) والعلامة التجارية, والثاني: بالقيم الاعتبارية والانتماء والملائمة الاجتماعية والقيم الانسانية والايكولوجية ، بحيث يصل المنتج الصناعي إلى أعلى مستويات الانجاز عندما يتحقق التوازن بين الحالتين الاولى والثانية في بنية شكل المنتج وتكوينه العام.
5. تحقق بعض القيم الاعتبارية الطموحات والرغبات الذاتية للإنسان ولكنها قد تفرز تداعيات غير اخلاقية للبيئة كالتلوث وهدر الطاقة والاستهلاك المادي السريع للنتاج التصميمي.
6. تنسجم النتاجات الصناعية ذات القيم المادية في شكلها ووظيفتها مع خطاب الحداثة الذي يؤكد على الوظيفة ويهمل الشكل بينما تنسجم النتاجات ذات القيم الاعتبارية مع خطاب ما بعد الحداثة الذي يؤكد على الجوانب الحضارية والانثروبولوجية والعودة للشكل بروح العصر.
7. ان القيم الجمالية والاخلاقية قادرة على استيعاب القيم المادية والاعتبارية وترتبط معها ارتباطا راسخا بغائية قيمية لم تنفك عنها وإن اتخذت أنماطا متعددة.
8. ان القيم المادية في المنتج الصناعي ترتبط بالوظيفة ومستويات الاستخدام والجوانب المدركة حسيا في الهيئة المظهرية والعلامة التجارية بما يحقق النفعية الملموسة للمنتج ولكنها تميل الى القيم الاعتبارية متى ما تجاوزت الجانب المادي الى الجماليات والاخلاقيات الاعتبارية فتميل للجوانب المعنوية والذاتية و الروحية والحضارية والطقسية لتحقق الجماليات التفاعلية والافتراضية .
9. تتمثل القيم الاعتبارية من قيم الصورة الذاتية وتحقيق الهوية وقيم الطقوس والعادات في كونها قيم داخلية يتم اسقاطها على المنتج الصناعي بجانبيه الظاهري المرئي والرمزي الدلالي الممثل للبنية العميقة للمنتج الصناعي. وهذه القيم تعزز من القيمة الكلية للمنتج لدى مستخدمه, لكونها ترتبط بالمستخدم على مديات تتجاوز اطر المنفعة المادية الى اطر اكثر عمقا وتأثيرا.

References:

1. Abdel Bari, I. H. (2000). *social demography*. Ain for Human and Social Studies and Research.
2. Abdul Hai, A. (1981). *Introduction to Psychology*. Al Khanji Library.
3. Abdul Muti, A. B. (1990). *Social research is an attempt towards a critical view of its approach and its dimensions*. University Knowledge House.
4. Abu Hantash, M. (2000). *Principles of Design* (3rd ed.). Dar Al-Baraka for Publishing and Distribution.
5. Ahmed, S. K. (1992). Prevalent values and desired values among a sample of Egyptian families returning from the Diaspora. *Journal of Psychology, 1*.
6. Al-Asadi, A. G. (1988). *The nature of architecture*. University of Baghdad.
7. Al-Askari, A. S. (2013). *Sales Department (Quantitative, Behavioral, and Administrative Introduction)*. Zahran Publishing and Distribution House.

8. Al-Hamad, R., & Sabarini, M. S. (1979). *The Environment and its Problems*. World of Knowledge.
9. Al-Hamdawi, J. (2015). *Deliberations and Plan Analysis* (1st ed.). Dar Al-Alukah.
10. Al-Jabri, M. A. (1997). *Issues of Contemporary Thought* (1st ed.). Center for Arab Unity Studies.
11. Al-Kibsi, M. A. (1993). *Michel Foucault: The technology of discourse, the technology of power, the technology of body control*. Seras Publishing.
12. Al-Maliki, Q. F. (1998). Islamic architecture. *The First International Conference of the Jordanian Engineers Association*.
13. Al-Naim, M. A. (2001). Urban Identity Transformations, in Contemporary Architecture. *The Arab Future Magazine*, *206*.
14. Aluqaily, jasim khazaal, & Mahmood, S. noory. (2015). *Pleasure and Emotions and their role in aesthetics' experience of the user*. *71*, 165–184.
15. AlUqaily, jasim khazaal, & Matar, A. G. (2019). Ecological Aesthetics of Industrial Product in Urban Design. *Al-Academy*, *93*, 245–262.
16. Awa. Khaled. (1996). *Al-Omda in the Philosophy of Values* (1st ed.). Talamis House for Translation and Publishing.
17. Azzam, Z., Hassouna, A. B., & Sheikh, M. Al. (2008). *Principles of Modern Marketing (Between Theory and Practice)* (1st ed.). Dar Al Masirah for Publishing, Distribution and Printing.
18. Baxter, K., Courage, C., & Caine, K. (2015). Understanding your users: a practical guide to user research methods. In *Understanding your Users* (2nd ed.). Elsevier Inc.
19. Broadbent, G. (1980). building design as an iconic sign system. In *Signs, Symbols, and Architecture*. John Wiley &Sons.
20. Cesari, P. (1983). *The Value*. Oweidat's publications.
21. Diab, F. (1966). *Social values and customs, with a field study of some social customs*. Arab Book House.
22. Dicken, T. M., & Edwards, R. B. (2001). *Dialogues on Values and Centers of Value: Old Friends, New Thoughts*. Rodopi.
23. Harries, K. (2009). *The Ethical Function of Architecture*. MIT Press.
24. Hasan Muslim, G. (2017). Aesthetic values of external scenes in baroque photography. *Al-Academy*, *84*, 25–44.
25. Hornby, A. S. (2004). *xford advanced learner's dictionary*. Oxford University Press.
26. Ibn Miskawayh, A. A. A. bin M. (2005). *Refining Ethics, Purification of Races* (Imad Al-Hilali (ed.); 1st ed.). Tali'a Al-Noor for Printing and Publishing.
27. Ibrahim, B. A. (2021). Preview the symbolic values and their aesthetics in the design of interior spaces. *Al-Academy*, *100*, 357–374.

28. Ibrahim, W. khaleel. (2019). Consumer Subjective Values and their Reflection on Fashion Design. *Al-Academy*, *93*, 263–278. https://doi.org/10.35560/jcofarts93/263-278
29. Imam, A. (2014). *Aesthetic form values* (1st ed.). Darmajdalawi.
30. Jibril, M. (1993). Self-Esteem of Outstanding and Academically Outstanding Students. *Journal of Human Sciences Studies*, *21*(2).
31. Latif, S. M. (2001). *The Values Inversion according to Friedrich Nietzsche*. University of Baghdad.
32. Middleton, S. (2013). *All you need to know about marketing* (1st ed.). Dar Al-Fajr for Publishing and Distribution.
33. Moalosi, R., Popovic, V., & Hickling-hudson, A. (2007). Culture-orientated Product Design. *Iasdr07*, 1–20.
34. Moser, P. K. (2015). *Epistemology* (3rd ed., Issue 2010). Taylor & Francis.
35. Munro, T. (1986). *Aesthetics* (et al A. Richard Harmet (ed.); 1st ed.). Merchandise Mart Plaza.
36. Mustafa, S. L. (1990). The Islamic Personality in the Architecture of the House with the Courtyard. *Architectural Scientific Journal*, *6*.
37. Rogers, E. M. (2003). *Diffusion of Innovations* (5th ed.). Free press.
38. Ruskin, J. (1898). *The Seven Lamps of Architecture*.
39. Saliba, J. (2010). *The Philosophical Dictionary* (1st ed.). Qirbi.
40. Salman, A. S. (2008). *Ethics in Architecture*. University of Technology.
41. Shafiq, M. (2003). *Man and Society, an introduction to social psychology*.
42. Venturi, R. (1987). *Contradiction in Architecture* (S. A. A. Mahdi (ed.); 1st ed.). House of General Cultural Affairs, House of Freedom for Printing.
43. Wasserman, B., Sullivan, P., & Palermo, G. (2000). *Ethics & The Practice of Architecture*. John Wiley & Sons.
44. Zahran, H. A. S. (1984). *Social Psychology*. The Book World.
45. Zuo, H., & Jones, M. (2005). Exploration into formal aesthetics in design: (material) texture. *Design*, 1–11.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts106/319-336

Philosophy of values and its epistemological representations in industrial product design

Mustafa yassen jaleel [1]
Jasim Khazaal Baheel [2]

Al-Academy Journal ……..…….. Issue 106
Date of receipt: 3/6/2022…....Date of acceptance: 20/7/2022….....Date of publication: 15/12/2022

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

Abstract

The research dealt with the concepts of the philosophy of values and its epistemological variables according to specific propositions represented in their scientific approaches to value theory in the field of industrial design. As the epistemological propositions of the theory of values were dealt with based on the epistemological fields that dealt with the concept and what values are, starting with the modernist propositions and postmodern, passing through the propositions of sociological and psychological thought, which was a prelude to extracting the concepts of value theory and adopting it in the field of industrial product design. The epistemological approaches to value theory in industrial product design were represented in eleven value orientations represented by values: ethical, ecological, functional, use, semantic, brand, self-expression, cultural, rituals, belonging, identity and aesthetic values. After discussing the types of these epistemological approaches to the theory of values in the design of the industrial product according to the nature of each type of value, a number of conclusions were reached, which represented an objective analysis of the ways in which the theoretical concepts of the philosophy of values were transformed into theoretical systems that can be applicable in industrial product design.

Keywords: Philosophy of values, epistemology, product design.

[1] **Alfarabi University college, asst.lec.mustafa.yassin@alfarabiuc.edu.iq**

[2] **College of Fine Arts, University of Baghdad . jasim.khazaa@cofarts.uobaghdad.edu.iq**

Conclusions:

1. Material needs require innovative solutions at the level of functional values of life situations, as well as spiritual needs require innovative solutions at the aesthetic level, and social needs require solutions that accommodate and understand those needs of the consumer. Industrial design, by its nature, is an art based on satisfying the needs of the consumer of various kinds. Therefore, the industrial designer wants to add (because there is an added need), delete (because there is no need) and innovate (because there is a new need) in the products he designs. The industrial designer is not satisfied with studying the immediate needs, but always seeks to discover and predict future needs.
2. Values can be divided into the mental trend (conceptual and moral) and the empirical trend (material and functional), and from the first direction a group of metaphysical doctrines was issued from conjecture and idealism, and from the second physical direction a group of empirical, utilitarian, positivist and pragmatic doctrines was issued. And employs both directions in the design of industrial products according to the nature and style of the product.
3. The material values in the industrial product are related to the function, the levels of use and the perceptible aspects of the appearance and the brand in order to achieve the tangible utility of the product, but they tend to the legal values when they exceed the material aspect to the aesthetics and moral ethics, so they tend to the moral, subjective, spiritual, cultural and ritual aspects to achieve interactive and virtual aesthetics.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts106/337-362

أهمية معايير الجودة في تصاميم الاقمشة والازياء النسائية

ندى محمود إبراهيم النعيمي[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 106-السنة 2022 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2022/8/15 , تاريخ قبول النشر 2022/10/24 , تاريخ النشر 2022/12/15

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

ملخص البحث:

لقد أسفرت الانطلاقة السريعة التي حققها التقدم التكنولوجي في مجال تصميم وتنفيذ الازياء النسائية، ظهور الحاجة الى رقابة وضبط الجودة لتحسين الصورة الاظهارية المنجزة للأزياء كمنتج جمالي ووظيفي وليس ملبس بصفاته المجردة.

فالجودة في الازياء النسائية واهمية اظهار التصميم ونقل الرسالة التصميمية الى المتلقي تعتمد على مستوى تنفيذها، ابتداء من اختيار ألياف النسيج وتحديد صفاتها الملائمة للغرض الوظيفي والتصميم المعد من قبل المصمم وانتهاءً بالعمليات النهائية للزي. وهذا يستدعي نشر الوعي وثقافة مفهوم الجودة بين جميع المتلقين والمتعاملين والمتخصصين في الازياء النسائية لتحسين الصورة الذهنية للأزياء بكونها منجز جمالي ووظيفي.

ومن هنا توجه البحث لدراسة موضوع(**أهمية معايير الجودة في تصاميم الاقمشة والازياء النسائية**) الذي يتناول مشكلة البحث القائمة على فرض التساؤل الاتي :

ما هي معايير الجودة واهميتها في تصاميم الاقمشة والازياء النسائية؟

وتضمن هدف البحث " تعرف عن اهمية معايير الجودة وتطبيقاتها ضمن المراحل الانتاجية لتصميم الاقمشة وتصميم الازياء النسائية "

أما حدود البحث فقد اقتصرت على اعتماد الأزياء النسائية المنجزة ضمن المدة الزمنية (2022) التي تم الحصول عليها من منافذ التسوق الالكتروني.

(https://miswag.net/dept/fashion - https://www.lcwaikiki.iq/fashio)

، وفقاً لاعتبارات الاختيار وضمن حدود البحث وإجراءاته.

وتناول الإطار النظري متضمناً مبحثين وزعت على النحو الاتي:

المبحث الأول: معايير الجودة.

[1] وزارة التربية، معهد الفنون الجميلة للبنات، nadenart.nada@gmail.com .

المبحث الثاني مؤشرات الحكم على جودة الأزياء النسائية.

وحددت إجراءات البحث باتخاذ المنهج الوصفي لتحليل نماذج العينات البالغ عددها (4) وجاء اختيارها تبعاً لما يخدم أهداف البحث. وتوصلت الباحثة إلى أهم الاستنتاجات وكما يلي :-

1- ان العلاقة بين المصمم والجهة المنفذة للأزياء النسائية علاقة توافقية , يتحتم من خلالها تطبيق معيار التقنين من قبل المصمم في الوحدات التصميمية وعدم المغالاة فيها مع مراعاة الوضوح في عناصره بما يؤدي إلى تقليل فرصة الاخطاء التنفيذية للزي وإظهار التصميم ضمن سماته الجمالية والفنية .

2- أظهرت النماذج اتفاق على ضرورة مراقبة الجودة لجميع مراحل التنفيذ ابتداء من جودة الالياف وانتهاء بالإعمال التكميلية للزي . وان ضعف الجودة في أي مرحلة من مراحل التنفيذ يؤدي بالضرورة الى فقدان الازياء النسائية مظهرها الشكلي والجمالي المرتبط بالتصميم المعد له

الفصل الاول / منهجية البحث

1-1- مشكلة البحث: Problem of Research

أصبح تصميم الأقمشة والأزياء النسائية من الموضوعات الحيوية في عالم الازياء. وأصبحت المؤسسات المعنية تهتم بمعايير الجودة في بناء هيكلية تنافسية للتصميم ضمن بيئتها الداخلية ، اذ يعد سلاحاً تنافسياً فاعلاً في ظل انتشار وتطور مفهوم تصميم الأقمشة والأزياء النسائية.

لذا برزت أهمية مراقبة الجودة وتطبيق معاييرها للمنتج النهائي، وتحقيق أهدافه و إبراز جماليته. و دعمها لإظهار الإبداع والابتكار لقدرة المصمم .من خلال تأكيدها على جودة المواد الخام وتقنيات الطباعة والصباغة والتفصيل والخياطة لإظهار الأزياء النسائية كمنتج فني قبل أن تكون سلعة استهلاكية .

ومن خلال الاستقصاء والاستكشاف التي قامت بها الباحثة في منافذ البيع عبر المواقع الالكترونية ،.وجدت الباحثة تفاوتاً كبيراً في فهم المتلقي وتفاعله مع تصاميم الأقمشة والأزياء النسائية من خلال اختلاف جودة القماش والصباغة والخياطة والاجراءات التكميلية في إنتاج تلك الأقمشة والأزياء . كلها كانت عوامل ادت الى فقدان التصميم رسالته الفنية والجمالية .وعليه، يمكن صياغة مشكلة البحث بالسؤال التالي :

ما هي معايير الجودة واهميتها في تصاميم الاقمشة والازياء النسائية ؟

وبناءاً على ذلك وجدت الباحثة مسوغاً لطرح مشكلة البحث في الكشف عن(**اهمية معايير الجودة في إظهار تصاميم الاقمشة والازياء النسائية)**

2-1- أهمية البحث: Significance

يُعد هذا البحث مهم للكشف عن اهمية معايير الجودة في اظهار التصميم ورسالته الفنية للأزياء النسائية كونها تمثل المنجز النهائي للتصميم. ، إذ لابد من إيلاء دور أساسي لمعايير الجودة في المراحل الانتاجية والتكميلية للوصول الى منتج يتطابق مع الرؤيا التصميمة التي سعى اليها المصمم .

3-1- هدف البحث:Aims of Research

تعرف عن اهمية معايير الجودة وتطبيقاتها ضمن المراحل الانتاجية لتصميم الاقمشة وتصميم الازياء النسائية.

1-4- حدود البحث :Limitations

تضمن حدود البحث: معايير الجودة واهميتها في تصاميم الأزياء النسائية المحددة وظيفياً (الجنولة والقميص) والمستخدمة للنزهة والتي تم الحصول عليها من منافذ التسوق الالكتروني (https://miswag.net/dept/fashion - https://www.lcwaikiki.iq/fashio) و المنجزة ضمن المدة الزمنية (2022).

1-5- تحديد المصطلحات : Terminologies

تم تحديد المصطلحات فيما يخص البحث وعلى النحو الأتي:

1-**المعيار:** في اللغة هو " (اسم) وجمعه معاييرُ, والمِعْيَارُ : العِيارُ وهو نموذجٌ متَحَقَّقٌ أو مُتَصَوَّرٌ لما ينبغي أن يكون عليه الشيء. وعيار؛ مقياسٌ يُقاسُ به غيرُه للحكم والتَّقييم"(Ibn Manzoor,1965,P.632)

ويعرف المعيار اصطلاحاً بانه " مواصفة أو وثيقة او وحدة قياسية متاحة لعامة الناس يتم اعتمادها بالتعاون أو اتفاق عام من قبل جانب من المهتمين والمتأثرين او المتعاملين بها ، معتمدة على النتائج والتجارب في مجال ما وتعد وحدة قياسية معتمدة لذلك المجال او النشاط "(Mohamed,2013,P.19)

ويعرف المعيار اجرائياً بانه (مقياس الحكم على خطوات تنفيذ الازياء وان قياسه يتحدد بعدد من الخصائص والسمات التي يجب توافرها في عملية اظهار الزي بما يجعله ان يقوم بوظيفته على أكمل وجه)

1- **الجودة :** تعرف الجودة (Quality) في اللغة بأنها (الجيد). وتعرف اصطلاحاً بانها "مجموعة المواصفات والاعتبارات والخصائص والصورة الكلية للمنتج التي تعمل على تلبية و إشباع حاجات معينة أو ضمنية للزبون، وتكون مرادفة لخلو الخدمة او المنتج من العيوب أثناء إنجازها وأنها نتيجة الحكم المتعلقة بتوقعات الزبون المدركة عن الخدمة والأداء الفعلي لها"(Al-Azzawi,2005,P.21)

ولقد عُرفت الجودة من قبل الجمعية الأمريكية لضبط الجودة (ASQC)والمنظمة الأوروبية لضبط الجودة (EOQC) بأنها المجموع الكلي للمزايا والخصائص التي تؤثر في قدرة المنتج على تلبية حاجات معينة. وتعرفها المنظمة الدولية للتقييس في مواصفات الايزو ISO)) .بأنها القدرة لمجموع الخصائص الجوهرية الخدمة او المنتج على تلبية متطلبات المستخدم لها.أما معيار الجودة فهو عبارة عن وثيقة ,الهدف الأساسي منها توحيد المعايير و زيادة موثوقية المنتج. أما على المستوى الدولي فيكون الهدف الأساسي هو ترويج التجارة بين البلدان وإزالة العوائق الفنية التي تقف في وجه التسويق الذي يحدد فيه معيار المنتج المتطلبات التي يجب توفرها ليكون المنتج صالحاً للاستخدام.(Al-Bakri,2005,P.42)

وتعرف الباحثة معايير الجودة إجرائياً بانها (مقدرة المنتج على الوفاء بالمتطلبات والمواصفات الموضوعة أثناء التصميم والمتمثلة بالخصائص الجمالية والوظيفية والاقتصادية , التي تعمل على تنمية الذائقة الجمالية وتلبية احتياجات وتوقعات المرأة للأزياء النسائية المعروضة لها ومن ثم الشعور بالرضا) .

3.**تصاميم الأقمشة :** ورد تعريف مصطلح تصاميم الأقمشة عند الباحثين والمتخصصين بتعاريف متعددة منها تعريف (العاني) لمصطلح تصاميم الأقمشة بما يتواءم مع موضوعة البحث على انه" إعطاء هيئة القماش النهائية شكلاً مبتكراً بمواصفات كاملة من خلال تحقيق فكرة ، تنفيذاً لمجموعة من الوحدات والعناصر

المتميزة وربطها بعلاقات وأسس مدروسة مكونة تصميماً يخدم الناحيتين الجمالية والوظيفية ويلتقي مع الحاجة الاجتماعية حاملاً أصالة تثبت الهوية وتنمي طرازاً وأسلوباً يخدم الموضوعات"(Al-Ani,2002,P.12).

4- **تصاميم الازياء** : تعرف تصميم الأزياء بأنها "فن من الفنون التطبيقية المتخصصة لتصميم الملابس وهو الكيان المبتكر والمتجدد في خطوطه ومساحاته اللونية وخاماته المتنوعة، التي يحاول مصمم الأزياء أن يترجم بها عناصر التكوين إلى تصميم مستحدث ومعايش لظروف الواقع بصورة تشكيلية جميلة. وهو عملية إضافية، الغرض منها ابتكار عمل جديد يؤدي عدة وظائف منها المادي والجمالي، أي أن عملية التصميم تعدّ عملا مبتكرا يحقق غرضه بإضافة شيء جديد"(Al-Yaghi,1995,P.23).

وتعرف الباحثة تصـــاميم الاقمشـــة والازياء بانه (التخطيط العام لإظهار الفكرة الكلية للعمل الفني و إعطاء الشكل النهائي للأقمشة والازياء خاصية وظيفية وجمالية بصيغة تستظهر أبعاد القماش الوظيفية والتعبيرية في توظيف مفاهيم التصميم وبالنتيجة تكون فكرة تطبيقية متكاملة لتحقيق تلك الأبعاد).

الفصل الثاني - الإطار النظري

2-1- المبحث الأول: معايير الجودة

أن مفهوم إدارة الجودة مفهوم حديث نسبياً لذا ما زالت الكثير من الشركات المنتجة للملابس عموما والأزياء النسائية على وجه الخصوص لا تدرك بوضوح مدلول مصطلحات مثل (مقياس المنتج) و(معيار نظام الجودة) . إذ لم تعد الجودة تعني تكنولوجيا بسيطة او إتقان معين او صفة للمنتج النهائي بل أصبحت تعني الفلسفة المؤسسية للصانع والمستهلك على حد سواء .وتعبير عن النجاح على المدى البعيد. وهو الهدف المطلق الذي تحاول إدارة الجودة تحقيقه من خلال ما يلي(Alwan,2009,P.51-88):

1- التفوق: الجودة تعني التميز، بحيث تستطيع تمييزها بمجرد رؤيتها.

2- الاعتماد على المنتج: يجب أن تتعامل الجودة مع الفروقات في كميات بعض المكونات أو الصفات فالمنتج ذو الجودة المتميزة خامات افضل من المنتج ذو الجودة الرديئة.

3- الاعتماد على المستخدم: الجودة هي ملاءمة الاستخدام، وقدرة المنتج أو الخدمة على تلبية توقعات واختيارات الزبائن.

4- التصنيع: الجودة هي التطابق مع المتطلبات، درجة مطابقة المنتج لمواصفات التصميم.

5- الاعتماد على القيمة: أفضل جودة للمنتج هي تلك التي تقدم للزبون أقصى ما يمكن مقابل ما دفعه، تلبية احتياجات الزبون بأقل سعر ممكن.

ويعترض تطبيق معايير الجودة العديد من المعوقات والصعوبات التي تحول دون تحقيق الأهداف المرجوة وتتمثل عدم وجود رقابة أو خبرة لدى المسئولين على النحو الكافي وافتقار الرؤساء وأرباب العمل على اتخاذ القرارات(Al-Bakri,2005,P.48).

1-1-2 : مداخل الجودة.

تختلف مفاهيم الجودة باختلاف وجهات النظر فيها، على الرغم من موضوعيتها ، وللوصول إلى المفهوم المشترك العام في هذا المجال فقد تم تحديد خمسة مداخل للجودة يمكن تناولها كما يأتي:

1- مدخل التفوق أو المثالية: للجودة مفهوم فلسفي، لا يمكن إدراكه إلا من خلال التجربة ،وحسب هذا المدخل فان الجودة مفهوم مطلق يعبر عن أعلى مستويات التفوق والكمال والتميز. (Al-Bakri,2005,P.48)

2- مدخل المنتج: بموجب هذا المدخل ينظر للجودة على أنها الدقة في قياس المفردات والخصائص وتحديدها بدقة لتوضيح مستوى مقبوليتها، فالمنتج ذو الجودة المتميزة يمتاز بخامات ومواصفات أفضل من المنتج ذو الجودة الرديئة، فالجودة هنا قابلة للقياس لأنها تتعلق بمكونات المنتج ."وهذا المفهوم يتطابق ومبادئ وفلسفة معايير الجودة التي تؤكد على دقة مطابقة الموصفات الموضوعة"(Al-Bakri,2005,P.48) .

3- مدخل المستخدم:: الجودة في هذا المدخل الجودة أمر فردي يعتمد على تفضيلات المستخدم التي يطلبها من السلعة أو الخدمة، والى أي مدى هذه السلعة أو الخدمة تلبي أو تفوق رغباته واحتياجاته وتوقعاته، حيث يقصد بالجودة وفق هذا المدخل بأنها ملائمة المنتج للاستخدام الوظيفي والذائقة الجمالية.

4- مدخل القيمة: يتمثل أساس هذا المدخل بأن أفضل جودة للمنتج هي تلك التي تقدم للمستخدم أقصى ما يمكن مقابل ما يدفعه، وهذا المدخل يهدف إلى تحقيق الجودة من خلال تحديد عناصر السعر، أي مدى إدراك المستخدم لقيمة الجودة من خلال تحديد عناصر السعر، ومدى إدراك المستهلك لقيمة المنتج الذي يرغب في الحصول عليه من خلال مقارنة خصائص المنتج ومدى ملائمتها لحاجاته مع سعر شرائه، ومتى تحقق ذلك فان قيمة المنتج بالنسبة للمستخدم تصبح عالية. (Al-Azzawi,2005,P.79)

5- مدخل التصنيع: تعني الجودة وفق هذا المدخل صنع منتجات خالية من العيوب ونسب التلف من خلال مطابقتها لمواصفات التصميم المطلوبة، وتحقيق معايير قياس الجودة المستهدفة بأقل كلفة للجودة المطلوبة.

2-1-2 : أبعاد الجودة.

بما أن الجودة هي القدرة على قيام المنتج أو الخدمة بإشباع طلبات وتوقعات المستخدم أو تفوقها، فان قياسها يتحدد بعدد من الخصائص أو الأبعاد إن توفرت في المنتج أو الخدمة , وهذه الأبعاد نوعية و كمية وتتمثل في:

1- الأداء: ويمثل هذا البعد "الخصائص التشغيلية الأساسية، حيث تمثل الموصفات التشغيلية للمنتج، ويعبر عن الكيفية التي يتم بها أداء الوظيفة ومعالمها، فالأداء الذي يجده المستخدم جيد قد لا يكون كذلك بالنسبة لمستخدم أخر"(Al-Azzawi,2005,P.86) ، ومن خصائص هذا البعد انه قابل للقياس مثل وضوح ألوان ,مناسبة الخامة, ونوع الفصال والخياط.

2- الجمالية : يعتبر هذا البعد ذاتياً فالشكل واللون، التصميم هي عناصر مكونة للجودة يحكم عليها المستخدم وفقا لميوله، ورغباته وعاداته. فهي تشكل الأساس في جذب المستخدم نحو المنتج لاسيما السلع الكمالية والإكسسوارات التي تمثل جزء من الأزياء النسائية .

3- الموثوقية: ويقصد بها عمل المنتج والحفاظ على صفاته التصميمية لفترة زمنية محددة وفق المواصفات المحددة في التصميم الأساسي للمنتج، وتعتبر الموثوقية البعد الأساسي للجودة(Alwan,2009,P.93)

4-المطابقة:" تعبر درجة مطابق المنتج وأداءه لموصفات أو معايير محددة مسبقة سواء بموجب العقد أو من قبل المستخدم مباشرة من أهم أبعاد الجودة" (Al-Lami,2008,P.47). لأنها تعني مطابقة المعايير المتفق عليها مسبقا مع مواصفات المنتج .

5-المتانة: تمثل مدى طول العمر التشغيلي للمنتج، وهو العمر المتوقع له، وتقدر بعدد سنوات الاستخدام وفقا للمواصفات التشغيلية قبل ضعف أداءه وفقدانه للخواص المطلوبة (Al-Lami,2008,P.49)

6-المظهرية : هي الخصائص الثانوية للمنتج (المظهر) وهي خصائص غير أساسية تضاف للمنتج وحسب الرغبة أو طلب المستخدم مثل: إضافة حزام جلدي للزي النسائي .

7-الجودة المدركة: وهي صورة المنتج المتخيلة لدى المستخدم ، حيث لا يكون الحكم على المنتج من خلال خصائصه الموضوعية، وإنما وفق مقاييس شخصية بحته تؤثر على إدراك المستخدم لجودة المنتج لثلاث مراحل زمنية. أولها قبل الشراء إذ تؤثر العلامة أو سمعة الشركة المنتجة وأراء الأصدقاء على اختيار الأزياء المناسبة .ثم مرحلة الشراء وفيها تؤثر أساليب الترويج في طرح مزايا المنتج والجودة المصطنعة , ثم تأتي مرحلة ما بعد الشراء و تتركز على الموثوقية والمتانة . "فمدخل المستخدم فيركز على الجماليات ، أما الجودة المدركة ومدخل التصنيع فيركزان على المطابقة الموثوقية"(Alwan,2009,P.95)

3-1-2 : التصميم وجودة المنتوج.

تعمل تصاميم الأزياء النسائية على تحقيق المتطلبات الوظيفية والجمالية للأزياء. وللحصول على التوافق بين متطلبات التصميم وجودة العملية للإنتاج .فيجب معرفة المبادئ والأدوات لتوجيه وتقييم جودة الإنتاج. أو اختيار بدائل التصاميم للتوافق مع الخامات والعمليات الاظهارية لتلك الأزياء. أي أن العلاقة بين معايير الجودة والتصميم علاقة توافقية وان أي خلل في وظيفة أحداهما يؤدي وبالتأكيد إلى تشويه جمالية الأزياء باعتبارها المنتج النهائي .وهذا يعني ان "تطبيق معايير الجودة في تركيب الأنشطة والأجزاء والعناصر هو ضمان للحصول على منتج ذي كفاءة وجودة عالية واتخاذ شكل أو وظيفة ذلك المنتج"(Al-Bakri,2005,P.37) .

إن معايير الجودة لا تشمل مراقبة الخامات والعمليات التقنية والإنتاجية وحسب بل تتعدى الى مراقبة التصميم ذاته . فالتصميم هو عبارة عن هيكلية للأجزاء المكونة منها ومحددات أخرى تهدف إلى تحديد الإبعاد والألوان وبقية الخصائص الأخرى .لذا تم وضع معايير لجودة التصميم يجب أن يتضمنها ليتوافق مع معايير جودة الإنتاج وإظهار السمات الجمالية له منها: (Steven,2009,PP8-19)

1- معيار المنفعة: ويعني المنافع الّتي بإمكان التصميم تحقيقها , إذ يجب ان يتجاوز التصميم فردية وخيالية الفكرة الفنية البحتة. كون التصميم يمثل فن و وظيفة .

2- معيار التقنين: ويعني تقليل عدد الأجزاء المستخدمة في التصميم الى الحد الواقعي وعدم المغالاة في العناصر التصميمية مما يؤدي إلى تقليل فرصة الاخطاء في عملية التجميع وإظهار المنجز النهائي.

3- معيار الكفاءة التشغيلية: وفيها تبرز كفاءة المصمم في معالجة القيود الإنتاجية من اجل ضمان جودة المنتوج النهائي من جهة ، و تسهيل عملية الإنتاج بغرض تخفيض تكاليف الإنتاج من جهة أخرى, ومحاولة استخدام الأجزاء النمطية لأنها تمتاز بالجودة العالية وأداء وظيفي جيد في إظهار التصميم .

4- معيار التكييف الاجتماعي: وفيه يجب أن يتكيف التصميم مع المنتج في استخدامه الجمالي والاقتصادي وتوافقه مع مكونات البيئة والطبيعة ,كما يأخذ التصميم الجيد بعين الاعتبار العلاقة بين التقنية المتاحة وامكانية تنفيذ التصميم المقترح من قبل المصمم .

5- معيار الجاذبية: وفيه يهدف التصميم إلى جعل المنتوج مميز, وهذا المعيار يتعلق بدراسة الذائقة الجمالية من قبل الجهات المنتجة للفئة المستهدفة من المستخدمين. إذ لا يوجد إجماع على كون تصميم واحد جذاب ، فقد يختلف تقييم التصميم من مستخدم إلى آخر.

6- معيار الكلفة : وفيه يتم التوافق بين إمكانيات الشركة المنتجة وبين الحلول التصميمية للوصول إلى تقنين السعر وتقليل التكاليف مع الحفاظ إظهار الفكرة التصميمية . لان التصميم الجيد بإمكانه أن يرفع من قيمة المنتوج أو العلامة التجارية -

2-2- المبحث الثاني مؤشرات الحكم على جودة الأزياء النسائية:

تعددت آراء المختصين والباحثين بشان مفهوم جودة الأزياء والملابس بصورة عامة وقد اعتمد كل منهم على محتوى الجودة ومفهومها العام من (التفوق ، القيمة ، المنتوج ، المستخدم ، التصنيع). إلا إن الأزياء لها مكانة جمالية إضافة إلى العامل الوظيفي لها لذا يمكن إيجاد مفهوم شامل لجودة الأزياء من خلال المدخلات التالية: (Harpa,2017,pp71-84)

1- الجودة على أساس التفوق والامتياز : وفي هذا المدخل ينظر إلى جودة الأزياء على انها مفهوم مطلق يعبر عن اعلي مستويات التفوق والكمال عن طريق مواصفات الزي ومن ثم فان الجودة وفق هذا المدخل تمثل امتيازاً طبيعياً .

2- الجودة على ساس القيمة :وفي هذا المدخل يفترض مقارنة صفات وخصائص الأزياء ومدى ملائمتها لحاجات الزبون مع سعر شرائها أي إن جودة الأزياء هي التي تلبي احتياجات الزبون بأقل سعر ممكن .

3- الجودة على أساس المنتوج : وفي هذا المدخل تعتمد الجودة على إمكانية قياس خصائص الأزياء وتحديدها بدقة فهي تمثل للمنتج مستوى احتوائه على الخاصية الوظيفية التي تلبي الغرض الوظيفي من تلك الأزياء .

وهناك مجموعة من الوظائف والأنظمة لضبط الجودة لتحويل المواصفات والتصميمات إلى واقع ملموس وتلافي ومنع الأخطاء ، وهذه الأنظمة تكون متبعة في الشركات المصنعة للأزياء النسائية التي تحافظ على سمعتها الفنية والتجارية ابتداءً من مراقبتها للنسيج وصولا إلى المنتج الجاهز وهي :

2-2-1: مؤشر الحكم على جودة النسيج .

للنسيج عمليتان ، تنقسمان بشكل أساسي إلى الغزل والنسيج. والخيوط هي المادة الخام للنسيج ، وإن هيكل الغزل له تأثير مباشرعلى جودة النسيج وجودة المظهر. لذلك ، فعند تحليل جودة المنسوجات ، "من الضروري إجراء تحليل شامل ومنهجي للعوامل الهيكلية على الخيوط المستخدمة في المنسوجات مثل النوع ، ومعدل الانكماش ، والنعومة ، ومعدل البرم وما إلى ذلك" (Harpa ,2017,pp 62) . إذ تؤثر كثافة خيوط الغزل على مظهر النسيج ووزنه وخصائصه الميكانيكية ، لذلك من الضروري اختيار كثافة خيوط معقولة وفقًا للاستخدامات الوظيفية المختلفة للأزياء.

بالإضافة إلى خواص الألياف ، تحدد بنية الغزل والنسيج وعملياتها أداء المنتجات النسيجية. اذ يؤثر نوع الغزل الذي يحدد بنية النسيج على المتانة والمظهر ، وبالطبع سهولة استخدام النسيج. وتؤثر متانة الغزل بشكل مباشر على قوة النسيج. يعتمد مظهر النسيج على عوامل مثل الملمس ومقاومة التجعد والأبعاد الثابتة. والنقل الحراري للنسيج إذ يعد أحد خصائص الراحة الرئيسية للمنتجات النسيجية مما يستدعي وجود من منظومات الاختبار والفحص من القياس والاختبار والتحليل والتفتيش والتحكم . (Rizk,2003,P.41)

وترى بعض الشركات المصنعة للمنسوجات أن شهادة الأيزو هي العامل الضروري الوحيد لإثبات معايير الجودة وتثقيف المستخدم على التأكد من وجودها ضمن المنتج حتى لا يكون سوق رخيص للأزياء الرديئة .اذ يلبي (ISO 9001 -2015) الذي أصدرته المنظمة الدولية للتوحيد القياسي نظام إدارة الجودة الذي يعد جزءً مهمًا لأي جهة تصنيعية ، بغض النظر عن مجال نشاطها. ويعتمد هذا المعيار على عدد من مبادئ إدارة الجودة بما في ذلك التركيز المهم على المتلقي أو المستخدم ، وتحفيز الإدارة العليا ومضمونها ، ونهج العملية ، والتحسين المستمر. (Al-Bakri,2005,P.51)

ولبيان اثر تطبيق معايير الجودة يتم اختيار نوعين من الأقمشة ومن ذات المواد الاولية للخامة المصنعة منها (صوفية , قطنية , اصطناعية , مخلوط .... الخ) , يمتلك احد النموذجين المواصفات القياسية لفحوصات الجودة للخصائص الفسيولوجية (الوزن ,الكتلة ، السماكة ، الكثافة الظاهرية , نفاذية التبخر) إضافة إلى فحوصات السمات الجمالية (التجعد ، الحبكة النسيجية ، المرونة ، ثبات الأبعاد بعد الغسيل والكي) وكذلك يتم اجراء فحوصات خصائص متانة الأقمشة (مقاومة التآكل لخيوط الغزل ، ومقاومة النسيج ضمن العامل الزمني) وبعد اكمال الفحوصات المذكورة يتم مقارنة الانموذج الثاني المطلوب فحص جودة النسيج له مع الأنموذج القياسي لتحديد نسبة الجيود عن المواصفات . (Harpa ,2017,pp 92).

2-2-2-: مؤشر الحكم على جودة الصباغة وطباعة المنسوجات . .

تعتبر طباعة و صباغة المنسوجات من العوامل الاساسية في العمليات الاجرائية لتصنيع الأقمشة والأزياء النسائية والغرض منها الحصول على تأثيرات و أشكال بنائية من التصميمات ذات التميز و التفرد و التنوع. (Abdel Rahman,2016,P.176)

ولتطبيق معايير الجودة في صباغة وطباعة الأقمشة والأزياء يتم أعداد قوائم للفحص وتستخدم تلك القوائم للتأكد من إتمام الفحص العام دون إغفال أي عنصر من العناصر الاجرائية و تحدد مدى الصالحية لكل عنصر من عناصر الصباغة و كذلك اجراء الفحوصات الدورية لماكينات الطباعة , لفترات متعددة لبيان عامل الاندثار الذي يؤثر على عملية الجودة .

ويضع معيار الجودة (ISO 105 B02: 1994) لصباغة وطباعة القماش والمنسوجات خطين من الخطوط البيانية تستخدم لتحديد مدى استقرار عملية الصباغة والطباعة للتأكد من استقرار تنفيذ تلك العمليات وتسمى خطوط المراقبة. وتختلف تلك الخطوط البيانية حسب نوع الطباعة (طباعة تقليدية , طباعة رقمية , طباعة ثلاثية الأبعاد) . إذ تتضمن الحد الأعلى والأدنى للجودة وتثبت القراءات الناتجة من الفحوصات الاجرائية على المخطط البياني لملاحظة خروج المنتج من مدى الجودة او ضمنه (Rizk,2003,P.82) . وتستند معايير الجودة في صباغة وطباعة الاقمشة على العوامل التالية :

1- كمية الصبغة:

يعتمد معيار الجودة لتحديد كمية الصبغة في عمليه صباغة وطباعة الأقمشة على ما تحتويه تلك الاصباغ من الكروموفور والكروم الذاتي في بنيتها الجزيئية ، والتي تمتص الضوء المرئي بشكل انتقائي. فعندما يختلف الكروموفور والأوتكروم ، تمتص الأصباغ الضوء بشكل مختلف ، وبالتالي يختلف لون القماش في درجة السطوع والتشبع. اذ تعتمد درجة اللون التي تدركها العين البشرية على انعكاس جزيئات الصبغة للضوء الساقط التي يتولد منها صفة النقاء في اظهار اللون (Author,1999,pp 49)

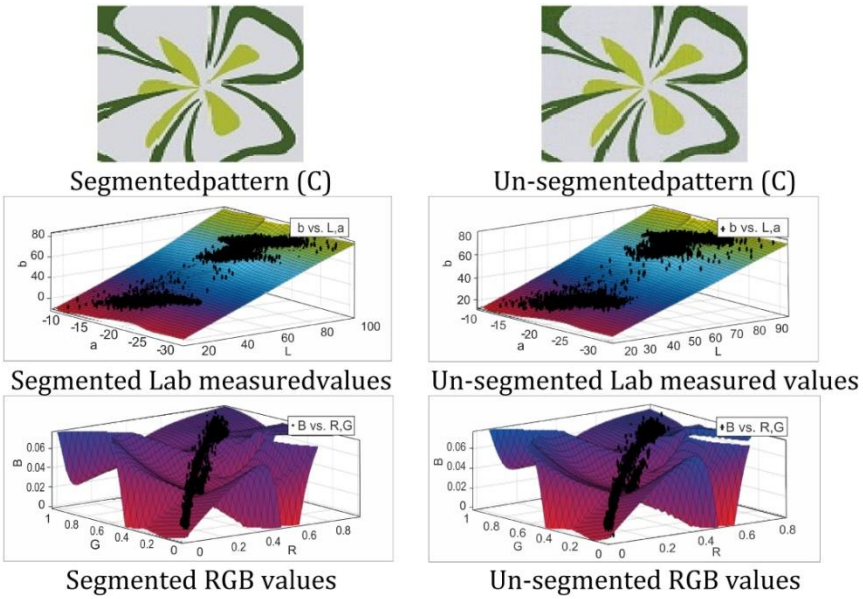
2- ثبات اللون :

يشير ثبات اللون الى مستوى التغيير في اللون عند تعرض القماش للضوء او أشعة الشمس أو من خلال تعريض النسيج لظروف مختلفة بما في ذلك الأحماض والقلويات ، والتعرض للظروف البيئية مثل الصقيع أو الحرارة أو العرق أو الماء.ويتم قياس ذلك باستخدام عينة من القماش المراد اختبارها. اذ تتعرض تلك العينة لظروف الطقس الاصطناعية من خلال مجموعة من ثمانية معايير للضوء الاصطناعي في جهاز مزود بمصباح الزينون المتلاشي. مع التحكم في نسبة الرطوبة لتحديد الظروف البيئية المختلفة وتحديد معيار الجودة الخاص بها (Raton,2012, pp 232) .

3- تغيير اللون:

يُعرف مصطلح تغيير اللون بانها التغييرات اللونية في تدرجات اللون الواحد اثناء الطباعة بما يخالف التصميم المعد له والناتجة من درجة امتصاص الصبغة من قبل ألياف القماش وذلك بسبب القوى الجزيئية وقوى الجاذبية الكهروستاتيكية بين الصبغة وألياف القماش والتي تحدد نسبة اختراق الصبغة من سطح الألياف إلى داخلها حتى يصل تركيز الصبغة إلى التوازن في محلول اللون الواحد لإعطاء التدرج اللازم من اللون او من خلال نسب الخلط بين الاصباغ المعدة للطباعة ضمن مخلوط اللون المطلوب وتتضمن معظم الطرق في تقييم جودة تغيير اللون للمواد النسيجية من خلال معالجة المواد المصبوغة بطريقة معيارية ثم مقارنة النسيج المعالج والمنسوجات الأصلية غير المعالجة بمقياس اللونين الأسود أو الأبيض بواسطة جهاز تحليل الطيف اللوني الذي يعطي نتائج ذات موثوقية عالية (Author,1999,pp 68).

ويوضح الشكل رقم (2) القياسات المختبرية لنوع معين من الاقمشة لبيان جودة الطباعة والمقارنة بين الأنموذج القياسي والأنموذج المصنع وبيان مقدار الانحراف في جودة الطباعة ويتم توثيقها في جدول الفحوصات المبين في جدول رقم (4) الذي يبين نسبة الانحراف بين المواصفات القياسية وبين الفحوصات المختبرية لنماذج الطباعة التي تم اختيارها حسب مساحة الوحدة التصميمية مقاسة بالبعدين (X.Y) حيث يمثل المعيار (X) تشبع الصبغة على المحور الافقي للتصميم. ويمثل المعيار (Y) تشبع الصبغة على المحور الطولي للتصميم , كما وتختلف القيم القياسية للفحوصات حسب نوع الالياف و صناعة وطرق نسج القماش (Lin,2002,pp 59) .



شكل رقم (2) يوضح الفحوصات المختبرية لطباعة النسيج . المصدر(Lin,2002,pp 63)

القيم القياسية والحقيقية لفحص ألوان الطباعة					
نسبة الانحراف (%)	Y المحور الطولي		X المحور الفقي		النماذج
	القيم الحقيقية	القيم القياسية	القيم الحقيقية	القيم القياسية	
1.113	**0.01588**	**0.1736**	**0.01786**	**0.0206**	SMP (A)
9.808	**0.2758**	**0.3237**	**0.2887**	**0.2714**	SMP (B)

SMP (C)	**0.5098**	**0.247**	**0.5409**	**0.2319**	**2.323**
SMP (D)	**0.7133**	**0.2435**	**0.2537**	**0.2105**	**11.04**
SMP (E)	**0.04872**	**0.01833**	**0.03487**	**0.02398**	**2.67**
SMP (F)	**0.3267**	**0.1804**	**0.3117**	**0.2048**	**7.875**

جدول رقم (4) يوضح نسبة الانحراف بين المواصفات القياسية وبين الفحوصات المختبرية لنماذج الطباعة.

المصدر (Lin,2002,pp 66)

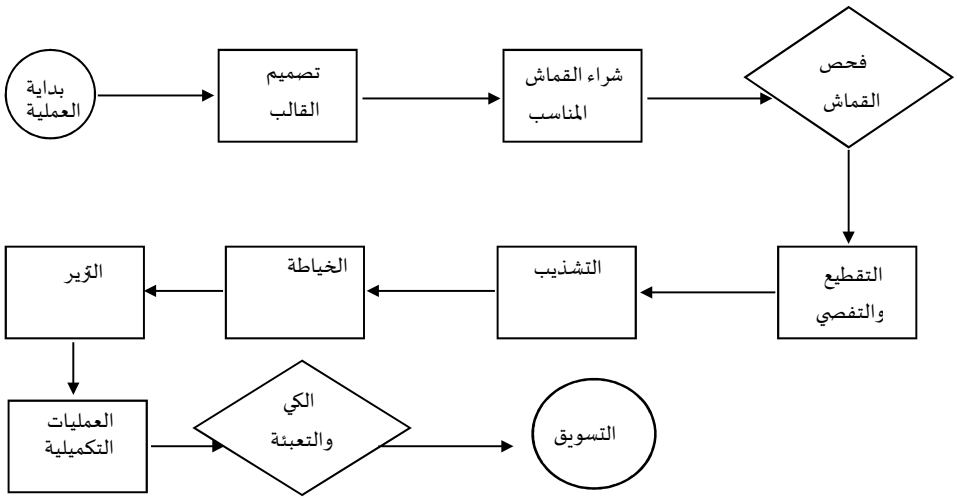
3-2-2: مؤشر الحكم على جودة العمليات الإجرائية لتصنيع الملابس .

تُعد الحاجة إلى مراقبة معايير الجودة في العمليات الإجرائية لتصنيع الملابس وتنفيذ الأزياء ضرورية جدا لضمان قدرة المنتج على تلبية وتوقعات المتلقي والمستخدم على حد سواء . وقد أدى النمو في أنشطة تصنيع الملابس عالمياً إلى صعوبة المصانع و شركات و الورش الصغيرة المتخصصة بخياطة وتنفيذ الأزياء اللحاق بركب الشركات الكبيرة . وذلك بسبب ممارسات مراقبة الجودة المتقدمة تقنيًا التي تقوم بها أصحاب تلك الشركات من تخطيط الموثوقية عالي الجودة. و يُعرف تخطيط موثوقية الجودة بأنه "إجراء مصمم لضمان تقديم منتج جديد يسمح بالوفاء بمتطلبات المستخدم باستمرار. و يتكون الإجراء من خطة تصميم الجودة وخطة مراقبة الجودة ونمط الفشل وتحليل تأثيراته "(Alwan,2009,P.97). ويبين الشكل (3) مخطط موثوقية الجودة لدورة إنتاج الملابس وخياطة الأزياء. والجدير بالذكر إن تطبيق معايير الجودة في هذه المرحلة من الإنتاج لا يتم إجراءها في المختبرات . وإنما من خلال مراقبين مختصين لهذا الغرض , يتم من خلال المراقبة تقدير الحيود في العملية الإنتاجية . ويبين الشكل رقم (4) بعض الأخطاء الناتجة في هذه المرحلة والتي تؤدي إلى ضعف وتردي جوده المنتوج

المصدر(Rizk,2003,P.26)

تبدأ عملية خياطة الملابس باستلام طلب التصميم بمواصفات متكاملة و واضحة ثم التحقق من صحة القطع الخاصة بأجزاء الإنتاج للتأكد من أنها تمكن المنفذ من مطابقة التصميم مع الازياء المطلوبة ، وتبدأ دورة التنفيذ بما يأتي:(Rizk,2003,P.24-51)

1- تصميم القالبpattern design . ويقصد به تحضير القالب (الباترون) المتكون من مجموعة الخطوط



شكل رقم (3) يوضح مخطط دورة خياطة الملابس وانتاجها

الهندسية المستقيمة والمنحنية والمتداخلة الناتجة عن استخدام القياسات المختلفة لأبعاد الجسم والتي تتخذ في النهاية شكلاً مماثلاً له. ويتم في هذا القسم إجراء الإعداد الفني للتصميم واستغلال عرض القماش كاملاً وتحقيق أفضل كفاءة لتعشيق الباترون بالمقاسات المختلفة للحصول على أقل فاقد من الخام. وإنتاج عينة بخامات أقمشة رخيصة للباترون الذي تم تنفيذه للموديل

2- تحضير القماش Fabric preparation: يتم فيها فحص القماش المعد للتصميم وفحصه من العيوب والتحضير لعملية القص من خلال وضع القماش بطول طاولة التحضير التي تتغير مقاساتها حسب التصميم .وفرد القماش حسب الألوان المطلوبة وتنظيمها طولاً وعرضاً بدون أي شد على هيئة طبقات متراصة فوق بعضها البعض .

3- التقطيع والفصال cutting : وهي عملية مهمة جدا يعتمد عليها جودة المنتج . لذا من يقوم بها أما عامل متدرب جيدا , او من خلال ماكينات مبرمجة حسب الباترون المعد . وتوضح أهمية أداء عملية القص بدقة تلك العيوب الشائعة والمتكررة التي تنتج لمجرد زيادة أو نقص طول خط القص لأي جزء، كذلك زاوية ميل أي خط عند القص عن أصلة مما يؤدى حيود عن التصميم المعد .

4- الخياطة sewing: : قسم الخياطة من أهم أقسام مصنع الملابس ويتطلب دائماً التطوير المستمر بهدف الوصول إلى كفاءة إنتاجية عالية، لذلك يجب إتباع الأسلوب العلمي في التخطيط وترتيب العمليات عن طريق تطوير الماكينات للوصول إلى منتج بأقل مجهود وبأقل وقت ممكن مع استمرارية العمليات بالجودة المطلوبة. وتأتي هذه العملية بعد الانتهاء من عملية تشذيب الأقمشة trimming والتي فيها يتم التخلص من الخيوط والقطع الزائدة الناتجة من عملية القص والفصال.

5- الاضافات ومنها الازرار buttoning اذا لزم ذلك وكذلك التطعيم والتطريز وغيرها من العمليات التكميلية للملابس.

6- التشطيب وفحص الجودة finishing and quality inspection :ويقصد بها عملية الكي و التعبئة والتغليف , اذ تعد من المراحل النهائية لمرحلة الإنتاج التي تعطي المظهر العام في أفضل صورة عند الوصول إلى يد المستخدم والتي تسبقها عملية فحص الجودة لمنع وصول الوحدات المعيبة التي لا تلبى رغبات العملاء من الوصول إليهم ولكنها لا تمنع وقوع الخطأ. فالخطأ قد وقع فعلاً وما على الفحص إلا اكتشافه واستبعاده وهذا يتطلب دراسة وبحث , للوقوف على أسبابه لاتخاذ القرارات اللازمة للمعالجة والتأكيد من إن الوحدات المنتجة مطابقة للمواصفات والتصميم المعد مسبقاً.

الشكل رقم (4) بعض الأخطاء الناتجة اثناء العمليات الإجرائية لتصنيع الملابس

مؤشرات الاطار النظري

1- الجودة في الازياء النسائية تعني التميز وملاءمة الاستخدام، وقدرة الزي على تلبية توقعات واختيارات المتلقي من خلال درجة مطابقة الازياء مع مواصفات التصميم.

2- الشكل واللون والتصميم والخامة هي عناصر مكونة للجودة القماش يحكم عليها المستخدم وفقا لميوله، ورغباته وعاداته. فهي تشكل عوامل جذب واستحسان من قبل المستخدم

3- للحصول على التوافق بين متطلبات التصميم وجودة العملية للإنتاج .يجب معرفة المبادئ والأدوات لتوجيه، وترشيد، وتقييم جودة الإنتاج. أو اختيار بدائل في التصميم للتوافق مع جودة الخامات والصباغة والطباعة والعمليات الاجرائية للأزياء.

4- جودة الازياء النسائية ناتجة من جودة القماش المستخدم التي تعتمد خصائصا على (التجعد ، الحبكة النسيجية ، المرونة ، ثبات الأبعاد بعد الغسيل والكي ومقاومة التآكل ضمن العامل الزمني)..

5- كمية الصبغة وثبات اللون وتغير خصائص اللون تُعد اهم معايير جودة صباغة وطباعة الازياء النسائية.

7- تعتمد جودة الازياء النسائية على تطبيق معايير الجودة في العمليات الإجرائية لتصنيع تلك الازياء المتمثلة (تصميم القالب , تحضير القماش , التقطيع والفصال , الخياطة , التشطيب)

8- ينظر إلى جودة الأزياء على انها مفهوم مطلق يعبر عن اعلى مستويات التفوق والكمال من خلال مواصفات الزي .لأنها حالة خاصة يمتزج فيها التصميم كونه فن تطبيقي مع التقنية التي تمثل مراحل اظهار التصميم .

9- تعتمد الجودة على إمكانية قياس خصائص الأزياء وتحديدها بدقة فهي تمثل للمنتج مستوى احتوائه على الخاصية الوظيفية التي تلبي الغرض الوظيفي من تلك الأزياء .

الفصل الثالث -إجراءات البحث

3-1- <u>منهجية البحث:</u> اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي ,الذي يعد منهجا علميا مهما فهو يشخص الظاهرة المبحوثة تشخيصا علميا بتحليل المعلومات ولدقته واتساع مضمونه ولمواءمته موضوع الدراسة الحالية, واعتماده في تحليل العينات والمقارنة بغية تحقيق نتائج تعزز أهداف البحث.

3-2- <u>مجتمع البحث وعينته</u>: يتكون مجتمع البحث الحالي من تصاميم الازياء النسائية لتي تم الحصول عليها من منافذ التسوق الالكتروني ، بما يتواءم مع متطلبات البحث, فقد بلغ مجتمع البحث (16) أنموذجا تصميميا، اذ تم اختيار عينة بصورة قصديه وبنسبة 25% من مجتمع البحث والبالغ عددها (4) نماذج تصميمية. وقد أخذت الباحثة بالنظر الفقرات الآتية في سياق الاختيار لمجتمع البحث وعينته.

1-الغرض الوظيفي للزي

2-جودة غزل الخيوط ونسج القماش .

3-جودة صباغة وطباعة القماش.

4-جودة العمليات الاجرائية لتنفيذ الازياء .

ملاحظة : الحصول على النماذج من منافذ التسوق الالكتروني
(https://miswag.net/dept/fashion - https://www.lcwaikiki.iq/fashio)
لا تعني الاطلاع والمشاهدة عبر الموقع و انما استقدام النماذج والمشاهدة العينية بالتعاون مع المو اقع المذكورة وبمساعدة جهات التوصيل واحيانا شراء تلك النماذج. و من ثم جمع اراء فئة معينة من النساء (استبانة) حول جودة المنتوج ضمن استطلاع قامت به الباحثة لتوثيق نتائج واستنتاجات للبحث

3-3- أداة البحث: لغرض الوصول إلى هدف البحث فقد تم إعداد استمارة تحديد محاور التحليل متضمنة أهم ما أسفرت عليه مؤشرات الإطار النظري، إذ تم عرضها على خبراء متخصصين في مجال التصميم، تصميم الأقمشة، مناهج البحث، وتم الاتفاق بنسبة 95% بعد أجراء التعديلات اللازمة.

3-4- صدق الأداة وثباتها: لغرض التأكد من الصدق الظاهري لأداة البحث تم عرض نماذج من التحليل على عدد من الخبراء والمختصين التصميم وتصميم الأقمشة ، وقد تم الاتفاق بين فقرات استمارة تحديد المحاور التحليلية والمستوى التحليلي بنسبة 91% بعد أجراء التعديلات اللازمة.

3-5- تحليل النماذج

أنموذج (1)

الوصف العام :

تنورة نسائية محدد الوظيفة لاستخدام النزهة تضمن تصميم القماش اشكال طبيعية متمثلة بالنجوم والمجرات وهي صورة للكون نشرتها وكالة الفضاء الأمريكية (ناسا)، التقطها تلسكوب "جيمس ويب" عام 2022 واتبع المصمم فيه الأسلوب الواقعي في محاوله منه لإظهار تلك الأشكال بقوة تعبيرية تنسجم مع موضوعة التصميم الذي تم تنفيذه بتقنية الطباعة على خامة القماش.

المحور الأول: جودة نسيج القماش:

نسيج القماش من الشيفون الذي يتميز بالحبكة النسيجية والمرونة العالية ومقاوم للتجعد كما ويمتاز الشيفون بثبات الابعاد بعد الغسل وهو قماش لا يحتاج الى الكي المتكرر وعملية الكي تكون بطريقة حذرة كون الشيفون قماش رقيق وشفاف يصنع من الألياف الصناعية تتأثر بالحرارة .ولكن تمتاز بمقاومتها للتلف بالتناسب مع العامل الزمني للاستخدام . كما وتناسبت الخامة مع التصميم المعد من خلال ثبات المظهر السطحي للنسيج ادى الى تحقق الغرض الجمالي للتصميم مع نوع الخامة المستخدمة .

المحور الثاني : جودة الصباغة والطباعة.

ظهر المؤثر التصميمي بوضوح صريح والمتمثل بتوظيف أشكال النجوم والمجرات من خلال استخدام الطباعة ذات البعد الثلاثي (3D) حيث طُبعت أشكالاً مجسمة ثلاثية الأبعاد تناسبت مع الفكرة التصميمة لصورة الكون وسمح ذلك توافق الخامة النسيجية مع نوع الطباعة والالوان المستخدمة في ذلك , إذ أخذ التصميم المساحة الكلية لفضاء القماش في غاية أُعدت لهذا الغرض وهي التنوع والتناغم بين وحدات التصميم والتي تعكس الصورة الحقيقية لتناغم النجوم والمجرات المكونة للكون. واعطت صباغة لون النسيج الاساس المتدرج من الازرق الفاتح الى الازرق الغامق توافقا متميزا مع طباعة الوحدات التصميمية والتي عبرت عن شكل المنظور في صورة الشكل العام للتصميم .

المحور الثالث : جودة العمليات الاجرائية لتنفيذ وخياطة الزي .

أمتاز التصميم بتركيبة ذات طبيعة حقيقية وتخيلية في ان واحد لصورة الكون توافق مع الفصال وتصميم التنورة بمعناها الشكلي الخارجي وما تفرضه الحاجة كملبس وما أوحى به من فكر تصميمي ينزع الى التحديث ووضع المشتركات الجمالية بين التصاميم التقليدية والتصاميم الحديثة .وعمد المصمم فيه إلى إيجاد موازنات في الكتل البنائية بشكل ينم على معرفة بقواعد التصميم ومدخلاته التقنية بما يتناسب مع شكل وتصميم (التنورة).

أنموذج (2)

الوصف العام :

تنورة نسائية محدد الوظيفة لاستخدام النزهة تضمن تصميم القماش اشكال طبيعية متمثلة بالنجوم والمجرات وهي صورة للكون نشرتها وكالة الفضاء الأمريكية (ناسا)، التقطها تلسكوب "جيمس ويب" عام 2022 وهذا التصميم انتشر بقوه خلال 2022 لأنه تعاصر مع الحدث المهم وهو التقاط اول صورة للفضاء خارج المجرة . واتبع المصمم فيه الأسلوب الواقعي , وادخل علية عناصر عشوائية في محاوله منه لإظهار تلك الأشكال بقوة تعبيرية تنسجم مع موضوعة التصميم الذي تم تنفيذه بتقنية الطباعة على خامة القماش

المحور الأول: جودة نسيج القماش:

نسيج القماش من النوع المخلوط (قطن, بوليستر) الذي يتميز بالحبكة النسيجية العالية ولكن ذا مرونة متوسطة وقابل للتجعد , ولا يمتاز بثبات الابعاد بعد الغسل المتكرر . وهذا النسيج المخلوط يحتاج الى كي مستمر مع الاستخدام ويمتاز بمقاومتها الضعيفة للتلف بالتناسب مع العامل الزمني للاستخدام. ولم تتناسب الخامة مع التصميم المعد لان التصميم امتاز بالعشوائية التي لا تتوافق مع ثبات المظهر السطحي العالية للنسيج ادى الى عدم تحقق الغرض الجمالي للتصميم مع نوع الخامة المستخدمة.

المحور الثاني : جودة الصباغة والطباعة.

تم طباعة القماش بالطريقة التقليدية (سكرين) ولم تتوافق الالوان المستخدمة في الطباعة مع اللون الاساس للنسيج الذي اخذ لون ازرق محمر, وغياب دقة الطباعة ,ادى الى ذلك فقدان التناغم والتنوع في الوان المكونات التصميمية . ونتيجة لذلك فقد التصميم المعنى الكامن في الفكرة التصميمية. وظهر التصميم عبارة عن ارضية للقماش بلون ازرق محمر . ونثر اللون الابيض بمساحات واشكال عشوائية لا تتناسب مع المعنى الحقيقي للتصميم .

المحور الثالث : جودة العمليات الاجرائية لتنفيذ وخياطة الزي .

أمتاز تصميم الزي بتركيبة تقليدية بمعناه الشكلي الخارجي ،وجودة في الفصال والخياطة و يتسم بصفة الأزياء الواسعة والفضفاضة, التي تتناسب مع شريحة كبيرة من المجتمع النسائي . فجودة الفصال والخياطة في هذا الزي تغلبت على جودة النسيج والطباعة مما يعطي للزي فرصة تسويقية ممكنة .

أنموذج (3)

الوصف العام :

بلوزة نسائية طويلة ذات كُم طويل محدد الوظيفة لاستخدام النزهة , يتميز القماش الخاص بالزي بتعدد التصاميم التي اظهرت تنوعاً في الصفات المظهرية الشكلية التي حققت بدورها سلسلة انتقالات بصرية ضمن التصميم العام للقماش, تضمن التصميم أشكال (هندسية, نباتية , ادمية , حيوانية) واتبع المصمم فيه الأسلوب المحور الهندسي والتجريدي في محاوله منه لدمج عدة اساليب في تصميم واحد لتحقيق الجاذبية البصرية للتصميم الذي تم تنفيذه بتقنية الطباعة على خامة القماش.

المحور الأول: جودة نسيج القماش:

نسيج القماش من الصوف المخلوط مع البوليستر الذي يمتاز بمقاومته للانكماش، اذ تم خلط البوليستر مع الصوف للحصول على خامة اكثر صلابة ونعومة مع المحافظة على صفات الصوف الاصلية التي تعطي

الدفء والانسيابية ومقاومة التجعد , امتاز القماش بحبكة نسيجية عالية مع الحفاظ على مسامية القماش ليتوافق مع خاصية التبخر والتعرق, كما ويمتاز القماش بثبات الابعاد الى النسبة المقبولة بعد الغسل والناتجة من صفات خيوط البوليستر, ونتيجة لهذا المخلوط فان النسيج لا يحتاج الى كي متكرر للحفاظ على المظهر الشكلي للقماش . يمتاز النسيج بجودة عالية تناسبت مع التصميم المعد لهذا الزي .الا انه يمتاز ايضاُ بمقاومته الضعيفة لفقدان الكتلة والتلف بالتناسب مع العامل الزمني للاستخدام وهي احد صفات الياف الصوف المكونة للنسيج .

المحور الثاني : جودة الصباغة والطباعة.

تم طباعة النسيج الصوفي المصبوغ باللون الرمادي الفاتح من خلال استخدام التقنية الرقمية بطريقة الصبغ بالتسامي وبواسطة الأحبار الفاصلة وهي الألوان الأكثر شهرةً في الطباعة الرقمية لنسيج الصوف، إذ تتغلغل في النسيج تصبح جزءًا منه، ومن أهم ميزاتها الثبات بعد الغسيل، نتج عنه دقة في الاسلوب الطباعي الذي اظهر التناغم والتنوع في بين الوحدات التصميمية. فالانسجام بين اللون الاساس للخامة (الرمادي الفاتح) مع الوان طباعة التصميم الازرق والاحمر الغامق اظهرت جودة ودقة الصباغة و الطباعة لتنفيذ التصميم الاساس.

المحور الثالث : جودة العمليات الاجر ائية لتنفيذ وخياطة الزي

يلاحظ بان في تصميم (البلوزة) جاء متوافقاً مع تصميم القماش من خلال تداخل المساحات واندماجها مع بعضها. وأخذت الهيئة العامة للبلوزة توازناً بين الجسم والزي أظهرت التناسب الشكلي للزي ومكوناته الذاتية. فجودة الفصال والخياطة تحققت من خلالها محاولة المصمم في اثارة جذب المتلقي لانعكاسات (بصرية , حسية , جمالية) للتصميم ومفرداته.

أنموذج (4)

الوصف العام :

بلوزة نسائية طويلة ذات كُم طويل محدد الوظيفة لاستخدام النزهة , يتميز القماش الخاص بالزي بتعدد التصاميم التي اظهرت تنوعاً في الصفات المظهرية الشكلية التي حققت بدورها سلسلة انتقالات بصرية ضمن التصميم العام للقماش, تضمن التصميم أشكال (نباتية) واتبع المصمم فيه الأسلوب الواقعي والمحور في

محاوله منه لدمج عدة اساليب في تصميم واحد لتحقيق الجاذبية البصرية للتصميم الذي تم تنفيذه بتقنية الطباعة على خامة القماش.

المحور الأول: جودة نسيج القماش:

نسيج القماش من النوع المخلوط (قطن, بوليستر) الذي يتميز بالحبكة النسيجية العالية وان زيادة النسبة من البولستير الى نسبة القطن والموضحة في ملصق المكونات الملحق مع البلوزة ادى الى اكتساب القماش مرونة عالية وقابلية قليلة, و يمتاز بثبات الابعاد بعد الغسل المتكرر . وهذا النسيج المخلوط لا يحتاج الى كي مستمر مع الاستخدام ويمتاز بمقاومتها الضعيفة للتلف بالتناسب مع العامل الزمني للاستخدام. ولم تتناسب الخامة مع التصميم المعد لان التصميم امتاز بالوحدات التصميمية الكبيرة نسبيا والمتفرقة بمسافات بينية واسعة لا تتناسب والمرونة العالية للقماش ادى الى عدم تحقق الغرض الجمالي للتصميم مع نوع الخامة المستخدمة.

المحور الثاني : جودة الصباغة والطباعة.

تم طباعة القماش بالطريقة التقليدية (سكرين) ولم تتوافق الالوان المستخدمة في الطباعة مع اللون الاساس للنسيج الذي اخذ لون الرمادي الفاتح. وعلى الرغم من دقة الطباعة الا ان الألوان المستخدمة (الاحمر والاخضر) في الطباعة لم تتناسب مع ارضية القماش ,ادى الى ذلك فقدان التناغم والتنوع في الوان المكونات التصميمية . ونتيجة لذلك فقد التصميم المعنى الكامن في الفكرة التصميمية.

المحور الثالث : جودة العمليات الاجرائية لتنفيذ وخياطة الزي .

تعد خياطة وتصميم الزي انموذج واضح على عدم الدقة والتوافق بين الفصال والخياطة . حيث ظهرت منطقة الصدر في البلوزة مشوهة نتيجة تداخل الوحدة التصميمية (الوردة الكبيرة) مع الوحدات التصميمية الاخرى (الاوراق والمفردات النباتية) . ادى هذا التراكب في الوحدات التصميمية الى تشويه معالم التصميم ثم المظهر الخارجي للبلوزة . كما وظهر واضحا عدم تناسق الاردان اليسرى واليمنى من حيث توزيع الوحدات التصميمية نتج عنه فقدان البلوزة جمالية التناسق المظهري . اما القصات في نهاية البلوزة وخياطتها ظهرت بشكل لا يتناسب مع الغرض الوظيفي المعد لهذا الزي .

الفصل الرابع- النتائج والاستنتاجات

4-1- نتائج البحث ومناقشتها:

توصلت الباحثة من خلال الإجراءات التحليلية لنماذج عينة البحث وبعد عرض نماذج البحث على عينة قصدية من المجتمع النسوي في بغداد(طالبات , موظفات , ربات بيت) بعدد 10 نساء من كل فئة . اي بمجموع (30) امرأة وفتاة .كانت النتائج كما موضحة في الجدول ادناه .

الجدول رقم (1) يبين نتائج الاستبانة وفق عينة البحث .

ت	الأسئلة الموجهة	نعم	النسبة	إلى حد ما	النسبة	لا	النسبة
انموذج رقم (1)	جودة نسيج القماش:	24	%80	4	%13	2	%7
	جودة الصباغة والطباعة.	22	%73	5	%17	3	%10
	جودة العمليات الاجرائية لتنفيذ وخياطة الزي	24	%80	4	%13	2	%7
	تناسب اظهارية التصميم مع الزي	26	%87	3	%10	1	%3
انموذج رقم (2)	جودة نسيج القماش:	12	%40	4	%13	14	%47
	جودة الصباغة والطباعة.	6	%20	6	%20	18	%60
	جودة العمليات الاجرائية لتنفيذ وخياطة الزي .	16	%53	6	%20	8	%28
	تناسب اظهارية التصميم مع الزي	6	%20	5	%17	19	%63
انموذج رقم (3)	جودة نسيج القماش:	24	%80	4	%13	2	%7
	جودة الصباغة والطباعة.	22	%74	4	%13	4	%13
	جودة العمليات الاجرائية لتنفيذ وخياطة الزي .	22	%74	4	%13	4	%13
	تناسب اظهارية التصميم مع الزي	28	%88	2	%6	2	%6
انموذج رقم (4)	جودة نسيج القماش:	12	%40	4	%13	14	%47
	جودة الصباغة والطباعة.	8	%28	6	%20	16	%52
	جودة العمليات الاجرائية لتنفيذ وخياطة الزي .	2	%6	2	%6	26	%88
	تناسب اظهارية التصميم مع الزي	4	%13	4	%13	22	%74

ومن الجدول اعلاه أظهرت نتائج الاستبانة للفئة النسائية المستطلعة اراءهم حول عينات البحث ما يلي :

1-ان اظهارية التصميم المعد من قبل المصمم مع الزي المنفذ تتأثر وبشكل واضح مع جودة النسيج والصباغة والطباعة وجودة العمليات الاجرائية لتنفيذ وخياطة الزي مجتمعة. وان اي اخلال في جودة احد المراحل المذكورة يؤدي حتما الى فقدان التصميم اثره الفني .

2- في الانموذجين رقم (1. 3) كانت تناسب اظهارية التصميم المعد مع الزي المنفذ (87% ,88%) ناتجة عن جودة مراحل تنفيذ الزي ابتداءً من النسيج وانتهاءً بالعمليات التكميلية لإنتاج الزي.

6– في الانموذجين رقم (3,2) كانت تناسب اظهارية التصميم المعد مع الزي المنفذ (13% ,20%) ناتجة من فقدان الجودة في احد المراحل او جميعها والخاصة بتنفيذ الزي .

4-2- الاستنتاجات

في ضوء نتائج تحليل العينات استنتجت الباحثة ما يأتي

1- العلاقة بين المصمم والجهة المنفذة للأزياء النسائية علاقة توافقية , يتحتم من خلالها تطبيق معيار التقنين من قبل المصمم في الوحدات التصميمية وعدم المغالاة فيها مع مراعاة الوضوح في عناصره بما يؤدي إلى تقليل فرصة الاخطاء التنفيذية للزي وإظهار التصميم ضمن سماته الجمالية والفنية .

2- اهتمام المتخصصين في صناعة الالبسة النسائية بنوع وجودة النسيج وتجديد ملائمته المسبقة مع التصميم المعد من حيث درجة الليونة وقابلية التجعد والملمس وثبات الابعاد ومقاومته للتلف بالتناسب مع العامل الزمني للاستخدام.

3- تعد الصباغة والطباعة وجودتها من اهم المراحل التنفيذية للقماش والزي والتي يتحدد من خلالها اظهار التصميم المعد من قبل المصمم والفكرة الفنية الكامنة في التصميم .

4- ان جودة العمليات الاجرائية لتنفيذ وخياطة الزي تحدد مقبولية الزي من قبل المستفيد اولاً . ثم التفاعل مع التصميم المعد له للوصول الى مرحلة القبول والاستحسان .

5- أظهرت النماذج اتفاق على ضرورة مراقبة الجودة لجميع مراحل التنفيذ ابتداء من جودة الالياف وانتهاء بالإعمال التكميلية للزي . وان ضعف الجودة في أي مرحلة يؤدي بالضرورة الى فقدان الازياء النسائية مظهرها الشكلي والجمالي المرتبط بالتصميم المعد له.

6- نشر الوعي وثقافة اهمية الجودة والالتزام بمعاييرها بين العاملين والمتخصصين في صناعة الالبسة النسائية لتحسين الصورة الإظهارية المنجزة للأزياء كمنتج جمالي ووظيفي وليس ملبس بصفاته المجردة.

4-3- التوصيات.

1- التأكيد على الدراسات المعرفية والاكاديمية المتعلقة بمعايير الجودة للوصول من خلال تجارب متعاقبة غايتها تحقيق التوافق بين التصميم المعد والأزياء النسائية المنفذة.

2-توصي الباحثة بالتركيز على أهمية دور المصمم في تحديد توجهات وأراء وتطلعات ورغبات المتلقي وطرق التواصل والاتصال معه, من خلال المعرفة بتقنيات الطباعة والصباغة الحديثة و مواكبتها واختيار الاجود والاصلح منها والتركيز على الأثر الفاعل لها وانعكاساتها على اظهارية التصميم .

3-تفعيل دور السيطرة النوعية وضبط الجودة على المنتجات المستوردة ومطابقة المواصفات الدولية (الايزو) ومتطلباتها بوصفها الوسيلة التي تعمل على تحديد جودة صناعة الملابس وحماية المستفيد من الاثر المالي والفني والاجتماعي الذي تسببه ازياء ذات جودة واطئة على ثقافة المستفيد وخياراته الصحيحة.

4-اقامة الجهات الرقابية الصناعية دورات تثقيفية الى العاملين والمتخصصين في صناعة الالبسة النسائية لزيادة الوعي الصناعي باتجاه تعزيز مفهوم جودة الازياء واثرها على ثقافة المتلقي والمجتمع النسائي على العموم . وتحسين الصورة الاظهارية المنجزة للأزياء كمنتج جمالي ووظيفي.

4-4 المقترحات.

لأغراض التواصل مع البحث الحالي... فإن الباحثة تقترح الدراستين الآتيتين: -

1-تأثيرات التسويق الالكتروني على تحديد معايير الجودة والاختيار مع كثافة المعروض للأزياء النسائية.

2-العلاقة بين معايير الجودة للأزياء النسائية ومفهوم الاستدامة.

References:

1. Abdel Rahman, T. (2013). *Formal arrangements in the designs of Iraqi rugs and pendants*. Baghdad :Academic Journal. College of Fine Arts . Issue 65.
2. Al-Ani, H. (2002). *Aesthetic values in children's fabrics and fashion designs and their dialectical relationship*. Baghdad: . PhD thesis, College of Fine Arts, University of Baghdad.
3. Al-Azzawi, H. (2005). *Total Quality Management*. first edition. Jordan: Al-Yazuri Scientific House.
4. Al-Bakri, S. (2005). *Total quality management*. Egypt :University House Press.
5. Al-Lami, G (2008). *Production and Operations Management*. Jordan: Al-Yazuri Scientific House.
6. Al-Serafy, M. (2014). *Quality Control*. Second Edition. Egypt: Dar Al-Fajr for Publishing and Printing.
7. Alwan, Q. (2009). *Quality management and ISO requirements*.:Culture House Publishing.
8. Al-Yaghi, L, and others. (1995). *Textiles and Fashion Design*. Jordan: Al-Quds University Publications.

9. Author,B.(1999). *Physical Testing of Text iles* . England: Cambridge University
10. Boca, R.(2012) . *Color Design, Theories and Applications*. New York: Woodhead Publishing Series in Textiles .
11. Harpa, R.(2017). Selecting wool-type fabrics for sensorial comfort in women office clothing for the cold season. Germany: butternorth- hievemon ltd.
12. Ibn Manzoor, J.-D.-A. (1956). Lisan al-Arab.Beirut: Dar Sader.
13. Lin, S.(2002). *Automatic Color Identification in Printed Fabrics by a Neural*. Miami :Biblio for Printing and publishing.
14. Mohamed, S. (2013). *Standards of total quality in modern training institutions between theory and practice* .Egypt. Dar Al-Fikr Al-Arabi.
15. Rizk,. (2003). *Quality in the Garment Industry*. Egypt: The world of books.
16. Steven, C .(2010). *Design Culture, Design Orientation and Problem Solving*. California: Copyright by Proust LLC .

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts106/337-362

The importance of quality standards in fabric designs and women's fashion

Nada Mahmud Ibrahim Al-Nuaimi [1]

Al-Academy Journal ……..…… Issue 106 - year 2022
Date of receipt: 15/8/2022…....Date of acceptance: 24/10/2022…....Date of publication: 15/12/2022

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

Abstract

The rapid breakthrough achieved by technological progress in the field of designing and implementing women's fashion has resulted in the emergence of the need for quality control and control to improve the completed visual image of fashion as an aesthetic and functional product and not clothed in its abstract qualities.

The quality in women's fashion and the importance of showing the design and conveying the design message to the recipient depends on the level of its implementation, starting from the selection of textile fibers and determining their appropriate characteristics for the functional purpose and design prepared by the designer and ending with the final operations of the costume. This calls for spreading awareness and culture of the concept of quality among all recipients, dealers and specialists in women's fashion to improve the mental image of fashion as an aesthetic and functional achievement.

Hence, the research is directed to study the topic ***(the importance of quality standards in the designs of fabrics and women's fashion)***, which deals with the research problem based on the imposition of the following question:

What are the quality standards and their importance in the designs of fabrics and women's fashion?

The aim of the research was to "know about the importance of quality standards and their applications within the production stages of designing fabrics and designing women's fashion."

[1] Ministry of Education. Institute of Fine Arts for Girls, nadenart.nada@gmail.com .

As for the limits of the research, it was limited to the adoption of women's fashion completed within the time period (2022), which was obtained from online shopping outlets. (https://miswag.net/dept/fashion - https://www.lcwaikiki.iq/fashio)
, according to selection considerations and within the limits of the research and its procedures.

The theoretical framework was dealt with, including two sections, which were distributed as follows:

The first topic: quality standards.

The second topic is the indicators of judging the quality of women's fashion.

The research procedures were determined by taking the descriptive approach to analyze the (4) samples, and their selection was according to what serves the research objectives. The researcher reached the most important conclusions as follows:

1- The relationship between the designer and the implementing agency for women's fashion is a consensual relationship, through which it is imperative that the designer not be exaggerated in the design units, taking into account clarity in its elements, which leads to reducing the chance of operational errors of the outfit and showing the design within its aesthetic and technical characteristics.

2- The models showed an agreement on the necessity of quality control for all stages of implementation, starting from the quality of the fibers and ending with the complementary works of the uniform. And poor quality at any stage of implementation necessarily leads to women's fashion losing its formal and aesthetic appearance associated with the design prepared for it.

Conclusions

In light of the results of the sample analysis, the researcher concluded the following:

1 -The relationship between the designer and the executing agency for women's fashion is a consensual relationship, through which it is imperative to apply the standard of codification by the designer in the design units and not to exaggerate them, taking into account clarity in its elements, which leads to reducing the chance of operational errors of the dress and showing the design within its aesthetic and technical characteristics.

2 -The attention of specialists in the women's clothing industry in the type and quality of the fabric and the renewal of its prior suitability with the prepared design in terms of the degree

of softness, wrinkle ability, texture, dimensional stability and resistance to damage in proportion to the time factor of use.

3 -Dyeing, printing and its quality are among the most important executive stages for cloth and clothing, through which it is determined to show the design prepared by the designer and the technical idea inherent in the design.

4 -The quality of the procedural processes for implementing and sewing the dress determines the acceptability of the dress by the beneficiary first. Then interact with the design prepared for it to reach the stage of acceptance and approval.

5 -The models showed an agreement on the necessity of quality control for all stages of implementation, starting from the quality of the fibers and ending with the complementary works of the uniform. And poor quality at any stage necessarily leads to women's fashion losing its formal and aesthetic appearance associated with the design prepared for it.

6- Spreading awareness and culture of the importance of quality and adherence to its standards among workers and specialists in the women's clothing industry to improve the completed visual image of fashion as an aesthetic and functional product and not clothed in its abstract qualities.

OPEN ACCESS

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts106/363-384

البعد التداولي للعلامة البصرية في الملصق العراقي المعاصر

نورس عدي علي القريشي [1]

قاسم خضير عباس [2]

مجلة الأكاديمي-العدد 106 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2022/10/16 , تاريخ قبول النشر 2022/11/10 , تاريخ النشر 2022/12/15

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

ملخص البحث:

تناول البحث الحالي (البعد التداولي للعلامة البصرية في الملصق العراقي المعاصر) في محاولة للتعرف اهمية الملصق المعاصر ودور البعد التدولي للعلامة البصرية من أهمية استثنائية وتكون البحث من اربعة فصول , تضمن الفصل الاول الاطار المنهجي للبحث , وجاءت مشكلة البحث الحالي بالإجابة عن التساؤلات الاتية:

- ما البعد التدولي للعلامة البصرية ؟
- ما أثر العلامة البصرية في الملصق العراقي المعاصر ؟

ويهدف البحث الحالي الى التعرف على البعد التداولي في الملصق العراقي المعاصر.

عبر حدود البحث الزمانية من سنة (2016_2021) والمكانية في العراق. وحدود البحث الموضوعية حدود هذه الدراسة على التداولية في العلامة البصرية وتحديد العلاقة بينهما وابعادها في الملصق العراقي .

أما الفصل الثاني الاطار النظري والدراسات السابقة فقد شمل البحث على مبحثين :

- المبحث الاول (مقاربات البعد التداولي في العلامة البصرية).
- المبحث الثاني (جمالية الملصق المعِاصر) .

اما الفصل الثالث فتمثل بأجراءات البحث فقد اتبع الباحثان المنهج الوصفي بأسلوب تحليل المحتوى لتحقيق اهداف البحث وقد شمل مجتمع البحث مجموعة من الملصقات المعاصرة التي حصل عليها الباحثان من خلال شبكة الانترنيت حيث بلغِ مجتمع البحث الحالي12 نموذج وقد تم اختيار عينة البحث بشكل قصدي وفقا لمجموعة من المبررات وقد بلغت عينة البحث 5 نماذج

اما الفصل الرابع فقد شمل نتائج البحث التي توصل اليها الباحثان من خلال تحليلها لنماذج عينة البحث ومن اهمها :

1- قُدمت الاعمال الفنية بعداً تداولياً للعلامة البصرية بحالات واساليب بالعرض متنوعة كما في جميع النماذج.

[1] جامعة النهرين – كليه الهندسة قسم هندسة العمارة، nawrasalquraeshe@yahoo.com .

[2] جامعة بابل – كلية الفنون الجميله .

2- تظهر العلامة البصرية بأسلوب تصميمي رمزي من اجل تحقق غايتها التداولية كما في جميع النماذج نموذج

اما الاستنتاجات:

1_ تنوع الاظهار لبنية البعد التدولي للعلامة البصرية في المعاصر .

2_ احتوت بنية التصميم البعد التدولي للعلامة البصرية في المعاصر وظيفة لها غاية تسويقية

وقد اوصى الباحثان :

يوصي الباحثان تشجيع طلبة الدراسات العليا على تقصّي المفاهيم الوظيفية للعلامة البصرية ودورها الفعال في المجتمع وفي الرسم العراقي المعاصر .

وقد اقترح الباحثان اجراء دراسة مكملة لبحثها الحالي : العلامة البصرية وبعدها التداولي في العالمي المعاصر.

وختم البحث بالمصادر والملاحق

الكلمت المفتاحية: البعد ، التداوليه ، الملصق .

الفصل الأول/الإطار المنهجي للبحث

أولاً: مشكلة البحث

لقد اكتسبت العلامة دلالاتها الطبيعية والآيقونية من خلال ملازمة السياق التاريخي للذهن البشري على مر العصور، وهي تعدّ بنية الثقافة الآنية بصيغة محاكاة علاماتية لعناصر الكون والطبيعة والكهف والإنسان على حد سواء، حتى انطلقت في رمزيتها إلى أقصى الحدود وهو أشبه بما يكون نتيجة تراكب علاماتي ما بين الفن والطبيعة من جهة والإنسان والطبيعة من جهة أخرى، وهو ما يعدّ أمراً يفسر لنا جوهر عملية التحول العلاماتي فيما بعد ليتحول الشكل من أقصى آيقونيته إلى أقصى رمزيته وفق ذلك المنطق الرياضي المجرد الذي أدى في نهاية الأمر إلى تطور في العلامة من عصر إلى آخر، ومن دور حضاري إلى آخر، ومن ثقافة ووعي إنساني إلى آخر، حتى تم اكتشاف الكتابة واللغة حيث عبرت الأنساق الشكلية المرسومة والمرمزة بوضوح عن نظام علاماتي ذي اتجاه رمزي أشبه بتجسيد رسالة ما للتعبير عنها ولو بآلية تجريدية عبر الترابط الذهني لدلالة العلامة على مدى فكر الإنسان القديم، ومحاولة تعبيره عن إشكاليات حياته المعقدة وذلك ما كان مسوغاً للتعامل مع العلامة ووجودها وتطورها على مر الأزمان (jerome,1992.p,67).

إن التيار التداولي "حقل لساني تبلور في السبعينيات من القرن الماضي ، وهو العلم اللغوي الأحدث بين بقية العلوم اللغوية الأخرى . فهو نظرية نقدية لمّا يكتمل بناؤها بعد ، استمد قوته من ميدان اهتمامه ، حيث اهتمّ بدراسة أفعال النطق التي ظلت ردحا من الزمن مغيبة عن الدراسة والتحليل ، بداعي وجود حواجز وهمية بين اللغة والكلام ، بين الدلالة والاستعمال ...وتهدف التداولية إلى دراسة العلاقات الموجودة بين اللغة ومتداوليها من الناطقين بها. وتعنى التداولية " بالعلاقات التي تنشأ بين اللغة والسياق، والمتكلم والسامع، والظروف الزمنية والمكانية، فهي إذن تهتم بدراسة العوامل التي تؤثر في اختيار الشخص للغة وتأثير هذا الاختيار في الآخرين" (Abd al-Rahman,2000.p28) .

واتخذ الملصق المعاصر اهمية في فنون مابعد الحداثة لما يملك من اهمية في المفهوم الاستهلاكي الذي راج في مجتمع مابعد الحداثة , ومايحوي من صور ورموز من علامات وصور .يحتل الملصق بوصفه احد وسائل الاتصال الجماهيري موقعاً مهماً في حياة الإنسان له شأنه في حمل وإيصال المعلومات والأفكار والتطلعات الإنسانية والسمات العاطفية إلى الآخرين ، مما يجعل منه متمتعاً بقوة داخلية موجهة للخارج ، ويصعب التحقق من هذا الدور دون معرفة أن الفن بوجهه الشمولي ، والملصق منه بوجه الخصوص ليس إلا نسيجاً من العلاقات الشكلية المترابطة فيما بينها . لذا ومن اجل إظهار الفعل الذي يشير إلى الحقل الإبداعي فقد تطلب ذلك قدراً من المهارة والتخيل في بناء تلك العلاقات التي تعد بمثابة نظام واسع الفعاليات ويعتمد في الأساس على وحدات بنائية متعددة ووسائل تنظيمية تعد هي الأخرى من أهم ركائز الإنجاز لكل تلك الفعاليات... وكيف يستطيع المصمم إن يصل بالملصق إلى أفضل الصيغ المعبرة جمالياً . ولأهمية المطبوعات ودورها لكونها أداة اتصالية مهمة فقد نال فن التصميم عامة وفن تصميم الملصق خاصة (Shaabeth,2004.p2)

ومما تقدم يتضح ما لاهمية الملصق المعاصر ودور البعد التدولي للعلامة البصرية من أهمية استثنائية, إلا أننا لا نمتلك تصوراً واقعياً عن مدى تمثلات هذه الاهمية الأمر الذي يتطلب الإجابة العلمية على مشكلة البحث الحالي والتي تتحدد بالسؤال الاتي :

- اين يظهرالبعد التدولي للعلامة البصرية في الملصق العراقي المعاصر ؟

ثانياً : أهمية البحث والحاجة إليه

1- يؤكد على اهمية الجوانب الفنيه والابداعية المطروحة للملصق المعاصر وبعده التدولي .

2- يسلط الضوء على الدراسات الجمالية في كيفية توظيف الخطاب التداولي للعلامة البصرية في الملصق.

3- يفيد هذا البحث النقاد في دراساتهم النقدية.

4- يفيد طلبة الدراسات الاولية في فتح آفاق لطروحات فلسفية وعلمية وفنية وغيرها .

ثالثاً : هدف البحث

يهدف البحث الحالي الى التعرف على : البعد التداولي للعلامة البصرية في الملصق العراقي المعاصر.

رابعاً : حدود البحث

1_ الحدود الموضوعية : البعد التداولي للعلامة البصرية في الملصق العراقي المعاصر.

2_ الحدود المكانية : تتمثل الحدود المكانية في العراق

3_ الحدود الزمانية : تتحدد الحدود الزمانية وللفترة الممتدة (2016- 2021).

خامساً : تحديد المصطلحات

1_ البُعد (Dimension)

_ اصطلاحاً:

"عبارة عن امتداد قائم في الجسم ، أو نفسه ، عند القائلين بوجود الخلاء ، كأفلاطون"-Al) Jerjani,2003.p37).

والبعد في (الهندسة) ، هو المقدار الحقيقي الذي يحدد نفسه ، أو بغيره ، مقدار أو شكل قابل للقياس (كالخط أو السطح أو الحجم) مثال ذلك : أبعاد الجسم (Saliba,1982.p32) .

2_ التداولية

أ_ اصطلاحاً :

نَسَق معرفيٌ استدلاليٌ عامٌ يعالج الملفوظات ضمن سياقاتها ، التلفظية ، والخطابات ضمن أحوالها التخاطبية (Laland, Andre,1996.p1292-1293) .

3_العلامة

أ_ اصطلاحاً:

بانها ادراك راهن يسوغ بكيفية اكيدة نسبياً ، إقرارا متعلقاً بأي شيء اخر (وليس فقط قادراً على التذكر يتمثل من خلال لعبة الذكرى او تداعي الافكار) كـ(جرس الانذار، اشارة الى الحريق). او انها: غرض مادي ، شكل صوت، يقوم مقام شيء غائب او ادراكه مستحيل، ويفيد اما في جلبه الذاكرة وأما في اندغامه بعلاقات اخرى"

(Laland, Andre,1996.p1292-1293)

ب_ اجرائياً:

اشارة بصرية لها دلالات خدمية وانتاجية يشير اليها الملصق الفني المعاصر .

4_ الملصق Poster :

أ_ اصطلاحاً :

عرف (العزاوي) على انه " مطبوع يصمم من اجل أن يفهم من نظرة سريعة ، وهو يجمع مؤثرات بصرية مباشرة ذات مقدرة على منافسة المحيط المشوش بصرياً ولكي يكون كذلك ينبغي أن يحتفظ بالوضوح والتميز "

(Al-Azzawi, Dia,1974.p11)

ب_ اجرائياً :

نتاج فني يساهم في تحقيق غرض فني وينافس المحيط بتكويناتة التصميمية .

الفصل الثاني / الإطار النظري للبحث

المبحث الاول : مقاربات البعد التداولي في العلامة البصرية

ان العملية التواصلية تكون بين (المتكلم / المتلقي). وكل دراسة صرفت عنايتها أثناء التحليل إلى جميع عناصر العملية التواصلية من المتكلم وقصده والمخاطب، ومدى استجابته وإدراكه للرسالة والسياق الذي يجري فيه الحدث الكلامي كانت جديرة أن يطلق عليها اسم "التداولية"، والتي تعني في أبسط تعاريفها دراسة اللغة في التواصل. ودراسة اللغة أثناء الاستعمال أو في التواصل ليست وليدة هذا العصر, بل تمتد جذورها في عمق التراث النحوي والبلاغي، ولعل تنظيرات وتخريجات علماء العرب القدامى خير شاهد على ذلك, فالنحاة اعتمدوا في تقعيدا قسم وتوجيهاتهم النحوية على جميع عناصر العملية التواصلية، وأولوا اهتماما كبيرا بطرفيها (المخاطب/المخاطب)، وشكل حضورهما ضرورة في التعامل

مع مسائلهم النحوية، واهتموا بالسياق بشقيه اللغوي والحالي (الموقف)، ولم يعيب البلاغيون عناصر التواصل حينما دأبوا إلى تفسير الظواهر اللغوية والآليات التي يعمد إليها المتكلم البليغ للتأثير على المتلقي" (Barbar, Issa,2016.p1)

انطلق مفهوم التداولية عند المغاربة في علم اللسانيات بمعنى تبادل الكلام ، التداول "يدل على تحول الشيء من مكان إلى اخر .. فمدار اللفظ لغة هو التناقل والتحول " (Bou Jadi, Khalifa,2009.p146) .

إذ يرى موريس أن التداولية هي " العلم الذي يعالج العلامة بين الأدلة ومؤوليها ، في حين اعتبرها فأن جاك تخصصا يتناول اللغة بوصفها ظاهرة خطابية وتبليغية واجتماعية في الوقت نفسه (Gad Al-Karim, Abdullah,2014.p18).

لم يقتصر مفهوم التداولية على علم اللسانيات واللغة ، وإنما تعدى ذلك بدخوله في معظم الفنون ، ومنها الفن التشكيلي عندما تدخل أعمال الفن التداول العام، فإنها لا تعود على ما كانت عليه طبيعية وأصلا. فجزء من مفهومية كل عمل منها مستمد من تكوينه الأصلي. ومن هنا يفقد عمل الفن بعضا من دلالته إذا ما اقتلع من سياقه الأصلي (Smith, Edward,1991.p259) .

تشكل العناصر المكونة للعمل الفني إيحائية تداولية ، فتعكس قيمتها الإبداعية ' عوامل عديدة كالمتعة والتخيل والتقمص والمسافة والألفة والشخصية والثقافة والخبرة والمعرفة وغيرها من العوامل دورها المهم في التشكيل الخاص لعمليات التذوق الفني والتفضيل الجمالي لدى الأفراد (Abdel Hamid, Shaker,2007.p501).

على أن تحقيق مجال الإبداع للعلامة البصرية " يتحقق التفاعل في مجال الإبداع البصري ، إذا يقوم التبادل والتفاعل في أفكار الاتجاه الواحد ، وكذلك فيما بين الاتجاهات المختلفة ، لتحقيق انساق جديدة تعتمد في بنيتها العامة على تجديد الأفكار ، والوصول إلى كفاءة عالية وقوة تأثير تستمد سلطتها من القدرة على الاتصال ، مما يؤكد على استخدام الفن كأداة اتصال وتفاعل " (Al-Saudi, Medhat Mahmoud,2010.p11).

تعد التداولية من النظريات النقدية الحديثة التي تهتم بالتحليل الخطابي والصوري ، ولها ارتباط بمجالات متعددة ، وفي اطار معرفي دخلت التداولية في تحليل الفنون لتدرس العلاقة بين العلامة البصرية في الفنون التشكيلة ، بمستخدم تلك العلامة ، إذ يرى هوبرت غريس" أن ما يميز التفسير التداولي هو طبيعتة الاستدلالية : ينبري السامع بالتواصل إلى استدلالات عن المعنى الذي قصدة المتكلم اعتماداً على شيئين الأول معنى ماقاله المتكلم ،والثاني الأفتراضات المسبقة أو السياقية والمبادئ التواصلية العامة التي يحرص المتكلم عادة على اتباعها أثناء المحادثة ، وبهذا يصل السامع الى تضمينات الى ما قالة المتكلم " (George Paul,2010.p13) .

أن علاقة التواصل بين مفهوم التداولية وعلم العلامة مبني على اساس مستوى العلامة لأن "النظر الى العلامة في ارتباطها بأصولها ،وأثر هذه الأصول او المرجعيات على المتلقي ، والعلاقة التي يعقدها هذا الأخير بين العلامة ومنابعها الأصلية " [2] ، فقدرة الفنان على إثارة المتلقي مهمة صعبة في عصرنا الحالي لتحول الفن البصري من فن تشكيلي يعتمد مدارس معينه الى فن يمزج بين النقد الأدبي وروح الفن عبر " خطاب

تفاعلي تواصلي يحمل دلالة ومعنى ، بل بات يخلق الفن الجديد بطبيعتة المغايرة للقديم و السائد العديد من الأسئلة أثر صدمة ودهشه المتلقي ، هذه الأسئلة تعمل على الأثارة والتي تعد من اهم وظائف الفن الجديد في كسب الدهشة "[3].

العلامة البصرية

يعيش الإنسان في عالم علامات متكامل ، من شانها أن تفسر وجود الإنسان نفسه في هذا الكون ، من خلال تعامله مع ما يحيط به من موجودات ، ذلك الشعور المتنامي أدى بالإنسان إلى تغير منظوره للحياة تغيرا جذريا ، مما جعله يقرر بان الحقيقة في هذا العالم لا تنحصر في الأشياء نفسها ، بل تعول على الحقائق التي نلحظها في الأشياء و البنى التي تربط الأشياء نتيجة تغير المنظور من (الشيء) الى العلامة ،يتبعه منهجيا البحث في منظوري (العلامة) كمثل وبديل للشيء ، و(العلامة) كمثل وبديل للعلامة ذاتها ، أي تحول العلامة إلى علامة فنية ، مما يجعل العلامات تعمل وفقا لنظام اجتماعي ووعي داخلي للفرد لكي تصبح الأشياء داخل المجتمع قابلة للمعرفة والإدراك من قبل الفرد سواء كانت علما نظريا أو أخلاقيا أم قيما جمالية تؤكد حضور الاشياء أمام المتلقي للعلامة والتي تشكل معطى حسي داخلي" (Al-Taie, Dalal Hamza Muhammad,2017.p1).

وتعالج السيميائيات كل ما له علاقة بالضوء أو العلامة البصرية ، فيدخل تحتها كل المقاربات الآتية: سيميائية الإشهار، وسيميائية الصورة، وسيميائية السينما، وسيميائية العمران، وسيميائية الخطوط والأشكال.

وتقسم السيميائيات البصرية الرسالة البصرية إلى قسمين:

1_ العلامة الأيقونية : وهي العلامة الدالة على موضوعها عن طريق المشابهة أو المحاكاة.

2_ العلامة التشكيلية: وهي التي توظف منظومات تعتمد على الخطوط والألوان والأنسجة المستقلة عن حالة محاكية والتركيب في العلامات البصرية هوتركيب فضائي أيقوني، إلا أن الأيقونة قد تكون علامة أولى لعلامة أكثر تطورا ، فهي قد تكون علامة أولى لعلامة رمزية، كما في صورة الميزان، الذي يرمز إلى العدل أو القضاء، وقد تكون علامة أولية لعلامة قرينة كان من الدخان الذي يعد قرينة على وجود النار"-Al) . Moljamy, Alawi Ahmed.p96)

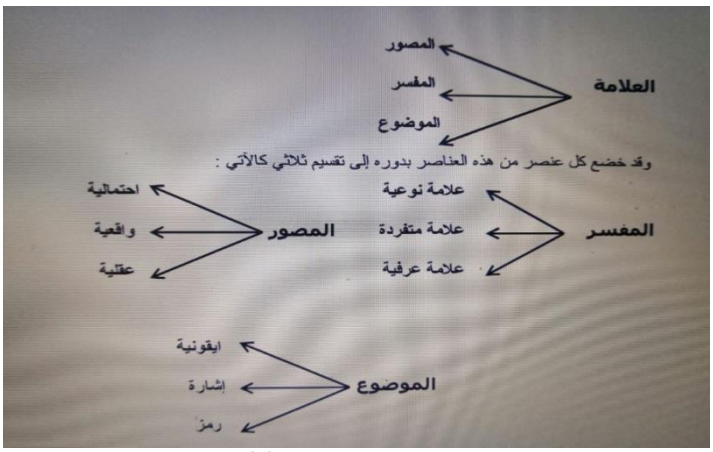
أما فيما يتعلق بسيميولوجيا " سوسير فهو يعتبر العلامة العلم الذي يدرس حياة الدلائل داخل الحياة الاجتماعية ، أي انه ركز على الوظيفة الاجتماعية للاشارة بخلاف بيرس الذي ركز على الوظيفة المنطقية للإشارة، "وقد تناول سوسير هذا العلم من وجهة نظر لغوية لا فلسفية كما فعل بيرس حتى انه يعرف اللغة على هذا الأساس ، لذلك اعتمدت السيميولوجيا هنا في تأسيسها لنفسها على البناء الإبستيمولوجي للسانيات ذلك أن أدواتها المعرفية ومفاهيمها ووحدتها لا تعدو أن تكون غير ما أمدتها به اللسانيات السوسيرية "(Daskal, Marcello,1987.p5)

ويتخذ هذا النظام صفته الاجتماعية باعتباره نظام من الإشارات التي تعبر عن الأفكار سواء ما اتفق منها أماختلف من حيث كونه مفهوم لغوي يشمل كل الظواهر ، لذلك فالعلامة اللغوية تتكون لدى الإنسان

منذ نشوءوعيه وهو يتعمها قبل أن يتعلم أي نوع آخر من العلامات" إن كل شيء وفق بيرس يدرك بصفته علامة و يشتغل كعلامة ويدل باعتباره علامة ، فالتجربة الإنسانية كلها ليست سوى سلسلة من العلامات المترابطة و المتراكبة ، إنها تدرك كتداخل المستويات ثلاثة : أول وثاني وثالث . وتلك العناصر مترابطة فيما بينها ، فلا وجود للعنصر خارج الوحدة التي تجمع هذه العناصر ، وهي وصف الظاهر ، والظاهر هو المجموع الجماعي لكل ما هو حاضر في الذهن بأية صفة وبأية طريقة من دون الاهتمام بتطابقة أو عدم ن تطابقه مع شيء واقعي " (Bengrad, Said,1994,p5)

فالسيميوطيقا بيرس تهدف إلى الكشف عما ينبغي أن يكون ولا تقتصر عما هو كائن في العالم كما رأى بيرس بان العلامة كيان ثلاثي يتكون من (المصورة) وهي تقابل (الدال) و (المفسرة) تقابل (المدلول) و (الموضوع) ، وقد ميز بين نوعين من الموضوعات ، الأول : الموضوع الديناميكي وهو الشيء في عالم الموجودات الذي تحيل إليه العلامة وتحاول أن تمثله ، والثاني هو الموضوع المباشر ويشكل جزءا من أجزاء العلامة وعنصرا من مكوناتها . ويؤكد بيرس إن العلامة إذا كانت متباينة مع موضوعها ، فلا بد أن يكون هناك في الفكر سياق يوضح كيف يتم ذلك وبذا تكون العلامة مع التفسير علامة أخرى والتي غالبا ما تحتاج إلى تفسير إضافي ، وبإضافة التفسير الأخير سيكون بدوره علامة أكثر اتساعا مما سبق ، وباستمرار هذا النسق حتى تصل إلى علامة تصور نفسها وتحتوي على تفسير ذاتها ، والعلامة تصور الموضوع وتخبر عنه ، وبمعنى أن العلامة تفترض معرفة قبلية بالموضوع ، وفيما يلي تقسيمات بيرس البنيات العلامة الثلاث كالأتي"

(Al-Taie, Dalal Hamza Muhammad,2017.p3) شكل رقم (1)



شكل رقم (1)

المبحث الثاني : جمالية الملصق المعاصر

ان الموضوع الجمالي موضوع فكري يرتبط بالوعي ونظم الادراك المعرفي في الفكر الإنساني ليؤسس علاقة ترتبط بالموضوع الفلسفي الجمالي . ومنه نجد إن وعي الجميل ماهو إلا فكرة ورؤية معرفية المنشأ , لأنها تدخل في ملكة الذوق وتؤسس بنياتها الداخلية في الفهم والادراك وهذا لا يتم وفق الطرق التقليدية بما يثير فينا من أحاسيس فقط , بل يمكن أن تكشف من خصوصية العلاقة والأجزاء التي تؤثر فينا" (Johnson, R. F: Al-Gamaliya, see,1978.p43).

وهناك التفسير الذهني يطلق عليه الصورة الذهنية في قراءة الملصق من خلال :

1- الحاسة البصرية للانسان والحواس الأخرى .

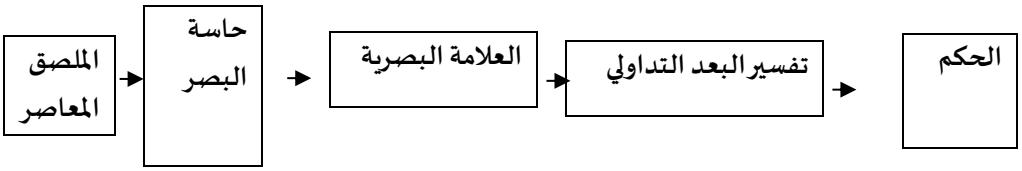
2- الادراك العقلي للشيء سواء كان هذا الشيء كتلة بنائية أو حيز فضائي أو نصب .

3- التفسير الحضاري للشيء وتذوقه من خلال القيم التي حملها الإنسان خلال تنشأته الاجتماعية .

4- اتخاذ الموقف أو الحكم على الشيء كونه جميل أو قبيح مسر أو مزعج إلى آخره من أنواع الاحكام التي يصدرها الإنسان علماً إن هذه الاحكام تتغير وفقاً لعاملي الزمان والمكان " (Ahmad, Muhammad Shehab,2008.p10-9).

إن للحواس دور في تذوق الجمال , وادراك بهائه , علماً بأن سبل المعرفة هي هذه الحواس : البصر , السمع , الشم , اللمس , الطعم . ثلاث من هذه الخمس تحس بالشيء وهو بعيد عنها : السمع , البصر , الشم . اثنتان تحسان بالشيء مباشرة , ملامسةً : اللمس , التذوق .اللمس تفاعل ميكانيكي . التذوق تفاعل كيماوي . هذا الذوق لابد له من تهذيب فهو أساس حضاري ومقياس للحضارة . أما النقد فيأتي بعد التذوق , لأن النقد تحليل وفكر , والتذوق ادراك فني , فمن مادة هذا الإحساس , وسائل بها يتم الادراك مثل الالوان والخطوط التي تدل على حالة نفسية معينة , لأسباب بيولوجية , أو ثقافية , أو اجتماعية " (Shalak, Ali,1982.p46).

شكل رقم (2)



شكل رقم (2)(مخطط يبين عملية الإحساس بجمالية الملصق المعاصر)

و يعرف الملصق بأنه " وسيله اتصاليه بصريه، هدفها نقل فكره معينه إلى جمهور ما، بحيث يكون للفكرة معنى واضحا مفهوما" (Abdul Qadir, Hamad Ahmed,1982.p3)

ومن المبادئ الهامة في تصميم الملصق أن تكون عناصر الملصق الشكلية من كتابات وصور ورسوم وألوان على صلة قوية بالفكرة الرئيسة له ، أي الفكرة التي يدور حولها محتوى الملصق ومضمونه ، وذلك لأن الملصقات في اعتمادها على الفن التشكيلي ، لا ينبغي أن تقف مهمتها عند حد إبلاغ الجماهير بالأخبار والمعلومات والموضوعات ، وإنما ينبغي أن تمتد هذه المهمة إلى مخاطبة الخيال وحاسة التذوق الفني عند الجماهير، الأمر الذي يكسب الملصقات "قيما جمالية" تساهم في الاتصال المباشر بالجماهير بهدف خلق حالة من الوعي وترسيخ قيم المجتمع الأصيلة في أفراده"

(Al-Salami, Ali,1969,p3)

وفي تعريف آخر للملصق نجد أنه "الشكل الفني المطبوع من نسخ متعددة لأداء وظيفة إعلانية عن شيء يعرض بصوره عامه. وهذا الشيء إما أن يكون هدفه ترويج بضاعة أو سلعه أو دعوة إلى قضية وطنية، وينبغي أن يكون مثيرا لانتباه المشاهدين" (Fisher, Ernst,1971.p38).

اهم عناصر تصميم الملصق:

لا بد من التعرف على خصوصية عناصر التصميم وأسس وسائل التنظيم، وصولا إلى بنية تصميم الملصق، ومنها:

1- الخط Line :يعد الخط من أقدم العناصر التي عرفها الإنسان على وجه الأرض، كوسيلة للتعبير عما يكبته من رغبات، أو لنشر عقائد معينة، التي تُعد رموزاً خطية لأفكاره" (Abbou, Faraj,1982.p77) فضلا عن الدلالات الرمزية التي ترتبط بالخطوط، مثل الاستمرارية، والانقطاع، والتعدد، والانقسام، والقياس (Ismail, Ismail Shawky,1999.p210)

2- اللون Color :وهو "أحد أهم العناصر البنائية في العمل التصميمي، ويعد اللون " التأثير الناتج لتفاعل الضوء مع المسطح وانعكاسه على شبكية العين، والإحساس باللون وإدراكه عقلياً وفق خبرة المتلقي ويمثل اللون العديد من الدلالات... وبالتالي يختلف إحساس العين بألوان متعددة مختلفة في طولها الموجي.. وفي اللون يتم مراعاة أصله وقيمته وكثافته/ تشبعه" (Al-Hamdani, Fayez Yaqoub,2007.p90).

3- الشكل Shape :"الشكل هو الآخر، أحد أهم العناصر البنائية في العملية التصميمية فهو يستوعب جميع العناصر التشكيلية، التي تساهم في إبرازه. وقد يكون هذا الشكل نقطة بذاتها، وهو شكل بسيط أو على درجة من التعقيد والتركيب، وقد يكون هندسياً أو تجريدياً" (Rosenthal, M. and b. Youdin and others.1980.p33).

4- الفضاء Space :أشارت (سهاد) إلى أن الفضاء هو "الارضية التي يتم عليها توزيع العناصر، أي سيكون هو المجال الحاوي لها" (Al-Douri, Suhad Abdul-Jabbar,1999.p29) .

5- الاتجاه DIRECTION :يؤدي الاتجاه دوراً في عملية البناء و التوجيه للجذب الحركي، من خلال الصفات الظاهرة من ارتباطه مع العناصر البنائية، وتباين خصائصها ومستوى فاعليتها التوجيهية والتحفيزية خلال الحقل المرئي"(Al-Azzawi, Dia,2004.p64-65) .

6- الملمسTEXTURE :نعنى بالملمس "خصائص سطح الشكل، إذ إن كل شكل يمتلك سطحاً، وكل سطح له خصائص معينة قد توصف بالنعومة أو الخشونة، فالشكل والملمس لا ينفصلان، لأن دلالات الملمس على السطح هي أشكال في نفس الوقت"(Wong ,Wucius , 1972 .p79)

7- الحجم SIZE :إن الحجم في البناء التصميمي هو:" الاختلاف في الخطوط والأشكال وفواصل الأحياز في القياس، وكذلك يشمل الإختلاف العناصر البنائية الأخرى كاللون والملمس والقيمة والفضاءات المصممة، وإن التفاوت في حجوم العناصر يؤدي إلى تفاوت في حالة القرب والبعد بالنسبة لنظر المتلقي" (Hammoud,1999.p71 Al-Rubaie, Abbas Jassim .

الملصق المعاصر:

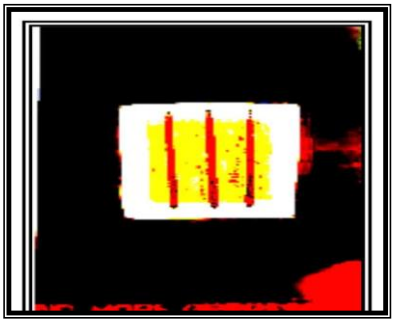
يعرف الملصق بشكل مبسط بانه " العملية التي يتفاعل بمقتضاها متلقي ومرسل الرسالة في مضامين اجتماعية معينة ، وفي هذا التفاعل نقل افكار ومعلومات (منهات) بين الافراد عن قضية معينة

او واقع معين ، ووفق ذلك فانه يشكل نشاطا حيويا لوجود وتطور المجتمعات البشرية ، كونه يشمل معظم عمليات التفاعل الانساني والتناقل المعرفي والحسي بين الافراد والمجمعات من خلال تعدد. تعبيراته ، ولهذا يعد الاتصال الذي من ضمنه الملصق العالمي المعاصر ظاهره انسانية تلقائية . ويتسم بأهمية اساسيه بفضل الانطلاقة العظيمة التي شهدها العالم في مجالات العلوم المختلفه ،و أصبح يتيح لكل الشعوب امكانية ان تعيش الاحداث ذاتها في وقت واحد " وتتبادل المعلومات باستمرار وتفهم بعضها البعض على نحو افضل على الرغم من ان لكل منها خصائص فريده ، و تقدر بعضها البعض من خلال الوقوف على ما بينها من فروق. " شكل رقم (3)

شكل (3) رسم بيكاسو .حمامة السلام .1962م.

يظهر الفنان في هذا الملصق رموز واشارات متنوعة منها اللغة الدارجة باعتبارها تداولية , وهي تظهر باللون الاسود , وقد صمم الفنان هذا الملصق فاختار اللون الازرق النقي وهذا ما يجعل الهوية البصرية جزءًا مهمًا من علامة الملصق المعاصر مهماً في توصيل الفكرة , نشاهد فكرة احتواء الاسلحة القابعة تحت ارجل الحمامة التي تشير الى السلام , ونجد اللون الازرق النقي والصافي رمز له بعد تداولي في ايصال فكرة كلنا تحت سماء واحدة وصافية , تضيئها شمس باللون الاصفر في اعلى الملصق فمن خلال تقديم هوية بصرية للملصق المتناول بحيث يجعل الفنان له منتج فني يحمل سمة الاصالة وجمالية تخلق انطباع عاطفي جذاب لدى المتلقي.

يظهر الفنان في شكل رقم (4) تصميما لملصق معاصر له وظيفة اخبارية له فكرة ثرية وصارخة ضد السلطات فاللون الاسود يهيمن على الفضاء , ويحيط بمربع ابيض يوحي بشكل نافذة , والتي يحاول ان يرمز للعالم الخارجي , العالم الاصفر المليء بالمخاوف , والامراض, فالفنان يظهر اللون الاصفر , الذي يرمز بجانب المرض , فالاصفر له تلك السمه, ونلاحظ ثلاث خطوط عمودي تشير وترمز للسجن والمحيط باللون الاسود والاحمر . ويتكون الملصق المعاصر من هوية بصرية يملك جميع العناصر الملموسة التي تشكل شكل ومظهر العلامة البصرية . إنه نظام يجمع بين تصميم الشعار والطباعة والألوان وحتى الأشياء التي تقولها وكيفية ترميزها قولها. فالملصق المعاصر والعلامة البصرية القوية لا تترك شيئاً بلا تخطيط.



شكل رقم (4) هيغ ديفيد وست .لا اضطهاد بعد الأن

يطالعنا الفنان في الشكل رقم (5) بجمالية الملصق المعاصر من خلال تصوير الفكرة بشكل لطيف من خلال اختيار ايقونتان يعث منهما السلام والمحبة وهما(الاطفال , وحمائم السلام) وهي تغادر الايادي الرقيقة أي الاطفال , لتحلق الى العالم من خلال رمز السلام حمائم بيضاء فعمليه اختيار الفكرة بالنسبه للملصق والذي يكون هادف رغم كونه يمتاز بسمة الجمالية ,هي عملية قصدية تدخل في بنائية التصميم، توجد جمالية للملصق المعاصر بحكم خلق وتوظيف العلامة البصرية التي تحدد العلاقة الترابطية , مع فعاليّة الشكل وجمالية الشكل ، تكون سببا في اطلاق مخيلة الفنان. وتحقيق الوظيفة.

شكل رقم (5) مي جي يي .الأحتفال بالسلام .2006.2007

الفصل الثالث/اجراءات البحث

اولاً: مجتمع البحث

تم حصر مجتمع البحث المتكون من الملصقات التي تحتوي على العلامة البصرية ، أذ بلغ عدد الاعمال 12 ملصقاً، والتي نفذت من 2016.2021.[1]

ثانياً: عينة البحث تم الأخذ بأسلوب العينة القصدية ، لذا تم اختيار (5) نماذج من مجموع (12) ، التي تشكل نسبة (0.6%) من المجتمع الأصلي، على وفق تنوع الموضوعات التي تعالجها الملصقات وفقاً للمبررات الاتية :

1.تم اختيار نماذج العينة لانها تحقق اهداف البحث من حيث تضمنها للعلامة البصرية .

[1] تابع ملحق رقم (1)

2. حذف النماذج المكررة والمتشابة فكرتها.

3. تباين فترة الزمنية للنماذج .

4 . اختلاف الموضوعات التي حققها البعد التداولي للعلامة البصرية .

ثالثاً : منهج البحث

اعتمد الباحثان المنهج الوصفي وأسلوب تحليل المحتوى ، من اجل الوصول الى النتائج ، ومن أجل تحقيق هدف البحث .

رابعاً : أداة البحث

تم الاعتماد على ما ورد في الاطار النظري من مؤشرات علمية والاعتماد عليها في تحليل العينة .

خامساً : تحليل العينة

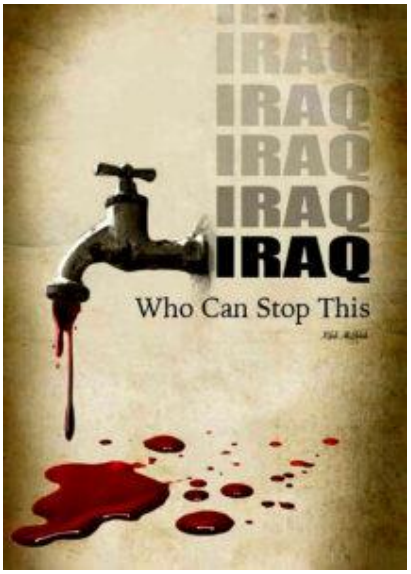
نموذج رقم (1)

اسم الفنان : كفاح فاضل آل شبيب

اسم العمل : who can stop this

تاريخ العمل :2021 .

قياس العمل : 21×29.7 سم



وصف العمل

يجسد العمل ملصقا سياسيا في مركزه شكل صنبور ماء ينزف دما وفي اسفل العمل دماء منتشرة , وكتابة في وسط العمل عبارة (Who Can Stop This) واعلاها كلمة (IRAQ) مكررة باتجاه اعلى العمل.

تحليل ومناقشة العمل

من الواضح ان البعد التداولي للعلامة البصرية المتمثلة بصنبور الماء تحيلنا الى تفكيك النص الى فئات بنائية منها ما يتصل بالواقع الذي يعانيه الشعب العراقي على مدى احقاب زمنية طويلة , ومنها مايتصل برؤاه وطموحاته المستقبلية ورفضه التام للمنظومة السياسية الحالية , ومن خلال القراءة العلامية للملصق المتجلية بشكل بقع الدماء وهي ترمز الى حالة الحرب المستديمة على هذه الارض وفيها يتصل الدال بالمدلول , وهو رفض انبنى على مقدمات واقعية ومانراه في الأفكار المطروحة يعبر خير تعبير عن النظرة الواقعية للحدث وان العلاجات لن تنفع ، ومنها مايتصل بنظرة المصممين للمفردات ذات الصلة بالقيم العلامية المتصلة بتاريخ العراق شعباً وقيماً واتجاهات بنيوية تم تناولها بعيدا عن العقد والأزمات التي اريد لها ان تكون راسخة في عقل المواطن وان تكون حقائق لا مفر منها , وهي ما حاول المصمم ان يبرزها بتكرار كلمة العراق اكثر من مرة كأثر علامي تداولي .

لاشك ان الأفكار التي طرحها الملصق الثورية في هذا العمل انطلقت من واقع مؤلم وقاهر يعشعش فيه القمع والإرهاب ومصادرة الحريات وسلب الحقوق والحرمان الإجتماعي والإقتصادي والإجتماعي , يحاول فيه المصمم ان يتساءل من يوقف كل هذا بطرحه لعبارة(Who Can Stop This) ولنا في مختلف الإنتفاضات والثورات دروس وعبر ترجمها مختلف المصممون الى بنية علامية مرئية تحفل بالكثير من الإيقونات والترميزات والاشارات الشكلية التي تنم عن وعي ثوري يتحدث عن هموم ومشكلات وامانٍ كل من موقعه .

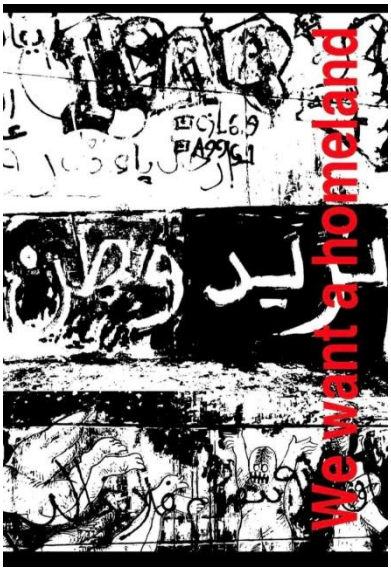
والحديث يطول عن الملصق في امم العالم والدور الذي اداه في الحراك الثوري والسياسي والإجتماعي ويشترك العراق حاله حال الأُمم الأُخرى بتناوله المستمر للموضوعات والهموم العراقية والأحداث التي صحبت ما مرر به ويمر من مشكلات وانشغالات تعصف ببنيته الإجتماعية والسياسية ووضعه الإقتصادي التي ادت الى انتعاش التوجه الثوري المنتفض على واقعه لدى الشباب الذي استشعر الظروف التي يمر بها بلده منذ عقود خلت مع فقدان الأمل في الإعمار والبناء والإرتقاء النوعي وضبابية النظرة المستقبلية التي تعول عليها امم اليوم .

ان هذا التقديم الكبير المفعم بالحيوية والحرية في الطرح واجتهاد المصمم في ترجمة توجهاته, ومثلت هذه التقديمات المرئية من افضل ماقدم من تنوعات في توظيف الرموز والإفكار والقيم اللونية التي جاءت على وفق المباشر في الطرح وغير المباشر في تناول الموضوعات ،متمثلا بشكل صنبور الماء في دلالة على ان العراق بلد غني بثرواته التي لا تنضب من نفط وماء ومحاصيل زراعية وثروات حيوانية ومعدن متنوعة فضلا عن كونه مهد الحضارات فارضه غنية بالاثار وما خلفته تلك الحضارات , كل ذلك اشار اليه المصمم بشكل الحنفية , لكن المفارقة هنا ان الساسة ومن بيدهم زمام الامور والدول التي تكالبت عليه حولوه كل ذلك الى دماء لا تنتهي ونهبوا خيراته .

وفي نظرة استطلاعية نرى بان ماتنماز به الملصقات الحالية انها ذات مفردات عراقية خالصة هي وليدة الحراك الثوري الحالي فالصورة عراقية أو ترميزات تتصل بتاريخ وموروث العراق معززة بروح ثورية نابضة تكللها عبارات التحفيز والتشجيع والتذكير بدور العراقيين في هذا الظرف فأسم العراق حاضر ودماء الشهداء حاضرة ومواقف المواطنين حاضرة والقيم اللونية ذات الصلة بالحدث حاضرة والتنوع التقني حاضر واسلوبيات الطرح حاضرة ،فضلاً عن الكثير ، وتمثل هذه البنية التصميم بيئة هي خليط يعبر عن ثورية الإنسان العراقي المنتفض الذي يتمنى الأفضل لنفسه ولوطنه في هذا الظرف العصيب .

والأهم وقوف المصمم في تقديم علاماته البصرية مع الشعب دون مجاملة في القول مع التحفيز والتشجيع واعلان مكنونتهم الداخلية تجاه بلدهم العراق، ومنها ماتنوع في توظيف الإستعارات الشكلية وتداولها سواء اكانت الجاهزة او المصممة في موقف تركيبي ينم عن فهم لمجريات العملية التصميمة وعلاقاتها البنائية ،وهناك الكثير الذي تخزنه هذه التقديمات التي صحبت الحدث ومازالت وهذا ليس بغريب عن فناني العراق وهم يشكلون استمرارية لجيل مهم من فناني التشكيل والملصق المعاصر، ولنا أن نذكر بأن العراق قاد حراك الملصق منذ سبعينيات القرن الماضي وأرخ عدداً مهماً من الأحداث وتصدر كبار الفنانين

هذا الحراك للأهمية التي يؤديها الملصق في التعبير المباشر عن مشكلات المجتمع واللغة المختزلة التي يتم فيها ذلك التعبير.



نموذج (2)

اسم الفنان : نصيف جاسم محمد

اسم العمل : نريد وطن

تاريخ العمل:2019 .

قياس العمل: 20×30 سم

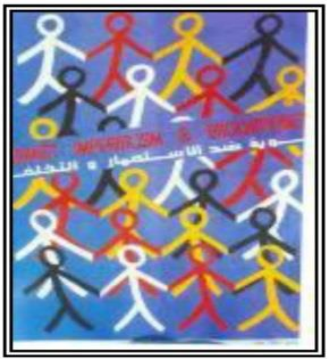
وصف العمل

يجسد العمل ملصقا يشير إلى بداية الثورة الشعبية على سياسة البلد وحكامه ووجود عبارة (نريد وطن) في وسط العمل مع عبارة (we want a homeland) على الجانب الايمن بشكل عمودي باللون الاحمر رغم ان غالبية العمل باللونين الاسود والابيض .

تحليل ومناقشة العمل

يصور المصمم بهذا الملصق فترة ثورة أكتوبر عندما علا صوت الشعب العراقي ضد الجهة التي صادرت صوت ودماء الشهداء والمتمثلة بالكتابة(we want a homeland) بمعنى نريد وطنا , بلون أحمر وهي إشارة على التضحيات التي نزفت دماء زكية.. وقد قسم الفنان العمل الى ثلاث طبقات , فآليات قراءة هذه الملصق له طبيعة رمزية عبر استخدام العلامة وبشكل ايحائي بتوظيف الاشكال الغرائبية مخيفة, كبعد تداولي في الطبقة السفلى من العمل , في اشارة منه الى طبقة الساسة التي تنهب اموال البلد على حساب الشعب , فبنية التشفير لها ايماءات الحروف والكلمة المتمثلة بعبارة نريد وطن في وسط العمل كمطلب شعبي وطني .

وهنا حاول المصمم ربط ثورة تشرين بالتاريخ الرافديني المليئ بالثورات والحروب فالتداولية بهذا المنجز لها شفرات وآليات لقراءة جديدة للتاريخ عبر طبقات العمل التي تذكرنا ب(راية اور) ذات الاشرطة المتعددة , ونلاحظ علامة في فضاء العمل في الطبقة العليا منه , يحتوي على ثيمة من الحروف (كلمة ارحل ...) والاقام (A99 -69) وغيرها من الرموز , التي تأخذ مركزية العمل التصميمي بهذا قد أعطى التصميم قيمته الرمزية وإيصال رساله تواصلية بين الفنان وبين المتلقي. وهي الثورة الشبابية , من تشرين المتداولة على اللسنة المجتمع الدولي والمجاور والعراقي بهذا قد حققت العلامة والمنحز المصمم غرض وفكرة وأهمية العمل التصميمي ودوره في إيصال رساله مغزاها المتداول .



نموذج رقم (3)

اسم الفنان : علي طالب .

اسم الملصق :سوية ضد الأستعمار والتخلف .

البلد : العراق

تاريخ العمل : 2017

قياس العمل : 100× 70 سم

وصف العمل

إن هذا الملصق يوضح أن نكون سويا ضد الاستعمار والتخلف من خلال رسوم متماسكة يد بيد وكتابات توضح بعبارة (سوية ضد الاستعمار والتخلف)

تحليل ومناقشة العمل

يتخذ شكل التصميم معاني عدة تداولية حول موضع المجتمع وتواصله عبر علامات واشرات تدل على ذلك فاتخذت العلامة شكل الفرد كما هو مرسوم بالألوان الأسود والأحمر والأبيض والاصفر.

وحوار تواصلي وفق ماهو متداول حول بقاء المجتمع تحت طائلة الاستعمار والتخلف كما هو مكتوب على شريط مائل حول التصميم.. فاتخذ المصمم طريق إيصال رساله وتوضيح عبر العلامات فآلية قراءة النص البصري يتخذ طبيعة العلامة والإشارة وشفرة الكلمة وله احالات خارجية يراد بها عن تماسك المجتمع عبر اختلاف انواعة العرقية كما في التصميم باختلاف الالوان

اتخذت علامات لها ملامح الأفراد على أرضية زرقاء الذي يرمز للنقاء والصفاء وعلى المجتمع المتكون من فئات مختلفة واعراق وأصول متنوعة التي مثلتها رمزية الألوان

فاتخذ التصميم مما يحتويه من علامات له بعد تتدولي ياخذ طريق البناء والنقد عبر تواصلية الفنان المصمم بربط الفرد بالمجتمع من خلال أبعاد العمل الفني التشكيلية والتربوية والاجتماعية لهذا فقد حقق التصميم بعده التداولي عبر العلامة

نموذج رقم (4)

اسم الفنان : نانسي

اسم الملصق : say no to war against iraq.

تاريخ العمل :2016

البلد : العراق

وصف العمل

يجسد العمل ملصقا سياساء حيث تكون الملصق من عده اشكال ولافتة باللونين الاحمر والاصفر تحتوي على كتابة لا للحرب ضد العراق .

تحليل ومناقشة العمل

يسرد التصميم ويتداول قضايا العراق التي أصابت العائلة العراقية فهناك كلمات باللغة الانجليزية تعطي إشارة كعلامة وقف الحرب التي أصابت العائلة العراقية المؤلفة من الاب والام والأطفال كما يظهرون بتصميم هندسي

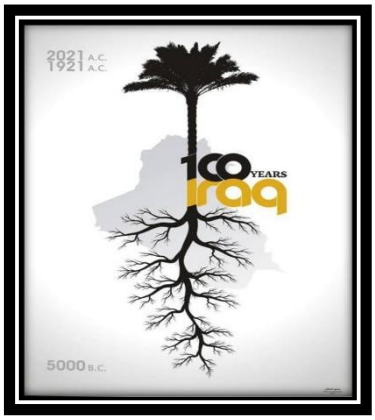
قطع ملونه تشير لدلاله الرجل والمراة والطفل وهي عبارة عن مساحات اعتبرها المصمم علامات اشارية لها دلالات الجسد الانساني

حيث تظهر مساحة حمراء بشكل مستطيل مسكت من الجانبين باللون الأسود لها دلاله اليد.. وكتب باللون الأسود وبعض الأبيض.. اقول لا الى الحرب ضد العراق يستقر

ويستقر التصميم بخلفية له فضاء اصفر.. عمد المصمم إلى تصميم هندسي يعبر به عن المتداول وهي الحرب على العراق.. لكن تلك الحرب لها بعد تداولي حول موضوعة الظلم والاضطهاد للعائلة العراقية التي ذاقت ويلات الحروب

وان المتداول في المعالجات البنائية للالوان وهو اللون الأحمر يعكس الخطر والقتل واباحة الدم وهو كما يظهر في المساحة الحمراء.. اما اللون الأصفر فهو يشير إلى الأمراض والخيانة والغدر كما هو متداول في البعد العلامي واما ايقونات العلاماتية التي تظهر كمساحات ابيض واسود وازرق فاتح ورصاصي فاتح.. فهي تشير إلى الليالي والايام والعتمة والإشراق التي تمر على الإنسان.. وهذه الألوان واشاراتها كما هو المتداول في البعد العلامي للون .

نموذج (5)



اسم الفنان :حكم الكاتب

اسم الملصق : 100years iraq .

تاريخ العمل : 2021

البلد :العراق .

وصف العمل

يجسد العمل ملصقا اخباراً حيث في مركزة

نخلة متصلة بجذور باللون الاسود

وكتابة في وسط العمل 100 years iraq .

تحليل ومناقشة العمل

يتخذ التصميم جهة اخبارية حول موضوعة تاريخية لتأسيس العراق وهو المتداول حول تلك الموضوعة فمرور 100 عام على تأسيس دولة العراق تظهر باآليات التشفير الصوري لقراءة التصميم من خلال ايماءات كلامية وأرقام نجده يظهر بوضوح

باللون الأسود رقم 100باللغة الإنكليزية وهو متصل بجذع النخله العراقية كعلامة لها مدلول حول رمزية العراق بلد النخيل كما ذكر في التاريخ ولقب بارض السواد.. فاشار المصمم بهذه الايقونه النخلة واللون

الأسود حيث يرتكز اتصال الجزء العلوي الظاهر من النخله مع الجزء المخفي اي الجذور فنقطة تلاقي في وسط خارطة العراق

وكلمة العراق باللغة الانجليزية واللون الأصفر إشارة على الوجود البريطاني الذي يعكس الوصاية البريطانية على دوله العراق.. ومنذ انطلاقة ثوره العشرين واستقلال العراق في عام 1921 المذكوره والموثقه في الجزء الأعلى من التصميم وفوقها سنة 2021

نجد في هذا المنجز ان العلامة لها بعد تداولي منذ القدم والتي اوضحت بدورها قيمة العراق ومنجزه الثوري والتاسيسي

الفصل الرابع

اولاً : نتائج

من خلال ما تقدم من عملية تحليل نماذج لعينة البحث توصل الباحثان إلى عدة نتائج منها:

1- قُدمت الاعمال الفنية بعداً تداولياً للعلامة البصرية بحالات واساليب بالعرض متنوعة كما في جميع النماذج.
2- تظهر العلامة البصرية بأسلوب تصميمي رمزي من اجل تحقق غائيتها التداولية كما في جميع النماذج نموذج .
3- ظهر البعد التدولي للعلامة البصرية ببنية تشفير للنص الصوري له معطيات بصرية متحركة وفضاءات تأويلية كما في نموذج (1).
4- ظهر البعد التدولي للعلامة البصرية قراءات لهاعده محاور منها شكلية بشكل مباشر بوجود رقم وكلمة لايحتاج الى تفسير ومنها اشارية له دلالات ومعاني عميقة كما في نموذج (2).
5- تظهر البعد التدولي للعلامة البصرية كتوثيق تاريخي بشكل منتظم وكعلامة تداولية اجتماعية كما في نموذج (3).
6- يظهر البعد التدولي للعلامة البصرية باآليات التشفير الصوري لقراءة التصميم من خلال ايماءات كلامية وأرقام نجده يظهر بوضوح كما في نموذج (4).
7- ظهر البعد التدولي للعلامة البصرية لها غاية نقدية لها كما في نموذج (3).

ثانياً : الإستنتاجات

من خلال ما تقدم من نتائج توصل الباحثان إلى الاستنتاجات الآتية :

1- تنوع الاظهار لبنية البعد التدولي للعلامة البصرية في المعاصر .
2- احتوت بنية التصميم البعد التدولي للعلامة البصرية في المعاصروظيفة لها غاية تسويقية .
3-البعد التدولي للعلامة البصرية مفتاح لفهم الثقافة الحديثة.

ثالثاً : التوصيات

في ضوء ما أسفر عنه البحث من نتائج واستنتاجات ، واستكمالاً للفائدة المرجوّة

منه ، يوصي الباحثان بما يأتي :

1- تشجيع طلبة الدراسات العليا على تقصّي المفاهيم الوظيفية للعلامة البصرية ودورها الفعال في المجتمع وفي الرسم العراقي المعاصر .

2- ضرورة إطلاع دارسي النقد و الفن لما انتهى إليه البحث، لما يحقق معرفة بآليات اشتغال بنية العلامة البصرية وبعدها التداولي في الفن المعاصر .

3- الإفادة من البحث الحالي في إغناء الدروس النظرية لفن التصميم والكرافيك وفلسفة الفن.

4- ضرورة ترجمة الكتب الاجنبية بخصوص مصطلح البعد التداولي للعلامة البصرية .

رابعاً : المقترحات

بعد استكمال متطلبات البحث . يقترح الباحثان إجراء الدراسات الآتية :.

1- العلامة البصرية وبعدها التداولي في الملصق العالمي المعاصر.

2- العلامة البصرية وبعدها التداولي في الملصق العربي المعاصر.

References

1. Ahmad, Muhammad Shehab: *Architecture, Rules and Methods of Building Evaluation*, 2nd floor, Majdalawi House for Publishing and Distribution, Amman - Jordan, 2008.

2. Blachet, Philip: *Pragmatics from Austin to Grafman,* 1st Edition, translated by: Saber Al-Habasha, Dar Al-Hiwar for Publishing and Distribution, Syria, 2007.

3. Bou Jadi, Khalifa, *in Pragmatic Linguistics with a Rooting Attempt in the Old Arabic Lesson*, House of Wisdom, Algeria, Edition 1, 2009.

4. Gad Al-Karim, Abdullah, *Deliberativeness in Development Studies,* Dar Al-Adab, Cairo, 2014. .

5. Al-Jerjani, Ali bin Muhammad: *The Book of Definitions*, House of Revival of Arab Heritage, Beirut, 2003.

6. George Paul, Pragmatics, translated by: Qusai Al-Atabi, Arab House for Science, 1st Edition, Beirut 2010.

7. Johnson, R. F: Al-Gamaliya, see: Abdul Wahid Lulua, Publications of the Ministry of Culture and Arts, Freedom House for Printing, Baghdad, 1978.

8. Jerome, Bayrom: The Science of Sign (Simology), T: Munther Ayachi, Tlass House for Studies, Translation and Publishing, Syria, 1992.

9. Al-Hamdani, Fayez Yaqoub: Color is Civilization, 1st Edition, General Cultural Affairs House for printing, Baghdad, 2007.

10. Daskal, Marcello: Contemporary Semiological Trends, Semiotic Research Series, T: Hamid Al-Hamdani et al., Casablanca, 1987.

11. Al-Douri, Suhad Abdul-Jabbar: The relationship of space and time and their impact on two-dimensional design, 1999.

12. Rosenthal, M. and b. Youdin and others (: The Philosophical Encyclopedia, 2nd Edition, T: Samir Karam, Dar Al-Tali'a, Beirut, 1980).

13. Al-Salami, Ali: Media Department, Dar Al-Maaref, Cairo, 1969.

14- Smith, Edward, et al: Postmodern Art, Small Encyclopedia Series No. 234, Wesian University Press, 1991.

15. Shalak, Ali: Art and Beauty, University Foundation for Studies, Publishing and Distribution, Cairo, 1982.

16. Saliba, Jamil: The Philosophical Dictionary, Part 1, Lebanese Book House, Beirut, 1982.

17. Abdel Hamid, Shaker, Visual Arts and the Genius of Perception, Ain Publishing House, Cairo 2007.

18. Abdel Rahman, Taha: On the Origins of Dialogue and the Renewal of Theology, 2nd Edition, The Arab Cultural Center, Beirut, 2000.

19. Abdul Qadir, Hamad Ahmed: The Role of Media in Development, Dar Al-Rasheed, Ministry of Culture and Information, Baghdad. 1982 .

20. Abbou, Faraj: The Science of the Elements of Art, Volume 2, Delphine Publishing House, Milan, Italy, 2, 198.

21- Al-Azzawi, Dia: The Art of Posters in Iraq, A Study of its Beginning and Development, Ministry of Culture and Information, Al-Adeeb Press, 1974.

22- Al-Azzawi, Dia: The Art of Posters in Iraq, A Study in Its Beginning and Development, Ministry of Information, Al-Adeeb Press, Baghdad, 1974.

23- Fisher, Ernst: The Necessity of Art, T: Saad Halim, The Egyptian General Authority for Authoring and Publishing, Egypt, 1971.

24. Laland, Andre: Laland Philosophical Encyclopedia (1-2-3), see: Khalil Ahmed Khalil, Oweidat Publications, Beirut, Paris, 1996.

Magazines and periodicals.

25- Bengrad, Said: Peirce's Semiotics, in Signs magazine, No. (1), Casablanca 1994.

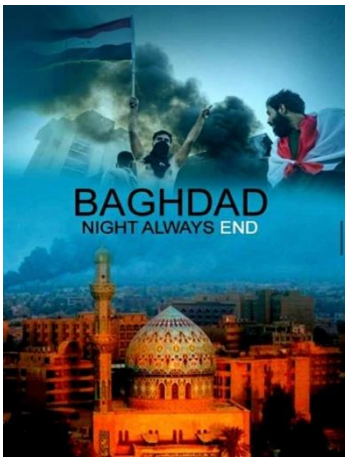
Letters and Letters

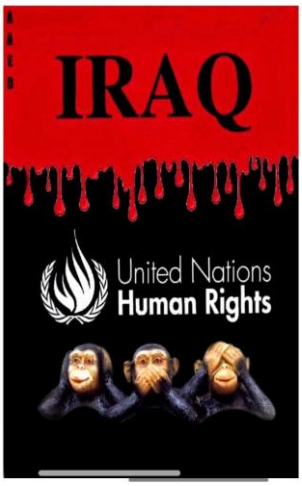
26. Ismail, Ismail Shawky: Art and Design, Faculty of Art Education, Helwan University, Omrania Offset Press, Egypt, 1999.

27. Barbar, Issa: The deliberative dimension in the communicative process, the poetry of Prince Abdul Qadir Al-Jazaery - a model, an unpublished doctoral thesis, Faculty of Arts and Arts, Ahmed Ben Bella University, Oran 1, Algeria, 2016.

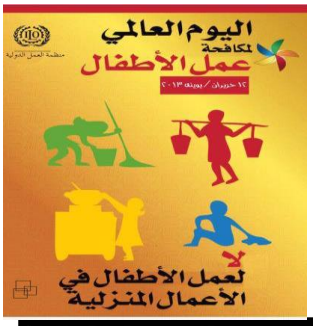
مجتمع البحث

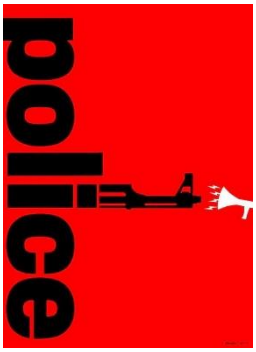
SAY
NO!
TO
WAR
AGAINST
IRAQ


BAGHDAD
NIGHT ALWAYS END

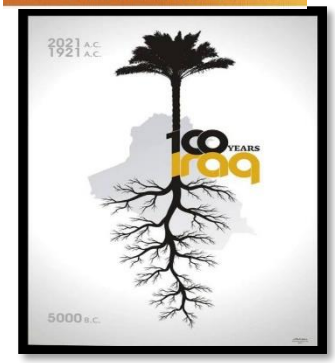

IRAQ
United Nations
Human Rights

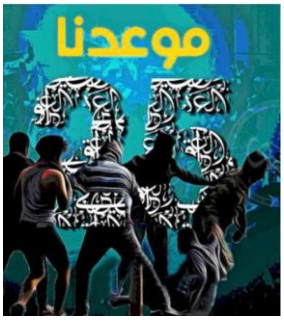
IRAQ
IRAQ
IRAQ
IRAQ
IRAQ
Who Can Stop This

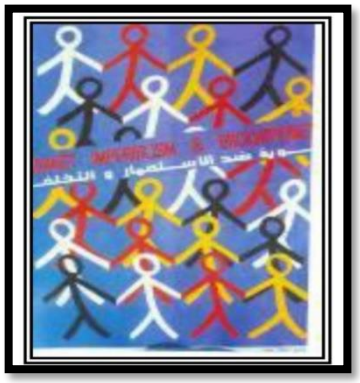

اليوم العالمي
لمكافحة
عمل الأطفال
لعمل الأطفال في
الأعمال المنزلية


police

ننتصر.. أو.ننتصر
25
october


2021 A.C.
1921 A.C.
100 YEARS
Iraq
5000 B.C.


موعدنا



التحرير

موعد مع الوطن
25/10
BAGHDAD

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts106/363-384

The deliberative dimension of the visual sign in the contemporary Iraqi poster

Nawras Oday Ali Al quraeshe [1]
Qassem Khudair Abbas [2]

Al-Academy Journal …….…… Issue 106 - year 2022
Date of receipt: 16/10/2022….Date of acceptance: 10/11/2022…....Date of publication: 15/12/2022

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

Abstract:

The current research dealt with (the deliberative dimension of the visual sign in the contemporary Iraqi poster) in an attempt to identify the importance of the contemporary poster and the role of the international dimension of the visual sign of exceptional importance.

What is the international dimension of the visual mark?

-What is the effect of the visual label on the contemporary Iraqi poster?

The current research aims to identify the pragmatic dimension in the contemporary Iraqi poster.

Across the temporal and spatial research boundaries of the year (2000-2020) in Iraq. The limits of the objective research The limits of this study on the pragmatics in the visual sign and the determination of the relationship between them and its dimensions in the Iraqi poster.

As for the second chapter, the theoretical framework and previous studies, the research included two topics:

-The first topic (approaches of the deliberative dimension in the visual sign).

The second topic (the aesthetics of the contemporary poster).

As for the third chapter represented by the research procedures, the researcher followed the descriptive approach in the style of content analysis to achieve the objectives of the research. The research community included a group of contemporary posters obtained by the researcher through the Internet. The current research community reached 12 models. The

[1] College of Engineering- AlNahrain University, nawrasalquraeshe@yahoo.com .

[2] Collage of fine art –Babilon University.

research sample was intentionally selected according to a set of justifications. The research sample consisted of 5 models

As for the fourth chapter, it included the results of the research that the researcher reached through her analysis of the research sample models, the most important of which are:

-1The artworks presented a pragmatic dimension of the visual sign in various cases and methods of presentation as in all models.

-2The visual sign appears in a symbolic design style in order to achieve its deliberative purpose, as in all models.

As for the conclusions:

-1 The diversity of showing the structure of the international dimension of the visual sign in contemporary times.

The design structure contained the international dimension of the visual mark in contemporary times-2 and a function with a marketing purpose

The researcher recommended:

The researcher recommends encouraging graduate students to investigate the functional concepts of the visual sign and its effective role in society and in contemporary Iraqi painting.

The researcher suggested conducting a complementary study to her current research: The Visual Sign and its Deliberative Dimension in the Contemporary World.

The research concluded with sources and appendices

Keywords: dimension, deliberative, poster.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts106/385-406

تقويم مستويات جودة التعليم في كليه الفنون الجميلة "قسم التصميم أنموذجا "

هدى محمود عمر[1]
فاتن علي حسين [2]

مجلة الأكاديمي-العدد 106 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229
تاريخ استلام البحث 2022/7/19 , تاريخ قبول النشر 2022/8/14 , تاريخ النشر 2022/12/15

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

الملخص

يعد التقويم هدفا اساسيا من اهداف تحقيق الجودة للوقوف على كفاءة واهلية المخرجات التعليمية للخروج بمفاهيم فكرية علمية وعملية حول البنية التعليمية ، ومن الاهمية بمكان الوقوف على معدلات عدد من المقبولين والخريجين من الطلبة لتأشير مستويات جودة التعليم التي تنتج عن حساب مؤشرات التقابل بين مستويات المدخلات والمخرجات وفق آليات التقويم الموضوعية في قسم التصميم " لتعزيز منظومة الجودة واهداف التعليم العالي النظرية والتطبيقية، ويمكن ان يتأتى ذلك من خلال البحث الحالي الذي يهدف الى : تعرف مستويات جودة التعليم وتقويمه وفق اعداد ومعدلات الطلبة الخريجين لفروع قسم التصميم للدراسات الصباحية والمسائية من عام 2003 ولغاية عام 2021 والذي يمثل مجتمع البحث وعينته وعلى اساس اعتماد اسلوب الحصر الشامل للمجتمع وبنسبة 100% واستخدم المنهج الوصفي التحليلي القائم على تحليل البيانات والمعلومات بشكل تسلسلي ترتيبي للوصول الى النتائج والاستنتاجات والتي منها (ان مستويات اعداد قبول الطلبة غير متوازن وغير ثابت مما اثر على مستوى التعليم وجودته حيث كانت معدلات الطلبة الاكثر للمتخرجين من هذا المستوى تتراوح ما بين (60 – 70) % ، في حين كانت نسبة 80% ثابتة تقريبا ، مما يشير الى ان الدعم المعرفي والتوجه التطبيقي جاء منسجما مع معايير الجودة.

الفصل الاول

1. المشكلة البحثية والاهمية :

يعد تناول مفهوم جودة التعليم جزءا لا يتجزأ من تطوير نظام التعليم العالي وتقويمه ، والذي يمثل الغاية الاساسية في اعداد بنية متكاملة في السياقات المعرفية والمهارية والقيمية للطالب على المستوى المعرفي والمهني، كون الطالب يعمل بمشروعه العلمي على ضوء البرامج التعليمية المتأتية من قيم ومهارات

[1] كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد ، hoda.omar@cofarts.uobaghdad.edu.iq
[2] كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد، Faten.Hussein@cofarts.uobaghdad.edu.iq

وعلوم تخصصية فضلا عن رغبته في تنمية قابليته وذكاءه والتي تتؤام مع قدراته وادراكه ومهارته على مستوى التخصص في التصميم باختلاف فروعه (الصناعي ، الطباعي ، الاقمشة ، الداخلي) مما تشكل شخصية الطالب، وذلك من خلال الحصول على مخرجات تعليمية ومهنية قادرة على التعامل مع السياقات البيئة الثقافية والاجتماعية والوظيفية فضلا عن تحقيق البرامج الاكاديمية واهداف مؤسسة التعليم العالي والتي تعمل على امكانية دراسة وتقويم معايير الجودة وتحقيق متطلباتها .

ونتيجة لذلك ووفقا لرؤية دراسة البحث الحالي الذي يتناول منظومة الجودة نسبة الى عدد الطلبة المقبولين والناجحين في قسم التصميم _ بحسب حدود الدراسة البحثية الحالية _، والتي يعد التقويم من اهداف الجودة وتحديد معاييرها من خلال الوقوف على الاسباب والمسببات الخارجية وسياسات القسم الداخلية والتي تساعد على تقييم المخرجات التعليمية واهداف وبرامج منهجية للطلبة ومن ثم الخروج بمفاهيم فكرية علمية وعملية متجددة ومعاصرة للبنية التعليمية، لذا وجد من الاهمية دراسة تقويم نسب معدلات خريجين طلبة قسم التصميم والوقوف على ما تمخض عنه من متغيرات نسبة الى عدد المقبولين من الطلبة في الدراستين الصباحية والمسائية بما يضمن من فكر الجودة وادارتها من اجراءات متابعة متواصلة ومستمرة ، وبعد اجراء الدراسة المسحية حول عدد الطلبة المقبولين ومعدلات الخريجين لغرض الوقوف على تقويم منظومة الجودة وذلك من خلال التساؤل الآتي: (ماهي مستويات جودة التعليم وفق آليات التقويم في قسم التصميم / كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد) وهذا ما يبرز من اهمية البحث من خلال تعزيز منظومة الجودة التعليمية ووضع اهدافها الاستراتيجية للتعليم العالي في قسم التصميم وعلى المستويين النظري والتطبيقي_ العملي وتبني المفاهيم المعاصرة ليشكل من جهة اخرى بناء منهجي تطويري ومتجدد يلبي مستويات الطموح وحاجات المجتمع.

2. **هدف البحث :** تقويم مستويات جودة التعليم في قسم التصميم بكلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد من خلال إعداد ومعدلات الطلبة الخريجين / للدراستين الصباحية والمسائية
3. **حدود البحث :** الطلبة الخريجين في جامعة بغداد _ كلية الفنون الجميلة _ قسم التصميم لفروع (الصناعي ،الاقمشة ،الداخلي ، الطباعي) للدراسات الصباحية والمسائية (لكلا الجنسين) من عام 2003 ولغاية عام 2021
4. **مصطلحات البحث**

- تقويم :Evaluation

عرف ابن منظور التقويم بأنه ((قيمة الشيء)) ، وفي اللغة تعني ((القيمة والحكم)) فهو عملية اصدار احكام موضوعية وعلمية للتحقق من مستوى الظواهر. والتقويم يضع درجات معيارية للنتائج وهذه النتائج هي التي تحقق الاهداف ومن خلالها تحل المشكلة . كما عرف على انه " عملية تقدير شاملة لطاقات الانسان، او الجرد الشامل لمحتويات الانسان التفصيلية، اي انه اشمل من عمليات الاختبارات والقياسات. (Muhammad, 1956, p. 50) ، اما تعريف ابو حطب هو ((عملية اصدار الحكم على قيمة الاشياء او الاشخاص او الموضوعات في ضوء معايير او مستويات او محكات معينة لتقدير هذه القيمة، كما يتضمن ايضاً معنى التحسين او التعديل او التطوير الذي يعتمد على هذه الاحكام)(Khatab, 1996, p. 9) ، كما جاء على انه "

إصدار حكم على مستوى أداء وتتابع الطلبة على وفق أهداف سلوكية تحددها معايير تقويمية بقصد تحسينها واتخاذ القرارات بشأنها، وهذه القرارات إما أن تكون علاجية أو إثرائـــــية " (Al-Naimi, 2000, p. 9). كما ويعرف في التعليم على انه " عملية تقرير فاعلية وكفاءة التعليم (العمليات والمصادر) والحكم على جودتها، باستخدام معايير محددة (معايير جودة)، بهدف اجازتها وتحسينها وتطويرها، وهو عملية اصدار احكام قيمية على شيء ما ، ادوات واختبارات دقيقة بهدف تحسينه وتطويره (Dashti, 1989, p. 192)

تأسيسا على ماسبق يعد الباحث تعريفا اجرائيا " يشير الى عملية اصدار الاحكام بعد تشخيص ورصد مسببات الضعف والقوة في العملية التعليمية وهذا يتطلب تحليل انظمة ومستويات ادارة قبول الطلبة ، الاختبارات، والمقررات التي تحدد من معايير نظام الجودة وتحسين فاعليته في قسم التصميم" .

- مستوى : مجموعة منتظمة من الفئات، تهدف إلى جمع البرامج التعليمية حسب مراحل أو درجات تجارب التعلّم والمعارف والمهارات والكفاءات ذات الصلة التي صُمّم كل برنامج لنقلها. والذي يعكس درجة التعقيد والتخصّص بين محدود التعقيد ومعقّد في محتوى البرنامج التعليمي. (2011 ,***)

كما عرف على انها "الدرجةُ والمكانةُ التي استوى عليها الشيء" معيار الحكم، نسبيَّة المقارنة، درجة :-مستوى عقليّ أو فكريّ أو علميّ: درجة المعارف أو التَّطوُّر العقليّ عند الفرد بالنِّسبة إلى معدّل يقدِّر اختبارات نفسيَّة تِقنيَّة، - يعيش في مستوى أدنى من قدرته" (www.almaany.com, n.d.)

وقد تبنى الباحث تعريف التصنيف الدولي المقنن للتعليم ، كتعريف اجرائي يناسب البحث الحالي

- التعليم : ويعرف " بانه عملية تحويل وتعديل في التصرف الثابت نسبيا والناتج عن التدريب؛ حيث يحصل المتعلمون من التعليم على بيانات او مهارات من شانها تحويل سلوكهم او تحديثه للافضل، كما عرفه القلة بانه عبارة عن نشاط المبتغى منه تقصي التعلم ويمارس باسلوب تحترم النمو العقلي للطلاب وقدرتهم على الحكم المستقل وبهدف المعرفة والفهم " (mufahras.com, n.d.)

- ويعرف التعليم اجرائيا " هو عملية الاتصال تنظيميا ادارياً وتقنياً والتي تتيح للطالب التواصل مع المادة العلمية والتدريسي وفق لمستويات الدراسات النظرية والعملية والتطبيقية باستخدام وسائل تعليمية وتكنولوجية حديثة مختلفة " .

- قسم التصميم : ويعد من الاقسام الفنية التطبيقية في اكاديمية الفنون الجميلة والذي يسعى دوره الى تلبية الحاجات المجتمعية والبحث عن التطور والتجديد منذ تأسيسه في العام الدراسي 1982 - 1983 حيث تطور وبدا يتناول تخصصات علمية متعددة اضافت للقسم التنوع المعرفي والعلمي والتطبيقي تمثلت بالتصميم الطباعي ،التصميم الصناعي ،تصميم الأقمشة ،التصميم الداخلي (Omar, 2022, p. 3)

- الجودة : عرفت على انها " تحقيق احتياجات وتوقعات المستفيد حاضرا ومســــــــتقبال " (Yahyaoui, 2011, p. 5) /5 12-10وتعرف الجودة اصطلاحا بانها الدرجة التي تلبى فيها ضمنياً الحاجة أو التوقع من الخدمة أو المنتج، ويوضحها من خلال شكل بياني للعلاقة بين المعيار والزمن ويوضح فيه الحيز الذي تشغله الجودة بين الحاجات ومستوى الاداء ، فان كثرة المتطلبات واالاهداف خصوصا مع عدم التخطيط المسبق لها يعني التأثير السلبي على مستوى الاداء في تقديم الخدمة أو المنتج (D, 2007, p. 9)اما حسب تعريف المواصفة (

ISO 9001:2015) ،بأن نظام إدارة الجودة "هو وسيلة لتحديد كيف يمكن لمنظمة أن تكون قادرة على تلبية متطلبات عملائها من جهة وأصحاب المصلحة الاخرين المتضررين من عملها من جهة ثانية" (ISO, 2015, p. 11) علما بأن العميل بالنسبة للمؤسسة التعليمية هو الطالب – والمجتمع – وسوق العمل الذي يستوعب الخريجين, (Tuaima, 2006, p. 28)ومن منظور العملية التعليمية فالجودة تعني" الوصول إلى مستوى الأداء الجيد، وهي تمثل عبارات سلوكية تصف أداء المتعلم عقب مروره بخبرات منهج معين ، ويتوقع أن يستوفي مستوى كان محدداً مسبقاً"(Amani Muhammad, 2006)

وتعرف الجودة اجرائيا " ووهي مجموعة من المواصفات والمعايير التي تحدد من الوسائل الادارية الفنية والتقنية _النظري والعملي والتطبيقي_ ضمن المراحل التعليمية، والتي يتم على اساسها تحديد مستويات قبول الطلبة و اتجاهاتهم المعرفية في قسم التصميم في كلية الفنون الجميلة لجامعة بغداد.

الكلمات المفتاحية : التقويم ، المستوى ، التعليم ، قسم التصميم ، الجودة

الفصل الثاني/الاطار النظري

المبحث الاول :التقويم كمستوى للتعليم

ويعد التقويم " اصدار حكم عن الافكار والاعمال وطرق التدريس والمواد وغيرها من الامور التربوية المتعددة، ويتطلب هذا التقويم استخدام المحاكاة والمستويات أو المعايير وذلك لتقييم مدى دقة الامور أو الاشياء وفعاليتها، وتحديد الجدوى الاقتصادية من ورائها "(Saadeh Jawdat, 1997, p. 448)

يرتبط التقويم بتحليل الأداء للإجابة على التساؤلات الخاصة بكفاية المهام، أو المنتج لتحقيق الأهداف، وكذلك يتم رسم الأهداف لتقدير ولتلبية الحاجات ، ويجيب التقويم في هذه الحالة على السؤال الخاص بمدى تلبية الحاجات التي تستهدفها العمليات المختلفة في مجال تكنولوجيا التعليم. (Hamid, 2005, p. 96)كما يعتمد التقويم التعليمي على ضبط الجودة من خلال " قدرة الادارات التعليمية في كافة مستوياتها ومواقعها المختلفة في الاداء بالدرجة التي تمكن من تخريج _ طلبة _ يمتلكون المواصفات تمكنهم من تلبية احتياجات التنمية في مجتمعهم طبقا لما تم تحديده من اهداف ومواصفات لفئة الخريجين " (Muhammad A.-S. i.-S., 2003, p. 79)

وللتعليم مفاهيم واصطلاحات متعددة تعكس علاقته بمجالات معرفية متنوعة وتتخذ جانبين الاول : موضوعي يرتبط بالمحتوى الفكري الثقافي الذي يوجد فيه منظومة التعليم ويمثل السياق او البنية الفكرية بالاضافة الى البنية المعرفية والتقنية والاقتصادية والاجتماعية، والتي تعد من الاهداف الاساسية لنمو التعليم والتي يتاثر بها الطالب. اما الجانب الاخر فيتعلق بالخصوصية الفـــردية(Ali, 2010, p. 345) والذي يتعلق بشخصية المتعلم ومستوى ذكائه والنمو الفكري والاتجاه التعليمي الذي يتبناه والقيم المؤثرة فيه (Qambar, 2013, pp. 13-33).

وتتبع المنظومة التعليمة فلسفة واتجاه معيناً تتبناها الموسسة التعليمية وفق رؤيتها المنهجية التي تعكس خصوصية التعليم والمجالات العلمية التخصصية. (Qambar, 2013, p. 34) وبذلك تعد الفلسفة البراغماتية من اكثر الفلسفات تأثيراً في الموسسة التعيلمية المعاصرة _خاصة في قسم التصميم الذي يتخذ في منهجه التعلمي والادائي التطورات الفكرية والفنية والتطبيقية والتقنية وتنحصر نشاطاته ليس

فقط ضمن المجال التعليمي الا انها تتاثر بالمتغيرات المجتمعية _ فهذه الفلسفة تعمل التركيز على الطالب كمحور لعملية التعلم وعلى المعرفة كمجال نفعي من عملية التعلم كونها تمتلك اسس فلسفية عميقة (ALI, 1995, pp. 223-228)لذا فعملية التقويم تقدم تقييما لمنجزات التعلم من خلال تطويع اهداف الجودة .

وتستند النظرية التوسعية لتنظيم التعليم على اساس وجود منظومة من المعلومات القبلية لدى المتعلم اي تتنظم على ضوءها المعلومات من الدرس السابق ليتم التوسع في الدرس اللاحق ومنها يتم تنظيم المحتوى العلمي للمواد التعليمية بشكل متسلسل من البسيط الى المعقد ومن العام الى الاكثر تفصيلا نسبة الى المفاهيم والاجراءات المتضمنة في المحتوى(Al-Adwan, 2012, pp. 133-135) ، بالاضافة الى نظرية الاتصال (المرسل / المدرس _ رسالة/ معرفة ومهارة _ مستقبل / الطالب المتعلم) كذلك تاثير منظومة الفكر التي يتم تبني استراتيجيات العملية التعليمية واساليبها ومقاييسها مع رؤية واهداف البرامج الاكاديمية والامكانيات الذهنية للطلبة .

لذلك من أول المستلزمات الأساسية للتعليم هو أحتواء المقاييس والمواصفات العلمية والتعليمية لغرض النهوض بالمستوى العلمي وفق المعايير الدولية لأعداد خريجين يستجيب لهم سوق العمل من نواحي عديدة والبعض منها-:

1-تحسين المناهج وتزويد الخريجين بمقومات نظرية وعملية تعزز فرصهم في التقدم المهني ومواكبة التطور وبما يخدم المجتمع.

2-توفير برامج للتدريب المستمر وفق التطورات التكنولوجية الحديثة في المجالات التعليمية والأدارية

3- تبادل الخبرات مع الجامعات اوالمؤسسات المناظرة(Alalim, 2010, p. 24)

وبذلك يعد التعلم في الدراسات التطبيقية _ كفن التصميم _ عملية منظمة ومتسلسلة يمارسها التدريسي والذي يسعى الى نقل العلوم المعرفية ومعلومات الفكرية بالاضافة الى خبرته المهنية والفنية الذاتية وايصالها الى الطلبة اللذين بحاجة الى تلك المعارف والنظرية والتطبيقية فيتم ايصالها بصورة مباشرة ضمن عملية ممنهجة تنتج عن هذه الممارسة التعليمية ، اي بما يتحكم في درجة حصول الطلبة المتعلمين على هذه المعارف ، وما يمتلكه المعلم التدريسي من خبرات في المجالات التخصصية للتصميم

فالغاية من تقويم العملية التعليمية هي تميز نوعي وجودة للمخرجات التعليمية ، والتي تاتي من خلال تنظيم عملية التعلم وفق تدرج متراتب من الاسس الفكرية والعملية ، لذا فالحصول على مخرجات التعلم يتطلب دراسة وتقويم مقومات التميز النوعي وليس الكمي فقط (Haddad, 2017, p. 10)،مما يتخذ دورا في عملية التفكير وعلاقته بالمستوى الفكري والذكاء والابداع للطالب المتعلم ، وهذا يقود الى التاكيد على جودة التعلم من خلال تنمية المهارات الفكرية والتطبيقية كمدخل في التوجه الابداعي للطالب المتعلم (الفن والتصميم) على مستوى التميز وانعكاسه على فاعلية التقويم ومعايير الجودة بالنسبة للمؤسسة التعليمية من جهة والمتعلم المتخرج من تلك المؤسسة من جهة اخرى .

المبحث الثاني : الجودة _ المفهوم والتقييم

حظيت الجودة بجانب كبير من الاهتمام في التعليم _ الجامعي _ مما جعل من المفكرين يطلقون على هذا العصر(عصر الجودة) ، وقد اكد رائد الجودة الامريكي(جوران) بمقولته "ان القرن ال21 هو قرن الجودة حيث اصبح _المجتمع _ اكثر وعيا واهتماما بالجودة باعتبارها متطلب اساس لعالم متغير" (Muderis, 2004, p. 9)، وهي بذلك تعد ثقافة جديدة في التعامل بمعايير متفق عليها هدفها التنمية الشاملة وتلبية الاحتياجات المراد منها .

وتعد الجودة مفهوم متعدد الابعاد ويرتبط تعريفه بالمجال الذي يتعين دراسته والذي يستند على الحقائق العلمية للحكم على الاشياء، فمن منظور العملية التعليمية تعني " الوصول الى مستوى الاداء الجيد ، وهي تمثل عبارات سلوكية تصف اداء المتعلم عقب مروره بخبرات منهج معين ، ويتوقع ان يستوفي مستوى كان محددا مسبقاً"(Amani Muhammad, 2006) ، كونها آلية للاتجاه إلى التغيير والتميز من خلال تركيز المؤسسة على ما تميز به هويتها التعليمية المعلنة ضمن رؤيتها وما تريد من تحقيقه من أهداف ضمن جوانب محددة لها القدرة فيها على الإبداع والابتكار، بالاضافة الى ذلك فان للجودة تأثيراً تنظيميا للفعاليات التعليمية والمؤسساتية والداخلية للمؤسسات التعليمية وهي أستراتيجية وبرامج وآليات وأهداف المؤسسة التعليمية وتشمل التدقيق والرقابة على الجودة وتقيمها من جهة، ولعلاقتها بالبيئة الخارجية بالتغيرات وتفاعل السياقات المعرفية وهي الأعمال المطلوبة من المؤسسات الخارجية والتي تختلف من أختصاص الى أختصاص آخر. من جهة ثانية ، لذا برزت الاهمية لوضع معايير لجودة التعليم العالي في ضوء هاتين الخصوصيتين بالإضافة إلى وجود إدارة وتنظيم لكل تلك العملية وفق خطة منهجية استراتيجية، فالهدف هو بناء هيكل متكامل للتقييم الذاتي للمؤسسة التعليمية الذي يعتمد على الخصوصية التعليمية للتخصص والخصوصية الثقافية.

ولتطبيق الايزو (9002)[1] والذي جزء منه الجامعات من الضروري توفير متطلبات كثيرة يمكن تطبيق البعض من هذه المتطلبات كالتعرف على مسؤولية وهدف الادارة التربوية، نظام الجودة ، قبول التسجيل وضبط البيانات والوثائق، تتبع سير العملية التعليمية للطلبة ، اجراء الاختبارات والتقييم والأجراءات التصميمية ، الأساليب الأحصائية وضبط السجلات والتدقيق، التدريب وتوفير الخدمات(Tayel, 2013, p. 55) . وبذلك يسيطر مفهوم الجودة بكونه " مجموعة الاجراءات والعمليات والمعايير والمقاييس التي تسعى الى تحقيق رضا_ الطلبة _ المستهدف نحو خدمة معينة " اي ان الجودة نسبية من منظور المستفيد الذي يقارن الاداء الفعلي للخدمة مع توقعاته (Taam Shuaib - Al-Hassan, 2004, pp. 90-91)، اي مجمل السمات والخصائص التي تتعلق بالخدمات التعليمية التي تفي باحتياجات الطلاب، وهذا ما يراه المفكرون بان مفهوم الجودة تعني ترجمة

[1] قسمت الهيئة الدولية للمواصفات القياسية) الايزو (ISO _ الى ثلاث اختصاصات من اول المؤسسات التي اهتمت بهذا الشيء هي الهيئة الدولية للمواصفات القياسية) الايزو (ISO وقد رقمت بالرقم (9000) وهو رقم الاصدار والذي تأسست وبدأت اعمالها عام 1987 وقد قسمت الايزو الى ثلاثة اختصاصات -:
1-الايزو (9001) : يختص بالمؤسسات التي تقوم ب (التصميم ، الابتكار، التطوير .....).
2-الايزو (9002) : يختص بالمؤسسات التي تقوم ب (الانتاج والخدمات والمتطلبات الواجب توفرها مثل (الجامعات)).
3-الايزو (9003) : يختص بالمشاريع او المؤسسات الصغيرة .

احتياجات وتوقعات الطلاب الى خصائص محددة تكون اساسا لتعميم الخدمة التربوية وتقديمها للطلاب بما يوافق تطلعاتهم .

وتضم الجودة في التعليم ثلاثة جوانب اساسية: (Alimat, 2004, p. 93)

- جودة التصيمم Designauality :تعني تحديد مواصفات وخصائص تخطيط العمل .
- جودة الاداء Performanceqality تعني القيام بالاعمال وفق معايير محددة.
- جودة المخرج Outputauality تعني الحصول على منتج وخدمات تعليمية وفق الخصائص والمواصفات المتوقعة.

و من أهم متطلبات جودة التعليم العالي مراعاة مجالات التقدم الفكري والعلمي والتقني وانعكاس ذلك على الطالب والجهة التعليمية وبالتالي على المجتمع، الأمر الذي يدعو إلى مراجعة كاملة وتحول في استراتيجيات التعليم والرؤى التقليدية باعتبار الموسسات التعليمية الجامعية ليست في معزل عن تلك التغييرات الفكرية العالمية الكبرى كما ويعد التخطيط الاستراتيجي أحد الأدوات المهمة لتحقيق الجودة وفق الرؤية والأهداف في مؤسسة تعليمية ، تلك الرؤية وليدة دراسة جدية لواقع الحال وتطلع نحو المستقبل ضمن حدود موضوعية وتنفيذية. وتكمن أهمية تأثير نظام ادارة الجودة على المؤسسة التعليمية الجامعية من خلال مجموعة خصائص يمكن إجمالها بما يأتي (***, The International Conference of Higher Education, 2015, pp. 2-3)

1. ترجمة سياسات الجودة إلى ممارسات: تكمن في اهمية النقد والتقييم والتفاعل بين جميع مكونات التعليم والتركيز على أهدافه،اي لابد من ترجمة التقييم إلى ممارسة كأداة لقياس الجودة .
2. التكيف الذكي لنماذج تقييم الجودة مع الخصوصية الثقافية والنظريات الكامنة في التعليم وذلك لمنح الطالب المهارات والكفاءة.
3. ترصين ربط المؤسسة التعليمية (الجامعة وكلياتها) بالسياق أو البيئة الخارجية التي تتفاعل معها الجامعة كالجانب الاقتصادي الذي ينعكس على الكفاءات المعرفية من الخريجين.

وقد جاء تقسيم اعتماد الجودة بحسب دليل اتحاد الجامعات العربية الى قسمين مترابطين ويعتمدان على بعضهنا ولا يمكن تحقيق الثاني بدون الاول لصلتهما الوثيقة بمبادىء ومعايير الجودة وكمايلي:_ (Haddad A. T., 14-15/5/2014, p. 59)

1. الاعتماد المؤسسي: وهو اعتماد للمؤسسة التعليمية (بصورة شاملة) كنظام تنظيمي واداري ومادي وبناء برامج تعليمية في ضوء واقع التطور العلمي والتقني والحاجات للحاضر والمستقبل.
2. الاعتماد البرامجي: وهو يهتم باعتماد البرنامج التعليمي الأكاديمي من ناحية التخطيط لادارته ووضع معايير مخرجاته بحيث تتوافق مع الاحتياجات التخصصية المطروحة من المؤسسة التعليمية.

إن تحقيق الجودة تمثل موضوعا استراتيجيا تتطلب نهج نظام approach systemsلتحقيقها والاستفادة من التفكير المنتظم systems thinking. وهذا لا يتحقق بصورة مرضية دون جودة المفردات الثلاثة (جودة العمل، جودة المنتج ، جودة المؤسسة). وقد توسع مفهوم الجودة الى ما وراء ضبط الجودة الذي يعني بعلاج المشكلات عند اكتشافها ، كما تجاوز ضمان الجودة الذي يعني باجراءات منع حدوث المشكل ، ليصبح ادارة الجودة الكلية الذي يؤكد على المقابلة حاجات _الجهة/ الطلبة المستفيد من خلال

اجراءات وعمليات ادارية مستمرة للتاكيد على مبدأ , (Muderis, Quality Management in Education The Arab Center for Educational Training for the Gulf Countries, 2004, p. 7)

لذلك فللجودة في مجال فن التصميم يحمل هدف لبناء بيئة تعليمية محفزة ومتطورة تساعد على الأبتكار والأبداع وأعداد جيل جديد من الخريجين القادرين على المساهمة من المسيرة التنموية معرفيا ومهاريا للأرتقاء بالمستوى العلمي والبحثي للجامعة وفق المعايير المحلية والدولية المطلوب توفيرها في الخريجين والمتعارف عليها ، باعتبار التعليم الجامعي قطاع فاعل في المجتمع وفق الأسس المعيارية للجودة والأنتقال بالتعليم من التعليم الثقافي الى التعليم التخصصي ومن التعليم التلقيني الى التعليم التلقائي وفق التقنيات الحديثة .

الفصل الثالث : اجراءات البحث

منهجية البحث : اعتمد البحث المنهج (الطبقي _ تسلسلي) كمنهجية كيفية جديدة ومدخل متعدد المستويات للدراسات المستقبلية في مجال التعليم ، والذي يشير تتابع البحث لقائمة البيانات بشكل متسلسل الترتيب للعثور على المعلومات المطلوبة مما يلزم استكمال البحث حتى نهاية السلسلة ، كما وتمثل مرتكزا فكريا وإجرائيا .

مجتمع البحث وعينته : يتضمن مجتمع البحث الطلبة الخريجين لقسم التصميم والتي تم قبولهم وفق الاليات ومعايير القبول المركزي في جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة[1] ، وتشمل الدراسات الصباحية البالغ عددهم الكلي (1421) والدراسات المسائية والبالغ عددهم الكلي (889) وللاعوام الدراسية من 2003 ولغاية 2021، وقد أخذ بعين الاعتبار اعداد الطلبة الكلي والطلبة الناجحين فقط والمقسمة حسب التخصص الدقيق للفروع (الصناعي ، الاقمشة ، الداخلي ، الطباعي) ، وكما هو موضح في الجدولين (1 ، 2) :

[1] ولغرض الوقوف على اليات القبول في قسم التصميم من العام الدراسي (2003 ولغاية 2021) وحسب ظوابط وشروط القبول ووفق مقتضيات الخطط الاستراتيجية لكلية الفنون الجميلة _ جامعة بغداد ، حيث جاء قبول الطلبة في الدراسات الصباحية حسب الاعوام الدراسية من (2003 ولغاية 2014) قبول مباشر للطلبة الخريجين من الاعدادية ضمن الدراسة للفروع (علمي / ادبي / مهني) معهد اعداد المعلمين / او ائل معهد فنون الجميلة والتطبيقية) بالاضافة الى متميزين من دو ائر الدولة والشهداء والاستثناءات من وزارة التعليم العالي والبحث العلمي . ومن العام الدراسي (2015 ولغاية الوقت الحالي) توزع قبول الطلبة الاول : قبول مركزي ويتضمن طلبة خريجين الاعدادية من فرعين العلمي والادبي وبنسبة 50% وللدور الاول والثاني والثالث والسنة السابقة وكذلك ممن لم يظهر له قبول مركزي في السنة السابقة فقط ، والشهادات المتاخرة لتنسيب الطلبة بين الجامعات العراقية او من خارج العراق. بالاضافة الى فئات خارج نسبة القبول المتضمنة فئة ذوي الشهداء ، متميزين دو ائر الدولة ، المعلمين المجازين دراسيا ، او ائل معاهد الجميلة والتطبيقية ، اصحاب معادلة الشهادات ، الاستثناءات وتعديل ترشيح (من العام الدراسي 2016 ولغاية الان). والقبول الثاني: القبول المباشر وبنسبة 50 % ويتضمن الطلبة لموهوبين للخريجين من قنوات متعددة (العلمي/ الادبي/ الصناعة/ التجارة / ..) وبنسبة 5% ، معهد فنون جميلة ليس من او ائل الطلبة وبنسبة 10% ، الفنون التطبيقية _ دراسة المهني وبنسبة 25%، معهد الحرف والفنون الشعبية وبنسبة 5% ، التعليم الحكومي الخاص الصباحي ، ذوي الشهداء.

اما القبول في الدراسات المسائية فقد توزع الى القبول المركزي من او ائل معاهد الدراسة المسائية، ذوي الشهداء، معادلة الشهادات، الاستثناءات، قبول قرار(15 لسنة 2016). فضلا عن القبول المباشر فيشمل طلبة الاعدادية الخريجين للفروع (العلمي / الادبي / الصناعة / الزراعة / التجارة)، معهد الفنون الجميلة من غير الاوائل، معهد فنون تطبيقية، ذوي الشهداء. (مقابلة اجريت مع مدرب الفنون الست (هدى سامي هاشم) _ شعبة التسجيل _ كلية الفنون الجميلة _ جامعة بغداد ، بتاريخ 2022/3/1)

جدول (1) اعداد طلبة التصميم الكلي والناجحين/ الدراسة الصباحية / 2003-2021

اعداد طلاب قسم التصميم للدراسة الصباحية								
السنوات	التصميم الصناعي		التصميم الداخلي		تصميم الاقمشة		التصميم الطباعي	
	الكلي	ناجح	الكلي	ناجح	الكلي	ناجح	الكلي	ناجح
2003-2004	20	18	13	11	18	12	48	36
2004-2005	18	17	27	26	25	18	33	26
2005-2006	14	12	23	23	18	16	36	33
2006-2007	11	9	21	15	11	8	27	20
2007-2008	10	7	18	16	16	15	13	8
2008-2009	13	11	11	11	15	15	14	12
2009-2010	13	11	11	10	17	17	15	14
2010-2011	11	10	20	20	13	14	22	20
2011-2012	13	12	13	13	16	16	19	16
2012-2013	12	11	15	14	14	15	17	16
2013-2014	16	16	26	26	11	12	25	25
2014-	15	15	18	18	24	27	24	24

2015								
-2015 2016	15	13	16	16	19	18	18	16
-2016 2017	11	8	20	21	14	14	17	17
-2017 2018	20	20	15	15	12	10	20	20
-2018 2019	19	19	23	24	33	31	28	27
-2019 2020	27	26	39	39	32	31	33	33
-2020 2021	24	22	31	31	25	24	29	29
المجموع	282	257	362	347	339	307	438	392

جدول (2) اعداد طلبة التصميم الكلي والناجحين / الدراسة المسائية / 2003-2021

اعداد طلاب قسم التصميم للدراسة المسائية								
السنوات	التصميم الصناعي		التصميم الداخلي		تصميم الاقمشة		التصميم الطباعي	
	الكلي	ناجح	الكلي	ناجح	الكلي	ناجح	الكلي	ناجح
2004-2003	13	7	34	32			43	36
2005-2004	36	32	35	34			24	22
2006-2005	11	8	30	29			30	26
2007-2006	4	2	4	1				
2008-2007			3	1				
2009-2008	11	9	11	11			11	10
2010-2009	2	2	8	8			3	3
2011-2010	11	11	15	14			23	22

27	27			16	17	18	18	2012-2011
26	26			21	21	20	21	2013-2012
21	21			16	17	15	16	2014-2013
17	17	11	12	7	8	14	14	2015-2014
9	9	6	7	10	11	6	6	2016-2015
11	11	5	5	12	12	8	10	2017-2016
16	16	9	10	14	15	7	10	2018-2017
11	12	10	10	12	14	12	15	2019-2018
9	10	7	7	14	16	10	10	2020-2019
8	9	8	9	11	13	15	15	2021-2020
274	292	56	60	263	284	196	223	المجموع

لذا تم تحديد عينة البحث على اساس تصنيف عدد الطلبة الناجحين (فقط) الى ثلاثة مجاميع اذ دمجت على نحو(6) سنوات للمجموعة الواحدة ضمت عدد الطلبة مع سنوات العام الدراسي موزعة حسب تخصص فروع التصميم وللدراستين الصباحية والمسائية وكما موضحة في الجدولين (3 ، 4) ، وبذلك يعد مجتمع البحث هو عينته المستهدفة من البحث.

جدول (3) يبين عينة البحث / الدراسات الصباحية

اعداد الطلاب الخريجين للدراسة الصباحية				
السنوات	صناعي	داخلي	اقمشة	طباعي
2009-2003	74	102	84	135
2015-2009	75	101	95	115
2021-2015	108	123	128	142

جدول (4) يبين عينة البحث / الدراسات المسائية

اعداد الطلاب الخريجين للدراسة المسائية				
السنوات	صناعي	داخلي	اقمشة	طباعي
2009-2003	58	108		94
2015-2009	80	82	11	116

2021-2015	58	73	45	64

كما صنفت عينة البحث كل مجموعة حسب معدلات الطلبة من الادنى للاعلى (50% ، 60% ،70% ، 80 %، 90%) وحسب مجاميع التصنيف السنوي المذكورة اعلاه ولكافة فروع قسم التصميم ، لذلك كانت عينة البحث بنسبة 100% لجميع الطلبة الناجحين للدراستين الصباحية و المسائية .

نتائج التحليل لجميع افرع قسم التصميم وللدراستين الصباحية والمسائية

جدول (5) معدلات طلبة تصميم الاقمشة (الخريجين) للدراسة الصباحية

السنوات	50	60	70	80	90
2009-2003	14	35	31	4	
2015-2009	13	41	26	14	1
2021-2015	5	54	42	16	4

تبين من خلال الجدول رقم (5) ان معدل (60 و70) جاءت كأعلى نسبة في مستوى المعدلات الخريجين لمجاميع السنوات الدراسية الثلاث، على الرغم من التفاوت النسبي للمعدلين (60و70) بين المجوعتين الاولى والثانية للسنوات الدراسية (2003ولغاية 2015) وبتفاوت ملحوظ في المجموعة الثالثة (2021_2015) وهذا يبين وجود تقارب في المستويات الدراسية للطلبة وبشكل متكافىء، وقد يعزو الى اختلاف في شروط القبول التي جاءت باعتماد جهات انتساب الطلبة من محاور وموسسات تعليمة متعددة شملت انشطة وبرامج منهجية نظرية وتطبيقية في التخصص المماثل في الدراسات الإجرائية لمكونات المنهج التعليمي التطبيقي لفرع تصميم الاقمشة ، كما اظهرت معدلات الطلبة (80) بمستوى اعلى مما يشير الى وجود تفوق في المستوى الدراسي للطلبة المقبولين في الفرع في المجموعتين الثانية والثالثة ، وهذا يؤكد الى ان متطلبات معايير قبول الطلبة من قنوات مختلفة ومتعددة حددت من مبادىء التوجيه لنظام ادارة الجودة وكيفيه تطبيق اجراءاته الفنية والتطبيقية لغرض توظيف اهداف خطة بناء المنهج ومخرجات التعلم. ويجدر الاشارة، أن المعدل (50) كان الاقل عددا من الطلبة في المجموعة الثالثة ذاتها ومع المجموعتين الاولى والثانية

جدول (6) معدلات طلبة تصميم الاقمشة (الخريجين) للدراسة المسائية

السنوات	50	60	70	80	90
2009-2003	_	_	_	_	_
2015-2009		5	6		
2021-2015	1	6	20	18	

تبين من خلال الجدول رقم (6) ان قبول الطلبة في فرع تصميم الاقمشة قد تم في العام 2015_2014 لذا كان معدلات طلبة تصميم الاقمشة أنحصرت بين(60 و70) وذلك لقلة اعداد الطلبة المقبولين في الفرع، الذي يبين قلة اتجاه ورغبة الطلبة لتخصص تصميم الاقمشة فضلا قلة الكادر

التعليمي في التخصص . كما اظهرت المجموعة الثالثة تقاربا نسبيا ايضا بين المعدلين(70 و 80) وبما يوازي عدد المقبولين بالرغم من اعداد الطلبة المحدود ايضا، والذي انعكس على معدل 60 الذي ظهر أقل عددا اذا ما تم مقارنته مع اعداد الطلبة المقبولين في الفرع. وهذا يشير الى نظام التعلم قد ادخل تغيرات في فتح افاق التقديم للطلبة في تخصصات فنية تطبيقية مختلفة للقبول في فرع تصميم الاقمشة مع الاخذ بالاعتبار معايير الجودة واستيفاء المتطلبات الدراسية باعتماد التطوير المنهجي ووضع معايير أدائية لمخرجات التعلم المستهدفة لقبول الطلبة.

جدول (7) معدلات طلبة التصميم الصناعي (الخريجين) للدراسة الصباحية

السنوات	50	60	70	80	90
2009-2003	5	35	30	4	
2015-2009	7	39	19	10	
2021-2015	9	52	41	5	1

تبين من خلال الجدول رقم (7) شكلت المعدلات التي تتراوح بين (60 و70) الاعلى في كل المجاميع ضمن السنوات الدراسية (2003_ 2021) ، وهذا يشير الى التركيز على عمليات التعليم وقياس مخرجات المنهج والتدريس مقارنة مع مستوى معدلات الطلبة فضلا عن تعددية واختلاف قنوات القبول للطلبة ومقارنتها فيما بينها كونها تشير الى معايير الجودة وتاثيرها على مستويات الطلبة ، كما وتبين ان اعداد الطلبة الذين حققوا المعدل(80)جاءت الاعلى والاكثر عددا في المجموعة الدراسية الثانية وبمستوى متضاعف عن المجموعتين الاولى والثالثة وهذا يشير الاستفادة من الاهداف التي وضعت ضمن الانجاز التعليمي مقارنة مع معايير انتساب الطلبة الى الفرع التصميم الصناعي جاءت مناسبة بين المجال العلمي وتعددية مستويات قبول الطلبة والتي اوجدت رغبة الطلبة وميولهم للبرامج التعليمية في التخصص الدقيق. كما لم يحقق الطلبة المعدل (90) فقط لطالب واحد على الرغم من اعداد الطلبة في المجموعات الدراسية الثلاثة، وهذا انعكس ايضا على المعدل(50)والتي حققت تغيرات طفيفة بشكل تدريجي من الاقل الى الاكثر في اعداد الطلبة وفي السنوات الدراسية

جدول (8) معدلات طلبة التصميم الصناعي (الخريجين) للدراسة المسائية

السنوات	50	60	70	80	90
2009-2003	8	30	14	6	
2015-2009	5	42	27	6	
2021-2015	1	13	26	16	2

تبين من خلال الجدول رقم (8)، ان معدلات الطلبة الخريجين والتي تتراوح بين (60 و70) شكلت الاعلى وفي كل المجاميع للسنوات الدراسية، والتي تتوافق مع متوسط اعداد الطلبة المقبولين في الفرع وهذا يبين سياقات نظام الجودة وما تملكه من رؤى واهداف في التعامل مع التوجهات الفكرية والمحددات التعليمية

للفرع والتي تمثل مجموعة من التصورات العامة لميول ورغبة توجهات الطلبة في التخصص للتصميم الصناعي وما يتناسب مع فلسفة ومنهجية التعليم ومخرجاته والتي سعى القسم من خلالها بيان هويته ، كما وتبين من الجدول ان اعداد الطلبة الذين حققوا المعدل(80) جاءت ألاعلى عددا في المجموعة الدراسية الثالثة واكثر من الطلبة المقبولين في المجموعتين الاولى والثانية، مما يبين من خلال نسبة قبول الطلبة للمراحل الثلاثة ان نظام ادارة الجودة كمعيار محرك لتوجهات التعلم انها بنيت على وفق توقعات لاهداف التعلم واحتياجات الجهات المعنية كمؤسسة تعليمية وكيفية تحسين وتدريب وتوجيه الطلبة بما يلبي متطلبات معايير نظام الجودة . كما ان متحقق المعدل (90) جاءت لطالبين في المجموعة الدراسية الثالثة، ومعدل الطلبة (50) كانت الاعلى في المجموعة الاولى ، في حين لم يتحقق في المجموعة الثالثة على الرغم من تزايد اعداد الطلبة في فرع التصميم الصناعي.

جدول (9) معدلات طلبة التصميم الداخلي (الخريجين) للدراسة الصباحية

السنوات	50	60	70	80	90
2009-2003	1	27	60	14	
2015-2009	1	28	48	23	1
2021-2015	1	49	68	25	1

يبين الجدول رقم (9) أن المعدل(70) حقق تكافئا في المجموعتين الاولى والثالثة للطلبة الخريجين ، الا انه اظهر اعداد اقل في مجموعة الثانية على الرغم من التوافق في مستويات التعلم الدراسي وفق منهجية قسم التصميم وتوافر الرؤى الفنية والتطبيقية كتخصص تصميم داخلي، ويبدو ان متحقق المعدل (60) قد اوضحت تقارب في اعداد الطلبة الخريجين ضمن الجموعتين الدراسيتين الاولى والثانية ، في حين حققت المجموعة الثالثة زيادة في اعداد الطلبة مما يؤكد على اجراءات واهداف الجودة التعليمية قد اعتمدت على المستوى التعلمي لقبول للطلبة اساسا، .كما ظهر المعدل(80) الاكثر تحقيقا على مستوى فروع التصميم نسبة الى اعداد الطلبة المقبولين والذي يعزو ايضا الى تعددية قنوات القبول، ومن جهة اخرى اظهرت المجاميع الدراسية للاعوام تصاعدا تدريجيا على الرغم من التكافء في معدلات لطلبة الخريجين للمجموعتين الثالثة والثانية وهذا يشير الى متابعة فرع التصميم الداخلي لاجراءات تطوير معايير التعليم وعلاقتها مع خصوصية ممارسة المهنة في التخصص. في حين ان معدل(50) بقيت ثابتة على مدى المجاميع الدراسية الثلاثة مما يؤشر الى مستوى معدل القبول ورغبة الطلبة في فرع التصميم الداخلي، كما لم يحقق المعدل (90) على مدى المجاميع الثلاثة للسنوات الدراسية فقط لطالبين بالرغم من ارتفاع معدل نسب القبول في الفرع ، وهذا يبين ان معايير ومستوى القبول تعد ادوات تستخدم لوضع اهداف الجودة وتقييم المنجز من التعليم من خلال مخرجات أدائية للطالب ومقارنتها بمبادىء القبول وخططها في اتساع وتنوع قنوات قبول الطلبة، بالاضافة الى رغبة الطلبة وتفضيلهم في التوجه الدراسي الذي اظهر نظاماً خاصاً في المعايير المهنية التطبيقية والتعليمية .

جدول (10) معدلات طلبة التصميم الداخلي (الخريجين) للدراسة المسائية

السنوات	50	60	70	80	90
2009-2003	4	39	59	6	
2015-2009	4	29	31	17	
2021-2015	2	20	33	15	3

يبين الجدول رقم (10) تكافىء في متوسط المعدل (70) للمجموعتين الثانية والثالثة في الاعوام في حين حققت نسبة عالية في المجموعة الدراسية الاولى وهذا يشير الى نظام التعلم في وضع اهداف لمعايير الجودة والنتائج المحتملة جاءت وفق التخطيط المنهجي لقبول الطلبة وتعددية قنوات القبول وتنوعه ، كما تبين ان معدل (60) في كل المجموعات كانت متفاوتة وتدريجيا من الاكثر الى الاقل وهذا انعكس على المعدلات ال70و80 ، وهذا يشير الى ان نسبة القبول في هذه المجموعة هي الاعلى في عدد الطلبة التي اثرت على توزيع معدلات الخريجين بشكل متوازن نوعا ما ، والتي بينت اظهار خصوصية التخطيطية والادائية والتطبيقية للبرامجيات التعليمية للطلبة التي يعتمدها التصميم الداخلي ، كما اظهر الجدول ان معدل(80) كانت الاعلى في نسبة قبول الطلبة على مدى السنوات دراسية للمجموعتين الثانية والثالثة، ومما يشير الى اتساع قبول الطلبة الاضافة الى رغبتهم في التوجه الدراسي في فرع التصميم الداخلي، مما يؤكد متحقق الدعم المعرفي اللازم بما يخدم التوجهات التطبيقية والرؤى المستقبيلة للطلبة على ضؤء كوادر تخصصية في التصميم الداخلي نسبة الى معايير الجودة والتعلم من جهة وعدد الطلبة المقبولين في الفرع. وللاشارة، ان معدل (50) بقيت ثابتة في كل المجموعات، مما يعزز من مستويات القبول جاءت على وفق نظام وشروط الاختيار وتناسبها مع عدد الطلبة المقبولين للمجموعة الثالثة للسنوات (2015_2021).

جدول (11) معدلات طلبة التصميم الطباعي (الخريجين) للدراسة الصباحية

السنوات	50	60	70	80	90
2009-2003	0	46	73	16	
2015-2009	1	33	69	12	
2021-2015	2	50	69	21	

تبين من خلال الجدول رقم (11) ان معدلات الطلبة مابين 60 و70 لكل المجموعات الدراسية والتي جاءت كاعلى مستوى المعدلات الخريجين وهذا يبين وجود تقارب في المستويات الدراسية للطلبة وبشكل متكافىء وهذا يؤشر الى معايير الجودة التي تعتمده المؤسسة التعليمية تمثل متطلبات منهجية تتوافق مع رغبة وميول الطلبة المتقدمين الى فرع التصميم الطباعي وبرامجها التعليمية النظرية والتطبيقية.بينما حققت المجموعات الدراسية الثلاثة ارتفاع المعدل (80)ضمن مستوى معدل الخريجين لفروع قسم التصميم الاخرى. وهذا يشير الى تطبيق معايير قبول الطلبة اظهرت التوافق بين نسبة طلبة المقبولين ومعدلات القبول فضلا لرغبة الطلبة التي عملت على تعزيز المتطلبات الاداء مهنياً وتطبيقاً، مما يعزز من فلسفة

القبول وغاياته ضمن قنوات ادراية فنية محددة وذلك لمتحقق اهداف التعلم وجودته وسياقات التعليم العالي ، خاصة وان فرع التصميم الطباعي له الدور الفعال في قسم التصميم. وعلى الرغم من اعداد الطلبة الاكثر قبولا الا انه لم يتحقق المعدل(50 و90) نسبة الى الفروع الاخرى لقسم التصميم

جدول (12) معدلات طلبة تصميم الطباعي (الخريجين) للدراسة المسائية

السنوات	50	60	70	80	90
2009-2003	6	53	30	5	
2015-2009	3	43	55	15	
2021-2015	0	13	40	11	

تبين من خلال الجدول رقم (12) ان معدلات(60 و70)جاءت كاعلى في مستوى المعدلات الخريجين بالرغم من تحقق بشكل غير متساوي وبصورة غير متكافئة بين المجموعات الدراسية الثلاثة، بينما اظهر المعدل (80) تفاوت ملحوظ في مستوى معدل الخريجين لطلبة، وهذا يشير الى تاثير انظمة التعليم والتعلم وخصوصية بناء المنهج العلمي ومتطلبات الجودة جاءت بناءاً واجراءات الاهداف التي وضعتها الادارة التعليمية واجراءات التعلم والاداء ، والتي اكدت على التقييم لمخرجات نظام جودة التقييم المستمر والتميز في تقديم الاداء التعليمي ومقارنتها مع أدائية الطالب المتخرج في تحضيره لممارسة المهنة والتي تعد من أبرز نتائج الجودة لفرع تصميم الطباعي. وهذا يؤكد الى تقييم الاداء والتخطيط في نسب قبول الطلبة جاءت وفق رغبة الطلبة ومعدلاتهم التي تتيح لهم القبول في الفرع فضلا جهات القبول والتي تتناسب مع أهمية وفعالية نظام الجودة الخاص بالمؤسسة التعليمية. وبالاشارة الى متحقق المعدل (50) اظهر بنسب متفاوتة من الاعلى الى الادنى في المجموعة الاولى والثانية كما انه لم يحقق المعدل (90) في كل المجاميع الدراسية لفرع التصميم الطباعي للدراسة المسائية ، وعلى الرغم من اعداد الطلبة الذي يعد الاكثر قبولا نسبة الى الفروع الاخرى لقسم التصميم .

الاستنتاجات

1- يتبين من خلال مستوى معدلات الطلبة الخريجين وجود آلية لمنظومة فكرية ذات أبعاد تطبيقية من خلال وضع خطط وتوجيهات في تحسين مخرجات التعلم والتعليم في قسم التصميم ضمن فروعه (الصناعي والطباعي والاقمشة والداخلي) تكون غايتها تلبية متطلبات المجتمع .

2- تتجه متطلبات معايير قبول الطلبة من قنوات مختلفة ومتعددة نحو نظام ادارة الجودة وكيفيه تطبيق اجراءاته الفنية والتقنية التطبيقية على مستوى فروع التصميم ، مما تعد ادوات وآليات تستخدم لوضع اهداف الجودة وتقييم المنجز من التعليم .

3- من خلال تحليل معدلات الطلبة المتخرجين لفروع تصميم(الصناعي والطباعي والاقمشة والداخلي) للدراستين الصباحية والمسائية اظهرت مايلي :-

- ان نسبة معدلات (60% و70%) كانت الاكثر نسبة الى عدد الطلبة في المجموعات الثلاثة .

- ان معدل (80 %) كانت نسبة ثابتة تقريبا بين كل المجموعات الثلاثة وعلى مستوى فروع التصميم، وهذا اشارة الى متحقق الدعم المعرفي بما يخدم التوجهات التطبيقية ومعايير الجودة والتعلم وعدد الطلبة المقبولين .
- على الرغم من نسبة اعداد وتعدد قنوات القبول للطلبة في فروع التخصص للتصميم الا ان المعدل 90% كان بنسبة ضئيلة من معدلات الطلبة وبما يماثلها المعدل 50% وفي جميع المجموعات الدراسية الثلاثة وعلى مستوى فروع التصميم كافة، وهذا يؤكد ان نظام ادارة التطبيق الجودة جاءت نسبية وفقا لاجراءات التخطيط والتدريب وتوقعات اهداف التعلم.
- بالنظر الى الظروف الامنية من (2003 ولغاية الان) التي ادت الى التقليل من الساعات الدراسية بين الدراستين الصباحية والمسائية مقارنة مع معايير الدراسة قبل 2003، الا انها حقق التواصل والمتابعة بين المتعلم والتدريسي وملاءمته مع مضمون ومتطلبات الجودة عبر الاستفادة من الاهداف التي وضعت وفقا للخطط ومنهجية القسم ورغبة الطلبة وميولهم للبرامج التعليمية في التخصصات الدقيقة.
- يتبين من خلال المقارنة بين معدلات الطلبة الخريجين في كافة فروع التصميم جاءت متكافئة نسبياً في الدراستين الصباحية والمسائية وضمن حدود البحث الزمانية وهذا يشير الى المتابعة للاجراءات الادارية والتنفيذية لقسم التصميم على الرغم من اختلاف في اعداد الطلبة المقبولين وسنوات القبول لفروع التصميم (الاقمشة والصناعي) في الدراسة المسائية وهذا يمثل مدخل لرفع نوعية معايير جودة التعلم الفكرية والتطبيقية والعملية المادية .

4- يتبين من خلال القبول في فروع التصميم، ان مستوى اقبال الطلبة الخريجين من قنوات متعددة (القبول المركزي والمعاهد الفنية والموهوبين ...الخ) رغبة القبول في الفرعين التصميم الطباعي والتصميم الداخلي، والتي كانت الاكثر عددا في قبول الطلبة في المجموعات الثلاثة من عام (2003- 2021) وهذا يشير الى رغبة الطلبة في التوجه الدراسي في التخصصين وعلاقته مع خصوصية ممارسة المهنة ومتطلبات سوق العمل في المجتمع ومما عزز من اجراءات تطوير معايير جودة التعليم المهنية التطبيقية.

5- شكل الجانب التطبيقي لمشاريع الطلبة كافة فروع التصميم (الصناعي والطباعي والاقمشة والداخلي) دوراً مهماً يتواءم مع توجهات ومتطلبات الخطط الاستراتيجية لمعايير وتوجهات الجهات التعليمية للكادر التدريسي، والتي بنيت على وفق احتياجات قسم التصميم وكيفية تحسين وتدريب وتوجيه وتطوير اداء الطلبة بما يلبي متطلبات معايير نظام الجودة فضلا عن تاثيرها على مستوى معدلات الطلبة الخريجين.

6- بالرغم من قلة توافر المعدات والأدوات والمواد الخام اللازمة لعملية انتاج وتنفيذ المشاريع والواجبات التطبيقية والعملية للطلبة الا ان وجود إدارة واعية ملتزمة بالإجراءات والمتابعة وفق لمعايير الجودة التعليمية فضلا عن وجود كادر تدريسي في القسم يمتلك الحس الفني والجمالي والتقني الادائي من التدريب والمهارة مماعملت على إمكانية استيعاب للأفكار الجديدة والتكيف معها وتنفيذ مشاريع الطلبة في تطوير وتهيئة قاعات دراسية وفقا لاحتياجات القسم وسياقات التعلم، وهذا ساعد على حث الطلبة على تحسين اداءهم في التعلم ورفع في مستويات معدلات الخريجين في قسم التصميم

7- إن من أهمية متطلبات الجودة ومتطلبات إعداد المنهج توفير الورش التطبيقية والعملية المتخصصة ضمن فروع التصميم التي تشكل علاقة ديناميكية بين الجانب التطبيقي والعملي والنظري ، الا ان قسم التصميم يفتقر الى تلك الورش التطبيقية والعملية النموذجية والتي تعمل على تنمية التوجهات الفكرية والادائية بشكل مباشر مع الواجبات التطبيقية وتحسين مخرجات الاداء المهارية، مما ادى الى ان يتم تنفيذ اغلب مشاريع تخرج الطلبة خارج الكلية خاصة في فرع تصميم الاقمشة والداخلي فيما عدا بعض المشاريع المشتركة بين الطلبة لغرض اعادة تأهيل بعض القاعات الدراسية ومداخل وممرات قسم التصميم او استغلال الفضاءات لغرض تهيئة قاعات غير مؤهلة دراسياً مع حاجة والتطورات قسم التصميم وهذا ينعكس على مستويات معدلات الطلبة الخريجين ومعايير الجودة للمستوى التعلم.

8- تبين ان مستويات اعداد قبول الطلبة في قسم التصميم غير متوازنة وغير ثابتة ضمن سنوات القبول (2003_2021) لها اثرها على مستوى التعليم مما يؤثر على مستوى الجودة في قسم التصميم ،ويعزو ذلك للأسباب التالية _ :

- قبول طلبة من محاور ومؤسسات تعليمة متعددة (كمعاهد الفنون الجميلة والتطبيقية والموهوبين بالإضافة الى الاعدادية).
- قبول عدد كبير من الطلبة وفقا لبعض شروط القبول ، قد لا يمتلك البعض الموهبة او المعرفة الفنية مما تشكل صعوبة على مستوى التعلم.
- عدم توفر القاعات الدراسية التي تتناسب مع اعداد الطلبة المقبولين .
- عدم موائمة القاعات ومستلزماتها الدراسية مع الاداء النظري والتطبيقي والعملي خاصة في الفرع تصميم الاقمشة والتصميم الطباعي والتصميم الصناعي على التوالي .
- مساحات القاعات الدراسية التطبيقية غير مناسبة مع عدد الطلبة في كل فروع التصميم فضلا عن غير متطابقة مع المؤشرات التصميمية والعملية.

التوصيات : ويوصي البحث الى ضرورة الاتي :-

1. الوعي ونشر ثقافة الجودة في المؤسسات التعليمية الفنية التطبيقية كمراكز منتجة .
2. الاستفادة من إجراءات قبول الطلبة لغرض تقويم وتحديد جودة الوسائل التعليمية نسبة الى معدلات الطلبة الخريجين.
3. التركيز على معايير قنوات قبول الطلبة في قسم التصميم والاستفادة منه في سوق العمل على نحو المستقبلي للطلبة الخريجين.
4. التوأمة مع الجامعات الحكومية والاهلية في محافظات العراق والدول العربية والعالمية المتخصصة في التصميم لمواكبة معايير الجودة في المؤسسات التعليمية المختلفة ومحاولة التطبيق وفق رؤية التعليم للكليات الفنية التطبيقية في العراق.

المقترحات : يقترح البحث اجراء الدراسات التالية:_

1. اعداد معايير الجودة للتعليم الحضوري و الالكتروني لقسم التصميم – كلية الفنون الجميلة.

2. مقارنة مستوى معايير الجودة لطلبة الدراسات العليا والاولية لقسم التصميم – في الدول العربية والاجنبية

References

***. (2011). *International Standara Classification of Education.*

***. (2015). The International Conference of Higher Education. *The Statement of the International Conference of Higher Education renews its expectations of the end of the traditional university.* journal of Exhibition and Conference , third issue.

Al-Adwan, Z. S.-a.-H. (2012). *Teaching Design.* Jordan: Dar Al-Masira.

Alalim, F. A. (2010). *Total Quality Management System and International Standards (a scientific and applied study).* Jordan: Dar Al-Yazuri Scientific Publishing and Distribution House .

Alalim, F. A. (2010). *Total Quality Management System and International Standards(a scientific and applied study).* Jordan: Dar Al-Yazuri Scientific Publishing and Distribution House.

ALI, S. I. (1995). *Contemporary Educational Philosophies.* Kuwait: The National Council for Culture and Arts and Literature.

Ali, S. I. (2010). *The Fundamentals of Public Education.* Jordan: Dar Al-Masira .

Alimat, S. N. (2004). *Total Quality Management in Educational Institutions (Application and Development Suggestions) .* Amman: Dar al-shorouk for publishing and Distribution .

Al-Naimi. (2000). *Evaluating the Technical Skills of Students of the Design Department in Hand Printing .* Baghdad: Unpublished MA thesis.

Amani Muhammad, M. F. (2006, 9). *A quality curriculum or an approach for the sake of quality .* Retrieved from science educator . Jeeran .Com/ nafeza/archive : 2006/9/99862:http

D, H. (2007). *Quality management essentials .* Butterworth-Heinemann is an impirint of ELSEVIER.

Dashti, A. (1989). *Educational Technology in Developing Educational Attitudes.* Kuwait: Al Falah Library.

Haddad, A. T. (14-15/5/2014). The Importance of Quality Application in the Development of Iraqi Higher Education Institutions. *The Axis of Engineering Departments , in The*

Fifth Annual Conference for Quality Assurance and Academic Accreditation. Iraq: University of Kufa , in partnership with the Iraqi Ministry of Higher Education and UNESCO .

Haddad, A. T. (2017). *Quality Requirements for learning Outcomes in the Department of Architecture .* Baghdad: University of technology as a model , PhD thesis, University of Technology.

Hamid, M. A. (2005). *Scientific Research in Educational Technology.* Cairo: World of Books.

ISO. (2015). *International Organization for Standardization, iso 9001.* Switzerland: How To Use.

Khatab, A. (1996). *Psychological Evaluation.* Cairo: Anglo Egyptian Library.

Muderis, A. R. (2004). *Quality Management in Education.* Saudi Arabia: The Arab Center for Educational Training for the Gulf Countries , Bureau of Education for the Gulf Countries.

Muderis, A. R. (2004). *Quality Management in Education , The Arab Center for Educational Training for the Gulf Countries.* Saudi Arabia , Riyadh: Bureau of Education for the Gulf countries .

mufahras.com. (n.d.). *mufahras.com.* Retrieved from https:// mufahras.com.

Muhammad. (1956). *Ibn Manzur - Lisan Arab.* Beirut: VOLUME 12.

Muhammad, A.-S. i.-S. (2003). *The Culture of Quality in Educational Administrative Thought and the Possibility of Benefiting from it in Egypt.* Cairo: Yarmouk Research Journal . No.19, part 13.

Omar, H. M. (2022). *Design Department Manual.* Iraq.

Qambar, M. (2013). *The Philosophy of University Education.* Jordan: The Modern World of books.

Saadeh Jawdat, I. A. (1997). *The School Curriculum in the Twenty -first Century.* Kuwait: Al-Falah Library for Publishing and Distribution.

Taam Shuaib - Al-Hassan, a. K.-A. (2004). Towards Standard Specificatications for Achieving Quality Education. *Fourth Conference of the Arab Ministry of Education*, (pp. 90-91). Beirut.

Taam-Al-Hassan, a. K.-A. (2004). Towards Standard Specifications for Achieving Quality Education. *Fourth Conference of the Arab Ministry of Education*, (pp. 90-91). Beirut.

Tayel, M. K.-S. (2013). *Total Quality Standards (Management , Statistics , Economics).* Jordan: Dar Osama for Publishing and Distribution.

Tuaima, R. A. (2006). *Total Quality in Education ; Between Indicators of Excellence and Accreditation Standards.* Jordan: Dar Al Masirah.

www.almaany.com. (n.d.). *www.almaany.com*. Retrieved from https://www.almaany.com/ar/dict.

Yahyaoui, N. M. (10-12 /5 /2011). Requirements and Standards of Total Quality Management in Higher Education Institutions. *Proceedings of the Arab International Conference on Quality Assurance of Higher Education*, (p. 5). Jordan.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts106/385-406

Evaluating the education quality in the College of Fine Arts

"Design Department as a model"

Huda Mahmood Omar [1]
Faten Ali Hussein [2]

Al-Academy Journal …….…….... Issue 106
Date of receipt: 19/7/2022…....Date of acceptance: 14/8/2022….....Date of publication: 15/12/2022

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

Abstract:

Education quality evaluation is one of the objectives of education quality. The evaluation includes assessing the education standards and academic program outcomes to develop intellectual, scientific and practical concepts for the educational structure. It considers the determination of the rates of the number of accepted students and graduates. The research focuses on "what are the levels of education quality according to the evaluation mechanisms in the design department" to enhance the quality system and the objectives of theoretical and applied education.

It is identifying the levels of education quality and evaluating it according to the numbers and rates of graduate students of the design department branches for morning and evening studies from 2003 to 2021. This represents the research community and its sample. Using the stratified approach and analyzing data and information in a sequential or orderly manner to reach the most important conclusions:

1-The levels of student admission numbers are unbalanced and unstable during the admission years, which affects the level of education and quality

2- The graduation rates ranged between 60% and 70%, which was the highest. The average GPA is 80% was almost a fixed percentage relative to the number of students in the three groups, which indicates cognitive support and a practical orientation that came with the standards of quality and learning

Keywords: evaluation, level, education, design department, quality.

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

[2] College of Fine Arts / Baghdad University, Faten.Hussein@cofarts.uobaghdad.edu.iq

OPEN ACCESS

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts106/407-430

المؤثرات البصرية في تصميم الرسوم المتحركة المعاصرة

أكرم جرجيس نعمة [1]

أحمد نعيمة عبيد [2]

مجلة الأكاديمي-العدد 106 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2022/9/20 , تاريخ قبول النشر 2022/10/18 , تاريخ النشر 2022/12/15

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

ملخص البحث

ناقش البحث الحالي والموسوم (المؤثرات البصرية في تصميم الرسوم المتحركة المعاصرة) المؤثرات البصرية والخيال الابداعي والفكرة التصميمة وتوظيف الرسوم المتحركة في التصميم الجرافيكي باستخدام الوحدات التيبوجرافيكية، ومن خلال الإطار المنهجي وجد الباحث مشكلة بحثه تتضح من خلال التساؤل الآتي: ماهي المؤثرات البصرية في تصميم الرسوم المتحركة المعاصرة؟

واهمية البحث السعي إلى توضيح المفاهيم التصميمية التي من شأنها تعزيز مفهوم التطويرالتقني للبرمجيات الاسهام الفاعل في ترسيخ فكرة التعامل مع تلك المؤثرات والكيفيات التي تكفل نتائج ايجابية في تحقيق الجوانب التطبيقية ببعديها الوظيفي والجمالي.

وهدف البحث هو التعرف على المؤثرات البصرية في تصميم الرسوم المتحركة المعاصرة.

وحدود البحث الموضوعية هي دراسة المؤثرات البصرية في تصميم الرسوم المتحركة المعاصرة.والحد المكاني لها هي المؤثرات البصرية المستخدمة في قناة MBC العراق.

في المدة من 2019 – 2021. وتم تحديد اهم المصطلحات الواردة في العنوان وتناول الاطار النظري في المبحث الأول مفهوم المؤثرات البصرية والخيال الابداعي في الفكرة التصميمية

والمبحث الثاني هو توظيف الرسوم المتحركة والوحدات التيبوغرافيكية في التصميم الجرافيكي

وتم الخروج بأهم المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري، ولم يجد الباحث دراسة سابقة تقترب او تلتقي مع الدراسة الحالية، وجاء في الفصل الثالث تحديد منهج البحث وعينة البحث وتحليل النموذج وفي الفصل الرابع تم الخروج بنتائج البحث والتي كان اهمها:

1- ظهرت العينة معبرة عن المؤثرات البصرية في الرسوم المتحركة من خلال الخيال والفكرة والتصميم.
2- استخدم المصممون الوحدات التيبوجرافيكية بشكل لائق (الصورة والاشكال والنص)
3- تم استخدام الرسوم المتحركة لترسيخ البعد الوظيفي والجمالي

[1] كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد ، dr.akram@cofarts.uobaghdad.edu.iq

[2] كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد، a7mad.n3ima@gmail.com

4- كان للعناصر والاسس التصميمية دورا مهما وفعالاً في توزيع المفردات التصميمية واستغلال الفضاء الحركي

وخرج منها باستنتاجات

1- ان الخيال والافكار التصميمية كانت واضحة من خلال دور المؤثر البصري في الفواصل المتحركة
2- ان توظيف المفردات والعناصر التيبوجرافيكية كان معبراً عن المضمون الفكري والجمالي
3- التنظيم الايقاعي والحركي للعناصر وطريقة توزيعها كان له دورا في خلق مؤثر بصري عالي الاداء

وأوصى الباحث بالاستفادة من نتائج هذه الدراسة لتعزيز المؤثرات البصرية في تصميم الرسوم المتحركة المعاصرة، والتي اخذت حيزا كبيرا في مجالات صناعة المقدمات والفواصل المرئية لتركز اهمية التصميم الجرافيكي في المجتمع.

و اقترح الباحث إجراء دراسات عما يأتي:

1- انعكاسات التقنيات الجرافيكية على المؤثرات البصرية .
2- المعطيات الوظيفية للمؤثرات البصرية في التصميم الجرافيكي.

الكلمات المفتاحية: المؤثرات البصرية، الرسوم المتحركة.

اولاً: مشكلة البحث:

يعد التصميم الجرافيكي أحد حلقات الفنون الابداعية البصرية من خلال تنوع وتعدد مجالاته واختلاف تقنياته التي ما برحت أن أتخذت لكل نوع أدوات ووسائل تضم في محتوياتها إمكانات التوظيف الامثل والاستخدام الاوسع والشامل في معالجة المفردات والعناصر البصرية مع أساليب التطور، ظهرت مجالات التحريك الصوري لتطوير تلك المؤثرات وبشكل خاص في التغيير والتبديل والاستعارة، وامتدت لتشمل الصوت والتحريك في الاشكال والتناغم اللوني والكثير من تلك المؤثرات التي تجرى على العناصر الجرافيكية في ظل التطور التقني الرقمي.

وما يميز ذلك التطور المستمر في التقنيات البصرية في عصرنا الحالي المساهمة الفاعلة في اتساع المخيلة الابداعية للرسوميات المتحركة في مجال التصميم الجرافيكي، اذ اصبح حقل المؤثرات البصرية القوة الاوسع في تعزيز القدرة الاتصالية للمتلقي، فضلاً عن بلاغة الافكار وخصائص الشكل كالتشويق والجذب كصفات منها وظيفية وأخرى جمالية يؤسس عليها المصمم موضوعاته.

ومن خلال نظرة استطلاعية قام بها الباحث لبعض من التصاميم المحلية في استخدام المؤثرات البصرية على مستوى الرسومات المتحركة، رصد من خلالها ضعف في استخدام الرسوم المتحركة كمؤثرات بصرية، من هنا وجد الباحث منطلقاً لمشكلة بحثه تتضح من خلال التساؤل على النحو الآتي: **ماهي المؤثرات البصرية في تصميم الرسوم المتحركة المعاصرة؟**

ثانياً: أهمية البحث: تنبع أهمية البحث من خلال الجانبين على النحو الآتي:

1-الجانب النظري: يعد مصدر متخصص يوضح ماهية المؤثرات البصرية في الرسوم المتحركة من خلال البناء المعرفي والثقافي في التخصص والسعي إلى توضيح المفاهيم التصميمية التي من شأنها

تعزيز مفهوم التطويرالتقني للبرمجيات كأدوات رقمية ساهمت في حل الكثير من الصعوبات المعرفية للباحثين والمصممين.

2-الجانب التطبيقي: الاسهام الفاعل في ترسيخ فكرة التعامل مع تلك المؤثرات والكيفيات التي تكفل نتائج ايجابية في تحقيق الجوانب التطبيقية ببعديها الوظيفي والجمالي، التي تمثل امكنيات القدرة على الاشتغال والعمل ضمن بيئة تصميم الرسوم المتحركة ، وانعكاسها في اداء المصمم المحلي.

ثالثاً: هدف البحث : يهدف البحث الحالي الى:

- التعرف على المؤثرات البصرية في تصميم الرسوم المتحركة المعاصرة.

رابعاً: حدود البحث : يتحدد البحث ضمن الحدود الاتية:

1-الحد الموضوعي: دراسة المؤثرات البصرية في تصميم الرسوم المتحركة المعاصرة.

2-الحد المكاني: المؤثرات البصرية المستخدمة في قناة MBC العراق.

3-الحد الزماني: 2019 – 2021.

-مبررات اختيار الحدود:

- أهمية المؤثرات البصرية في الرسوم المتحركة في مقدمات البرامج الخاصة والعامة كونها تعكس الهوية العراقية فضلا عن فاعليتها الجمالية الجاذبة لدى المتلقي.
- ماتمثله قناة الـ MBC العراقية الفضائية من كونها فتية التأسيس ، والعاملين في مجال التصميم من شريحة المصممين المحليين (العراقيين) على وجه الخصوص.
- ما يرتبط في الجانب الزماني هو النتاج الفني الذي بدأ من خلال فتح القناة الفضائية في تلك المدة الزمانية وتطور برامجها ومنها تلك الرسومات ذات الحركة التزامنية كهوية بصرية.

خامساً: تحديد المصطلحات:

اولاً: المؤثرات البصرية:

أ- لغةً:

-الأثرُ (بالتحريكِ مابقي من رسم الشيء ، والتأثير : أبقاءُ الأثرِ في الشيء ، وأثّرَ في الشيء: تَركَ فيه أثراً، ومؤثراً يُشار إلى الفاعل وما نتج عنه) (Ibn Manzoor, 1956, p. 25).

((أثَّر فيه تأثيراً: ترك فيه أثراً، فالأثر ما ينشأ عن تأثير المؤثر، وهو أبقاء الاثر في الشيء)) (Abu al-Balqa', 1998, p. 279)

(نتيجة الشيء.. وقد يطلق الاثر على الشيء المتحقق بالفعل ، كونه حادثاً عن غيره وهو بمعنى ما مرادف للمعلول أو اللمسبب عن الشيء المعروف بالمؤثر) (Saliba, 1971, p. 37)

ب-اصطلاحاً:

ورد المؤثر البصري وهو يحمل عدة تسميات، الا ان وظيفته وعمله يكاد يتطابق، اذ "تستعمل لخلق الوهم" (Millerson, 1985, p. 368)، فجاء تحت عنوان المؤثرات (البصرية)، احياناً حملت

اسم المؤثرات، واخيراً اسم المؤثرات الخاصة، في حين نجد اسماً اخر يوصف به طريقة العمل داخل العمل أوالنشاط) (Khalil, 1995, p. 12)

وأما المؤثرات البصرية في معجم المصطلحات السينمائية: جاءت على اكثر من شكل فهي " المؤثرات الضوئية الخاصة التي يمكن تنفيذها بواسطة الكاميرا في اثناء التصوير مثل التداخل والظهور والاختفاء والتعريض المتكرر" (Ahmad Kamel & Majdi wahba, 1973, p. 51)

وفي تعريف آخر (لاحمد) يذكر ان المؤثرات البصرية هي :"عملية يقوم بها قسم البصريات بالمعمل، مما يتطلب استخدام الة طبع بصرية، مثل الاختفاء او الظهور التدريجي والتداخل والمسح وغير هذا من المؤثرات البصرية الخاصة التي تعرف بأسم الحيل السينمائية البسيطة" (Ahmad Kamel & Majdi wahba, 1973, p. 243)

وهنا يتبين الاختلاف بين التعريفين رغم حملهما التسمية نفسها، الا ان التنيجة النهائية هي صناعة مؤثر ما داخل اللقطات والمشاهد المصورة، إذ ان حقيقة عمل المؤثرات الصورية يكمن في انها "تخلق وهماً بالواقع من غير ان يدرك المشاهد بأنه هناك نوعاً من الخداع" (Frank, 1979, p. 27)

ثانياً: الرسوم المتحركة:

اصطلاحاً:

الرسوم المتحركة في المعاجم والموسوعات ومنها المعجم الإعلامي "تعد أحد فنون التصوير من خلال عرضها على الشاشة في شكل أطر متسلسلة صورت عليها مواقف متتالية لأشياء أو رسومات. (Hijab, 2004, p. 223)

كما أنها (أسلوب إخراجي في إنتاج الأفلام السينمائية أو القصص الروائية يقوم على رسوم القصة أو الرواية من خلال الشخصيات والحيوانات، أو إضفاء جو من المرح والضحك على هذه الشخصيات المتحركةk بحيث يسهم في موضع الرواية وتتصرف وكأنها جزء حيوي منها بحيث يشعر المشاهد أو القارئ بأنه أمام واقع حي يجرى أمامه، ويمثل حياة الإنسان في علاقاته الاجتماعية والسياسية).(Gerges, 2005, p. 215)

وقد عرفت ((بأنها تلك البرامج التي تقوم على تحريك الرسوم الثابتة لمخاطبة الأطفال، ويستخدم فيها الأسلوب الدرامي المحبب لتقدم في مشاهدة متكاملة بالصور المرسومة بأزهى الألوان والحركات والمؤثرات الصوتية لتحقيق تواصل سلس وتأثير)). (Mouawad, 2014, p. 22)

ان الرسوم المتحركة هي مجموعة من القطع الجرافيكية المتحركة التي تستخدم أساليب تصميمية منفصلة ، على الرغم من أنها تشكل جزءاً كبيراً من النتاج الابداعي المتحرك وتتكون من الرسوم المتحركة ثنائية الأبعاد والرسوم المتحركة ثلاثية الأبعاد الواقعية، يمكن اعتبارها مزيجًا من القصص المرئية التي تروبها وجهات نظر مختلفة باستخدام أنماط بصرية مختلفة. (Hudgins, 2008, p. 39)

أولاً: مفهوم المؤثرات البصرية

المؤثرات البصرية عملية يتم من خلالها إنشاء او التعديل على تسلسل صوري يتضمن تحولات نصية وشكلية متحركة بهدف خلق رسائل بصرية من مجموعة عناصر واسس جرافيكية، وتتضمن المؤثرات البصرية دمج لقطات الحركة الحية (المؤثرات الخاصة) والصور المُنشأة (الرقمية أو البصرية او الكائنات او الاشكال المبتكرة) والتي تبدو واقعية .

(والمؤثرات البصرية ،عادةً ما يطلق عليها اختصاراً لفظ VFX وتعني كل المؤثرات البصرية التي تتم بعد التصوير الفعلي، سواءً في غرف المونتاج أو في غرف المؤثرات الخاصة، والتي من شأنها أن تضيف إلى الشريط السينمائي صوراً ومشاهد لم تكن موجوده فيه، وهى دائماً وأبداً تتم بعد التصوير الفعلي.) (steven, 2005, pp. 70-75)

يعد هذا النوع من المؤثرات هو المرحلة التي يتم فيها الدمج بين الشريط المصور والصور المولدة عن طريق الكمبيوتر والتي تعرف بالـ CGI أو(الكمبيوتر جرافيك)، (إذ يتم اللجوء أساساً للمؤثرات البصرية لخلق بيئات تبدو حقيقية تماماً، في الواقع يستحيل التصوير الحقيقي فيها مطلقاً (كالتصوير داخل بركان ثائر مثلاً، أو في الفضاء، أو في الأعماق السحيقة من المحيط). (Albastawisi, 2019, p. 62)

وغالبًا ما يتم دمج الـ CGI مع الوسائط الأخرى لعمل تسلسلات صورية، يعد الـ CGI عملية مكلفة تتطلب خبرة كبيرة وطاقم تقني كبير يعمل على تشغيل البرامج والأجهزة باهظة الثمن.

"وكما وصفته جمعية التأثيرات المرئية: التأثيرات البصرية هي المصطلح المستخدم لوصف أي صور تم إنشاؤها أو تغييرها أو تحسينها لفيلم أو وسائط متحركة أخرى لا يمكن تحقيقها أثناء تصوير الحركة الحية. بمعنى آخر ، يحدث الكثير من تصميم المؤثرات المرئية في مرحلة ما بعد الإنتاج ، بعد اكتمال التقاط الصورة الأولية".. (Saleh, 2012, p. 52)

ولابد لنا ان نستعرض بعض من (المؤثرات البصرية الخاصة بالانتقالات اذ هناك طرق لعمل الانتقالات ما بين اللقطات بصورة تدريجية لها أثر جيد في نفس المتلقي ومنها ما يأتي):
(Murad, 2017, pp. 49-51)

أ- المزج الانتقالي: هو اختفاء تدريجي و تداخل للقطات في نفس التوقيت.

ب- الانتقال المسحي: هو انتقال تدريجي بين صورتين بشكل خطي ضمن اتجاه محدد، او بشكل دائري او هندسي.

ج- المؤثرات الرقمية: تكون موجودة في اغلب تطبيقات تحرير الجرافيك المتحرك، وتشمل استبدال الالوان والتأثيرات الحركية، وتأثيرات الاضاءة، وتفريغ الخلفيات المصورة، وغيرها.

د- الجرافيك الرقمي: وهو صناعة صور واشكال ونصوص ثنائية وثلاثية الابعاد باستخدام تطبيقات خاصة، تكون مؤثر للدهشة وشد الانتباه.

ويرتبط مفهوم المؤثرات البصرية بعدة أنواع رئيسية منها (Awad, 2020, p. 120):

1- الخداع البصري :

قد يلجأ المصممون احياناً الى الخداع البصري مما يجعل المتلقي يدرك شيئًا مختلفًا عما هو موجود بالفعل، لذا فإن ما تراه لا يتوافق مع الواقع المادي، (يعمل المصممون على كيفية خداع عينيك باستخدام الوهم الرسومي، اذ تخلق العناصر البسيطة تأثيرات غير عادية تجذب انتباهك، المكونة من خطوط واشكال بسيطة او معقدة وصور متداخلة). (Shaoqiang Wang, 2020, p. 87)

حيث تكون الرؤية خادعة، فثبوت الشكل لا يعني ثبوت المتحرك، أي أن الأشياء المرئية قد تدرك متحركة بالرغم من ثبوتها، "ويعد الخداع البصري أحد الاساليب الفنية الحديثة الذي يعتمد على ابتكار الظواهر المرئية الوهمية التي تؤثر على مداركنا البصرية والحسية من خلال إيجاد أشكال مركبة أو أشكال غير مألوفة تغاير خلفيتنا البصرية السابقة، أو إيجاد تصاميم وهمية ، واستخدام لونين متباينين بالتضاد مثل الابيض والاسود أو استخدام مجموعة ألوان معا أو استخدام الخطوط المستقيمة والمتموجة والمتداخلة مع بعضها مما يعطي حركة ذات بعدين أو ثلاث أبعاد" .(Weed, 1988, p. 21) ، وتقوم على نظرية علمية تتصل بالإدراك البصري للأشكال (انظر الشكل 3)، إذ جسد المصمم الرقم الذي يعبر عن قناة أم بي سي3 بالأنسان ليضيف إلى روح القناة إحساسا بالتحضر والمرح، متيحاً للقناة جذب جمهور جديد من فئة الصغار، دون فقد المشاهدين المتابعين للقناة. (كما أنها تعتمد على خطوط وأشكال تجريدية بحيث تحدث الشعور بالحركة في عين المشاهد) (squires, 2010, p. 98)

والجدير بالذكر انه في بداية ستينيات القرن العشرين ظهرت مدرسة فنية تسمى الأوب آرت Op Artists موضوعها الأساس هو الأوهام البصرية "من خلال استخدامهم أنواعاً مختلفة من الظواهر المرئية التي تحدث بصورة مستمرة في مدركاتنا اليومية (Weed, 1988, p. 15)

"يحصل الخداع البصري بسبب تشويش في عملية الإدراك البصري لدى الإنسان ، ويحدث في الأعمال البصرية بشكل واسع، فقد يكون "ناشيء من خلال وضعية الصور والأشكال أو اختلاف طول الخطوط والمساحات أو مستوى السطوح أو في أشكال من المستحيل تحقيقها في الواقع" (Kodmani، 2012)

(وتعتمد عملية الخداع البصري في الحركة على عدة عوامل وهي): (Sidhom, 2020, pp. 41-42)

1- **طبيعة الحركة:** حيث المشاهد ذات الحركة السريعة تبدو بصفة عامة أسرع أذا ما قورنت بمشاهد قليلة الحركة .
2- - **طول اللقطات وطول المشاهد:** حيث زمن اللقطات والمشاهد ذات الاحجام القريبة على الشاشة تبدو حركتها أسرع من نفس زمن اللقطات والمشاهد ذات الاحجام الكبيرة.
3- **موضع الحركة:** الحركة البعيدة من الكاميرا تبدو ابطأ من الاحداث القريبة من الكاميرا واللقطات المنخفضة من الكاميرا تجعل الحركة تبدو أسرع من اللقطات التي في مستوى العين.

4- **القطع :** القطع السريع بين اللقطات ذات زوايا واحجام مختلفة تجعل الحركة تبدو اسرع .

5- **الاضاءة:** تبدو الحركة ابطأ في المشاهد المعتمة والنقل في لقطة مظلمة الى لقطة مضيئة تجعل الحركة تبدو مفاجئة و سريعة.

6- **الألوان :** الألوان القاتمة الثقيلة الكثافة تبدو وانها تبطئ الحركة بينما تبدو الألوان الفاتحة الناصعة الخفيفة الكثافة و كأنها تسرع الحركة.

7- **التكوين:** طريقة ترتيب الخطوط والكتل داخل المشهد بأكمله يمكن ان تظهر الحركة بشكل أسرع، بينما الحركة التي تتم امام خلفيات مسطحة او صلبة فستظهر بطيئة.

8- **الصوت:** شريط الصوت المزدحم بالموسيقى السريعة وقدر كبير من الضوضاء يضيف الى الطبيعة المتسارعة للمشهد بينما الموسيقى البطيئة او الهادئة نسبيا تقلل التسارع وتعطي احساس بالرتم البطيء.

وينتج تبادل بصري بين (الشكل) و(الأرضية) في عملية الإدراك بشكل كبير،ان هذه الميزة يمكن توظيفها في التصميم المتحرك، على الأخص في تصميم الرسوم المتحركة، من حقيقة ان الأشكال الحقيقية يمكن ان تتوالد عنها أشكالاً جديدة وهمية تضفي دلالات جديدة وتكون علاقات إضافية بين الالتقاط البصري والقيمة الوظيفية للتصميم، " ويمكن للمصمم ان يتعامل مع وهم الأشكال عن طريق دقة اختيار (الأرضيات) في التصميم وبما يساعد في تكوين هذا الوهم أو تجنبه، خاصة إذا كان ذلك يتعلق بالأشكال ثلاثية الأبعاد، ويشكل العمق الفضائي حقيقة وليس وهماً" (Hondrich, 2003, p. 355)

ان إشكالية الخداع البصري تحدث للكثير إلا ان هناك من يستطيع ان يفسر ويؤول هذا الخداع البصري بصورة صحيحة، وعلى المصمم الجرافيكي للرسوم المتحركة أن يوظف هذه الميزة بصورة دقيقة وفعالة وألّا تشكل خللاً في البناء الوظيفي للتصميم بل تركز على لغة الشكل وتأثيرها الأولي على المتلقي.

2- **التحريك الجر افيكي:**

قد يشتمل التصميم الجرافيكي على الحركة الفعلية، أي أن العناصر التيبوجرافيكية نفسها تتحرك بطريقة ما، أو أنها تتضمن وهم الحركة.، اذ غالباً ماتتكون بنية المؤثر الصوري من بنية سيميائية مركبة و تكون مرتكزة على أساسين تقليدين كبيرين هما :

(العناصر الكتابية) و**(العناصر الصورية والشكلية)** علماً ان هذه البنية لاتكون دائما متساوية في أسسها المكونة بسبب النسب المتغيرة لكثافة مكوناتها، من صور وكلمات فضلاً عن تنوع مكونات الرسوم المتحركة، "فهي تتأسس في نسق مزدوج ومتناقض،ايقوني ولفظي" (Ghoneisa, 2011, p. 197)

ان الاساس في حركة المؤثر البصري هو"ان النص والصورة هما الدعامتان الرئيسيتان للتصميم الجرافيكي، وترتيبهما على الصفحة والشاشة أو في البيئة المبنية هو إحدى الطرق التي يتواصل بها الناس في العالم الحديث". (Ambrose, 2015, p. 22)

حيث تعد حركة النص والشكل في التصميم الجرافيكي المتحرك " اغنى وسائل التعبير عن الافكار واكثرها مرونة، بمعنى انها تمثل أكبر مجموعة من الدلالات واكثرها اتساعاً" (Saad, 1985, p. 90)

وهذا واضح في الفنون البصرية لكون الحركة فيها لها ابعاد مكانية وزمانية، ولعل اكثر الفنانين تاثيراً في هذا المجال هو الفنان (جاكومو بالا)* الذي "عرض الحركات المتزامنة للأشكال في المكان كما تُرى من خلال زاوية ثابتة للرؤية او وجهة نظر ثابتة، ولكن عبر زمن متغير. فمن خلال الحركات الايقاعية المتكررة رصد "بالا" وجسد الاثارة البصرية للحركة، في حركة ضمنية او ايهامية او محاكية اكثر منها حركة فعلية" (AbdelHamid, 2008, p. 48)

فقد اعتمد مصممو الرسوم المتحركة هذا الاسلوب لكونه يعتمد على الحركة من خلال الاشكال والخطوط المتكررة (انظر الشكل 4)، والذي قاد الى فن الصور المتحركة في السينما لكون الحركة فيها ايهامية. ومن هنا يمكن القول بان ان المعيار في تصميم الرسوم المتحركة هو الحركة والتغيير، فهي ضد الرتابة ودلالة للحياة والتقدم والتجدد.

وتعد الحركة مرور الوقت سواء كان فعليا أو وهما، لذلك يعتبر الوقت والحركة عناصر أساسية في الفن بالرغم من أننا قد لا نكون على علم بهما، والحركة في التصميم نوعان: (Bahiya, 1997, p. 144)

1- **الحركة الايهامية:** هي حركة غير انتقالية تفسر كمفهوم ذهني او نفسي لظواهر فنية تعضدها التجارب السابقة والذاكرة الانسانية.
2- **الحركة الادراكية:** هي نظير رمزي للحركة الواقعية (الفعلية)، وعلى الرغم من عدم امكانية تحقيقها للانتقالات المكانية او الفضائية، لكنها يمكن ان تعد محفزا نفسياً ينتج تحقيق تصورات انتقالية من خلال الفضاء الذهني للمتلقي.

كما يرتبط الوقت والحركة في الجرافيك المتحرك ارتباطا وثيقا، وفهم كيفية استخدامهما لا يساعد فقط في خلق المؤثرات البصرية، لكن في فهمه أيضا. اذ ان الوقت يعني التغيير والحركة .

ومن الأسس التصميمية الاكثر استخداماً في إنشاء الحركة: **التكرار والإيقاع**، والتي تعمل على تعزيز خصائص الحركة في التكوين الثنائي الأبعاد أو الثلاثي الأبعاد: (Poulin, 2018, p. 96)

1- التكرار

يعمل التكرار على خلق تأثير بصرى موسيقي على عناصر التصميم مثل النقطة، الخط، الحجم، واللون فتساعد في رسم مسار الرؤية وفي إنشاء تسلسل معين من الأحداث. واستخدام عنصر التكرار عند إنشاء مسار الحركة في التصميم يأخذ عدة أشكال، فقد يأخذ شكل أو نمط متنظم أو غير منتظم أو نمط تدريجي أو أسلوب مبالغ فيه.

* - جاكومو بالا: رسام إيطالي من أحد رواد الفن المستقبلي ولد في تورينو الإيطالية عام 1871 وتوفي عام 1958 في روما، فركز في لوحاته على السرعة والحركة والضوء وهي مواضيع طورها الرسامون المستقبليون الذين جاءوا بعده . Giacomo Balla | Italian artist | Britannica

2- الإيقاع

تعنى كلمة الإيقاع عمل الأشياء على نفس المنوال، والإيقاع هو تكرار للعناصر الجرافيكية. ويمكن وصف نفس تعريف الإيقاع على التصميم الجرافيكي إلى عنصري الشكل (التكوين) و الفراغ.

كما يعمل التبديل بين الشكل والفراغ إلى خلق تأثير حركة ضمنية للعناصر التي يراها المشاهد وهذا ما تعتمده الرسوم المتحركة في اداءها.

يتبين مما سبق بان التحريك الجرافيكي، يظهر في شكل مؤثرات بصرية على المتلقي وبإمكانات واسعة مثل (الإيهام البصري)، خاصةً وان البرامج الرقمية زودت المصمم الجرافيكي بأشكال ونصوص متنوعة تدل على الحركة، ان "الحركة من الناحية الذهنية جزء جوهري بالنسبة لجميع التصميمات المرئية، وهي أحد المصادر الرئيسة للتعبير" (Scott, 1980, p. 190) ، ان النسق المتباين في تكوين الأشكال والنصوص وما ينتج عنه من انتقالات بصرية وفق تتابع حركي بين أجزاءها المختلفة، يؤسس ناتجاً - مؤثر بصري- يوهم بالحركة بإتباع خطوات منظمة ومخطط لها لتحقيق الأبعاد الدلالية في تصميم الرسوم المتحركة، أن "كل شكل يميل إلى توليد حركة ذات عاملين هما التغير والزمن، فالتغير قد يحدث موضوعياً في المجال المرئي، أو ذهنياً في عملية الإدراك أو كليهما معاً، والزمن يدخل في جميع الحالات" (Stollnitz, 1974, p. 47)

ويرى الباحث أن ذلك يقوم بتعزيز مفهوم الصورة الذهنية لدى المشاهد، لأنهُ عند تحريك النصوص تكون الأمكانية في إثارة العاطفة مرتبطة مع السياق المناسب للموضوع، وتُدعِّم الشكل البصري ومضمون الرسالة والمعنى المقصود بها.

ثانياً: الخيال الابداعي

يبقى الخيال ديدن الإنسان منذ القدم و بفضله استطاع تحقيق الكثير من الحقائق الماثلة أمامنا اليوم و هو في جوهره "سجل لقدوة الإنسان الإبداعية التي تطورت عبر التاريخ، و الخيال حجر الزاوية في النشاط الإنساني، و هو الذي مكن الإنسان من غزو العالم واستكشافه وفهمه، ومحاولة السيطرة عليه" (AbdelHamid, Imagination from the cave to virtual reality, 2009, p. 22)، اذ يعد الخيال الابداعي حصيلة التجارب والخبرات التي اكتسبها الانسان نتيجة التفاعل المستمر بينه وبين محيطه، ويعتبر الخيال :" قوة من قوى العقل، أو مهارة من مهارات التفكير اللفظي العليا شأنه في ذلك شأن الاستنتاج والاستنباط والإدراك والموازنة والتحليل والتركيب" (Rouhi، صفحة 1) اذ يستمد مصمم الرسوم المتحركة الإبداع من تلك الصوروالاشكال المتخيلة لإنشاء ملف حركي مليئ بالعناصر الجرافيكية الذي يولد بتلك الحركة المؤثرات البصرية.

أي أن الإنسان يملك إمكانية الخيال الذي ينمو ويتطور بنمو الإنسان شأنه شأن سائر الملكات؛ ولهذا يتمايز الناس فيه، كما تؤثر فيه عوامل مختلفة ، والخيال "ملكة من ملكات العقل، بها تمثل أشياء غائبة كأنها ماثلة لشعورنا ومشاعرنا" (Khan, 2008, p. 22) .

إن الخيال الابداعي ساعد الانسان لنقل الصور والاشكال الذهنية الى الواقع وتجسيدها برسوم متحركة معتمداً على مؤثرات بصرية تحاكي هذا الخيال.

فهو نشاط عقلي يتحقق بتصور أشياء غير موجودة، انطلاقا من خبرات ماضية، يكون الخيال إبداعيا حين يستفيد مما يتيح الواقع من صور لإنتاج ما لا يوجد في الواقع و ما لا يتخيله، أي أنه إعادة إنتاج للواقع في صورة جديدة مشابهة للشيء الأصلي.

إنه" ومن المتخيل ما هو إبداعي، ومنه ماهو تقليدي، وفي التخيل الابداعي يستحضر الفرد صوراً خيالية لم يسبق تكوينها من قبل، أما في التخيل التقليدي فإن الفرد يستحضر التخيلات التي ينشئها الآخرون..(Al-Hiti, 1988, p. 76) "

إن التصميم الجرافيكي هو عملية إبداعية في الأساس تتعدي كونها مجرد استجابة لمتطلبات وظيفية فقط،اذ لا حدود للتصميم ولا الخيال ولا الإبداع، لأن التصميم الجرافيكي في تطور مستمروينتج ابداعات كانت من قبل مجرد خيال في عقولهم لا وجود لها في الواقع.

ثالثاً: الفكرة التصميمية

على عكس ماهو سائد عند البعض، من ان البلاغة حكر على اللغة، فالبلاغة لاتقف عند حدود النص اللغوي المكتوب، بل تعدى الامر ذلك، ان الصورة يمكن لها ان تتضمن مسارات بلاغية أيضاً، ولهذا فالعمليات التصميمية والتي من ضمنها الجرافيك المتحرك لا تكشف بطبعها عن فكرتها الفنية بسهولة اذ يتحول النسق التنظيمي إلى دلالات ورؤى لا متناهية ويحمل غموضا واشكاليات متعددة، و مما يستنفذ التفسيرات والتحليلات التقليدية له ويتطلب تحليله وفهم رسالته الوظيفية والجمالية، هذا من جانب ومن جانب آخر فإن من الامور الضرورية في تصميم الرسوم المتحركة هو أن يكون الشكل ذاته معبرا عن المضمون بحيث يتمكن المتلقي إدراك الفكرة من خلال الشكل ذاته ومن ثم يستوعب التكوينات الانسانية داخل فضائه (Al-Azzawi, 2002, p. 9).

ولكي تحقق الرسوم المتحركة هدفها كمؤثر بصري وبوصفها وسيلة اتصال بصرية تنطوي على هدف أساسي وأهداف أخرى فرعية كان لا بد من وجود بعض العناصر التي ترتبط ببنائها الفني والتي تسهم في جعل الرسوم المتحركة عاملا وله قدرة التأثير، واهم هذه العناصر هي: (captiman, 1976, p. 2)

1- **الفكرة** : تمثل الفكرة الاساس الذي يبنى عليه العمل الفني بوجه عام والرسوم المتحركة بوجه خاص، لدرجة يمكن اعتبارها الشرارة التي تحول عناصره إلى تكوين فني تصميمي خلاق، لان فاعليته تكمن بالفكرة المبتكرة التي تلعب دورا فاعلا ومؤثراً بصرياً في إيصال المضمون إلى المتلقي وجذب اهتمامه بصرياً.

2- **البساطة** : فالرسوم المتحركة المتضمنة لمفردات واضحة ومختزلة وواقعية وذات تكثيف دلالي تكون أكثر وضوحا و إدراكا من قبل المتلقي.

3- **الدهشة:** عند إيصال الرسالة بطريقة تخلق الدهشة في نفس المتلقي وتجعل من الرسوم المتحركة وسيلة أكثر تأثيراً وفاعلية على المتلقي.

4- التقنيات الأظهارية: إن قوة وتأثير فاعلية الرسوم المتحركة ونجاحها تكمن في عملية الاظهار واخراجها بالمستوى المطلوب.

وهذا يعني أنه عندما تكون الفكرة واضحة وبسيطة فإنها تؤدي إلى فاعلية الرسوم المتحركة وجذب اهتمامه وتحقيق الاهداف الوظيفية والجمالية التي تعد الجانب الايجابي في نجاحه وهذا ما يستدعي المصمم إلى ضرورة تميز رسوماته وأشكاله ومؤثراته البصرية من خلال توافقها مع فكرة الرسوم المتحركة الذي يعد تمثيلا لواقع الحياة المستمدة منها ومن خلال العلاقات المتحققة بين أجزائه، ولهذه العلاقات فاعليتها وأهميتها في تصميم الرسوم المتحركة كونها تقوم بتنظيم عناصر البناء لتعمل منفردة وتعطي وظيفة منفصلة وتتداخل هذه العلاقات بعضها مع البعض الاخر لتكون وحدة تصميمية بين الشكل وصفاته المؤثرة.

ولهذا ينبغي أن تحتفظ الرسوم المتحركة بالوضوح والتميز ليتم من خلاله تحقيق المفاهيم الفكرية والتعبيرية المبتكرة، فضلا عن توافق أجزائه البنائية، (وهذا ما يدفع المصمم بالتركيز على تحقيق الابداع المتمثل بالإيضاح القوي والارضاء الجمالي فضلاً عن الإثارة والتشويق التي تعد الجانب المشرق في تصميم الرسوم المتحركة) (Fisher, 1971, p. 66).

إن الجمالية في تصميم الرسوم المتحركة تمثل القوى ذات التأثير في قدرات المصمم في تنفيذ خياله الابداعي وفي إيصال الفكرة عبر منظومات فكرية لآلية التصميم.

إن الفكرة في تصميم الرسوم المتحركة هي رؤية شخصية واضحة المعالم دقيقة الوضوح لها القابلية على التطور والفاعلية وتشترك مباشرة مع العمل الفني لغرض إنتاج نشاط إنساني، والوجود للفكرة قبل مواجهة الانسان مشكلة ما تستدعي فضوله وتدخله بغية حلها أو تقويمها أو الوصول إلى حقيقتها "مما يدفعه لاستحضار كل خبراته السابقة واستحداث عالقات جديدة للوصول إلى شفرات تلك المشكلة، كون الرسوم المتحركة بلا شك فناً ذا تماس مع الانسان منذ الازل وكل منهما يعبر عن الاخر فعندما يصمم الفنان يبدأ ببلورة أفكاره للتعبير عن ذاته" (Enad, 2010, p. 53).

وعلى وفق ذلك يمكن القول إن الفكرة في العمليات التصميمية والتي من ضمنها الرسوم المتحركة هي أحد أهم المحاور الاساسية التي تحمل قدر من التعبير عن المعاني والافكار ذات التنوع الجمالي، اذ "تقاس الفكرة في العمليات التصميمية من خلال قدرتها على التغلب على المشكلة الفنية وتبديد الشك والحيرة التي تنتاب الانسان المفكر في إثناء عملية التفكير". (Abdullah, Art Design Theoretical Philosophy, 2008, pp. 19-20)

ثانياً: توظيف الرسوم المتحركة

يسعى مصمم الجرافيك المتحرك دوماً الى تحقيق اكبر قدرة من الادائية والوظيفية والنفعية في منجزه التصميمي لان "القيمة المادية في التصميم تبرز من خلال القدرة الادائية والوظيفية والنفعية وهذه الخصائص والمميزات هي التي تحدد القيم المادية في فن التصميم" (Abdullah, 2008, p. 212) وأن تحقيق أكبر قيمة نفعية من تصميم الرسوم المتحركة يتوقف على الدور الذي يؤديه،أذ أن القيمة النفعية للوظيفة تنقسم الى قسمين-(القيمة النفعية المادية والقيمة المعنوية الجمالية، وأصبحت المباديء

الاكاديمية والجمالية جزء أخر من هذا العمل أي تظهر مزاوجة بين الجمال والمنفعة). (Fleming، 2000، صفحة 537) على أعتبار أن التصميم متميز بأرتباطه بالمنفعة العملية وعليه فأن فكرة المنفعة في التصميم هي فكرة الوظيفة ذاتها .وأن مبدأ المنفعة ترتبط بفن التصميم جمالياً من حيث علاقتها بالفنون الجميلة، لظهور الوظيفة كفكرة فيه.

ظهر الكثير من التوافق في تصميم الرسوم المتحركة بين الجانبين التقني والوظيفي ، واعتماد المصمم الجرافيكي على التقنيات الحديثة، فضلا عن امتلاكه الخيال الواسع والحس المرهف في تقديم تصاميم بأساليب مختلفة بدافع التنوع وإظهارها بشكل يتلائم مع خط التطور والتقدم الذي يعيشه واقع صناعة المؤثرات والرسوم المتحركة في العالم والتي باتت ملامحه واضحة في الكثير من الافلام والفضائيات والمواقع الالكترونية وغيرها، التي أعطت بصفاتها وسماتها مدلولات جديدة ومبتكرة في استحضار الدور التقني والوظيفي، "أن التصميم الجرافيكي مثله مثل باقي التخصصات المرتبطة بالإعلام الجديد، يرتبط ارتباطا وثيق بالتكنولوجيا الحديثة في التصميم والتنفيذ والإخراج، وللتكنولوجيا الدور البارز في تزويد المصممين بالعديد من الأدوات لتساعدهم في عرض التصميم الجرافيكي عبر وسائل الإعلام المختلفة .وللتكنولوجيا أيضا تأثير علي أسلوب المصمم ونوعية الفن المقدم وبالتالي تؤثر في المجتمع سواء بالإيجاب أو بالسلب " (Mohamed, 2017, p. 216) .

وبما أن الدور الوظيفي في الرسوم المتحركة يمتلك تكاملا تعبيريا فهو لا يتحقق ألا بالتفاعل مع التصميم من (خلال التعرف على الدلالات وإدراك المضمون الذي بدوره يتواصل انتماءه وفعله الوظيفي من خلال طبيعة أشكاله المستخدمة وطبيعة المعاني المرتبطة به وفي كيفية إدراك تلك المعاني) (Al-Awadi, 1996, p. 219) .فالتصميم الناجح لا يبلغ مبلغ الفكرة الصادقة والوظيفة المتكاملة مالم يكن نافعا، إذ أن المنفعة ضرورة ملزمة من تحديد نوعية التصميم، لان الجانب التطبيقي لا يمكن أنكاره في كل أنواع التصاميم.

ولتحقيق التعبيرعن المؤثرات البصرية في تصميم الرسوم المتحركة ينبغي أن تتوفر الشروط الاتية: (Sadek, 2012, p. 40):

1- **الغرابة والنسبية** كوسيلة لجذب الانتباه كونه أصبح فناً لإثارة الدهشة لدى المتلقي بوصفه جاذبا لانتباه المتلقي وإحداث التفاعل معه.
2- **الخروج عن المألوف** الذي يعد من سمات الفكرة التصميمية الناجحة فيكون الاثر الاكبر في اثارة الانتباه والاهتمام والتأكيد على الفكرة وترسيخها في الاذهان.
3- **تحريك الادراك البصري** من خلال تأثير التجارب المعنوية للمتلقي الذي يعد من العوامل والمؤثرة في إحداث الانتباه البصري تجاه الرسوم المتحركة.
4- **تكوين صورة ذهنية** تعمل على استدعاء الذاكرة.
5- **تأكيد الهوية البصرية** مع الشخصية الاعتبارية المميزة للتصميم.
6- **المرونة** من خلال القدرة بإعادة بناء فكرته التصميمية وصياغتها في أكثر من نظام تصميمي.

وبهذا المعنى فان الترابط واضح بين فاعلية تثبيت العلاقة في التصميم، بين التقنية والوظيفة، إذا ما عرفنا إن التقنية مرتبطة اساساً بالفكرة التي يقام عليها تأسيس الفعل الوظيفي والتصميم (من كل فاعليته الإجرائية إنما هو هيئة صورية وضع الفنان فيها الدور التقني والوظيفي كأساس لنجاح العمل الفني التصميمي) (Bahnasi, 1972, p. 15).

ولعل التحريك الجرافيكي يشيع استخدامه في الفواصل الإعلانية التلفزيونية ومقدمات البرامج، بحيث يستغلها المصمم بإعطاء حركة للتصاميم الثابتة، وهنا تصبح التقنية وفق ذلك المفهوم بحاجة إلى تأسيس ابتكاري وقدرة إستراتيجية للهدف الوظيفي، إذ لا يمكن لشيء أن ينفذ في تصاميم الرسوم المتحركة دون الوظيفة "المتمثل بالبنية الداخلية للناتج التصميمي وما تحمله الاشكال من صور مرئية ذات معاني ودالات رمزية، معدة لغرض وظائفي" (Alobaidi, 2014, p. 79)

يتبين إن التقنية في جوهرها هي أنظمة جاءت خلاصة الأداء التقني ، وبما إن تصميم الرسوم المتحركة هو عبارة عن تنظيم لعناصر واسس تصميمية في اطار مترابط من خيال المصمم، فقد قدمها على هيئة أشكال مرئية محسوسة في العمل الفني التصميمي .

مؤشرات الاطار النظري:

ان المؤشرات التي افرزها الاطار النظري جاءت كما يأتي:

1- المؤثرات البصرية جاءت بشكل تسلسل صوري او شكل لمجموعة معينة من العناصر وأسس تصميمية، اعتمدت على اساس حركي وايهامي، اذ تعد المؤثرات البصرية ناتجة عن الخداع البصري والحركي.

2- تعتمد عملية التصميم على قدرات المصمم في ابتكار الاشكال على وفق نظام تصميمي، أي من حيث العلاقات الرابطة (الانشائية والمرئية) لتحقيق الهدف (الغرض والوظيفة).

3- ان عملية الاتصال مبنية بالاساس على قدرات الادراك البصري واستجابة الانسان لها. وبذلك يعد الخطاب البصري متغيرا مهما في العلاقات البنائية في التصميم.

4- الايقاع ضرورة اساسية تحقق الوحدة البصرية، فالايقاع يعني ترديد الحركة بصورة منتظمة تجمع بين الوحدة والتغير، وهو مشروط بتوفر ثلاث مظاهر اساسية في صيرورته هي الاستمرارية والتكرار والحركة التي تعد واحدة من ابرز المظاهر الديناميكية في الفن عموما وهي اول مظهر تستجيب له العين وتتاثر بقوتها .

5- تشكل العناصر التيبوجرافيكية متغيرات مؤثرة في بنية تصميم الرسوم المتحركة كونها تمثل مكونات التصميم في كافة الفنون البصرية، فالمفردات البصرية تشكل علاقات تكاملية تبدو وحدة متماسكة تثير اهتمام المتلقي، اذ يعد التكوين الجرافيكي في الرسوم المتحركة بمثابة ترتيب للوحدات او العناصر المرئية على وفق قواعد مستوحاة من اشكال فنية وطبيعية بهدف التأثير البصري على المعاني التي يرغب المصمم ان يعبر عنها وينقلها الى الرائي خلال العمل الجرافيكي بحيث تكون في النهاية شيئا واحداً.

6- تمثل الوظيفة المحدد الرئيس لكل الاشكال التي تتكيف مع الواقع التصميمي وتؤدي غرضها فالوظيفة بمعناها الشامل هي المرتكز الاساسي للتصميم التي يعد بمقتضاها ان يؤدي كل عنصر الغرض الذي صمم من اجله تبعا لاغراض تلك الوظيفة.

7- لايمكن تنفيذ المؤثرات البصرية في الرسوم المتحركة دون اداء وظيفي لما تحكمله الاشكال من معاني ودلالات معدة لغرض وظيفي.

الدراسات السابقة :

من خلال اطلاع الباحث لم يعثر على دراسة سابقة تقترب او تلتقي مع الدراسة الحالية ولو بجزء بسيط من دور المؤثرات البصرية في الرسوم المتحركة.

منهجية البحث:

اعتمد الباحث المنهج الوصفي لاغراض التحليل وصولاً لتحقيق هدف البحث.

مجتمع البحث:

تضمن مجتمع البحث تصاميم لفواصل ومقدمات برامج قناة MBC عراق*، وقد تمثل مجتمع البحث بـ(9) فاصل وبرنامج تلفزيوني. وبهذا أصبح مجتمع البحث (9) فاصل ومقدمة برنامج، ومن ثم اختيار نماذج العينة

ويعود أسباب اختيار الفواصل والمقدمات إلى تميزها بالآتي:-

1- قوة البناء التصميمي للفكرة المقدمة.

2- تنوع موضوعاتها وتنوع هدفها ووظيفتها.

3- استخدام أحدث التقنيات في الرسوم المتحركة.

4- دراسة توظيف المؤثرات البصرية ودورها في تحقيق التنوع في هذه التصاميم.

عينة البحث:

اعتمد الباحث الطريقة القصدية غيرالاحتمالية في اختيار نماذج عينة البحث وبنسبة (30%) واستخدم (3) أنموذجاً من (9) نماذج من العينات وكالتالي:

1- توافر الأسباب الموضوعية في كل إعلان والتي تخص عنوان البحث وأهدافه.

2- لسعة مجتمع البحث

3- تعدد الموضوعات التي تمس الجوانب الاستهلاكية للمتلقي.

* قناة MBC العراق ؛ هي قناة تلفزيونية فضائية مفتوحة، يبثها مركز تلفزيون الشرق الأوسط، انطلقت في 17 فبراير 2019. تبث القناة برامج منوعة تحاكي واقع الشارع العراقي بمختلف مكوناته، وتعد القناة انتقالة نوعية بالمجال الاعلامي في العراق.(ويكيبيديا) https://ar.wikipedia.org/wiki/إم_بي_سي_العراق

ثبات الأداة:

يعد الثبات جزءاً من تحقيق الموضوعية في التحليل، ويعني الحصول على نتائج متقاربة في الظروف نفسها حينما يقوم بالتحليل أكثر من باحث في وقت واحد لنموذج محدد في وقت واحد أو أوقات مختلفة.

- **مصادر وطرق جمع المعلومات**

أعتمد الباحث على مصادر عدة يوردها كالاتي:

المصادر والمراجع العربية والأجنبية المؤلفة من قبل ذوي الاختصاص في المجال نفسه أو اختصاص موازٍ او مكمل.

- المعلومات الموثقة المنشورة في الرابط الالكتروني التالي: https://www.mbc.net/channels/mbc-iraq

وكان لاستخدام طريقة اختيار العينة (غير الاحتمالية القصدية) الأثر في إظهار تنوع وحدات المجتمع إذ أعطيت فرصة للظهور في العينة، وبهذا بلغ عدد نماذج العينة (9) إعلاناً أي بنسبة 30٪ من مجموع مجتمع البحث.

وتحقيقاً للوصول إلى أهداف البحث تم تحديد محاور رئيسة تفي بمتطلبات البحث وتسهم في تحقيق هدفه وأرتكزت في إنشائها على ما ورد في:

- أدبيات البحث
- الأطار النظري وما تمخض عنه من مؤشرات

وهذه المحاور هي:

1- دور الخيال والفكرة التصميمية في المؤثرات البصرية
2- توظيف الوحدات التيبوجرافيكية في الرسوم المتحركة

ولغرض زيادة ثبات التحليل لجأ الباحث لإتباع الأساليب الآتية:

- **الاتساق بين المحللين:**

ويعني توصل المحللين الذين يعملان بشكل منفرد إلى النتائج نفسها عند تحليل العينة نفسها واستخدام الأسلوب نفسه وخطوات التحليل وقواعده (Rudd Richarad and others, 1967, p. 510).

وقد اختار الباحث محللين خارجيين* من ذوي الاختصاص لتحليل عينة عشوائية من نماذج العينات المشمولة بالتحليل.

وكانت نتيجة المطابقة في التحليل بين الباحث والمحللين متقاربة (الاتساق بين المحللين).

وبهذا تعد الاداة ثابتة وصادقة مما مكن الباحث من القيام بتحليل بقية النماذج .

*1- د. عبد الجليل مطشر استاذ مساعد في كلية الفنون الجميلة قسم التصميم الطباعي

2- غسان زينل محمود طالب دراسات عليا / ماجستير/ كلية الفنون الجميلة / قسم التصميم/ جامعة بغداد

تحليل النماذج:

النموذج رقم (1)

الوصف العام:

لقطة من فاصل تلفزيوني يظهر بين فقرات البرامج، وتظهر فيه مجموعة من الكتب الملونة تتحرك بشكل بطيء مع اتجاه عقارب الساعة

التحليل:

دور الخيال والفكرة التصميمية في المؤثرات البصرية :

تناول المصمم في هذا الفاصل مجموعة من الكتب الملونة المتحركة والمدمجة بطريقة حاسوبية مع الكتب الحقيقية المصورة مسبقاً وتداخلها مع حركة الشخصية داخل المشهد توحي بالتنوع الفكري والثقافي لبرامج القناة الفضائية موضوعة البحث متمثلاً بالخيال الابداعي لانشاء حركة الكتب بشكل بطيء لصناعة مؤثر بصري يوحي بالتناغم كما توحي الفكرة التصميمية بالتواصل المباشر مع المجتمع وبرامج القناة الفضائية.

توظيف الوحدات التيبوجرافيكية في الرسوم المتحركة:

للوحدات الجرافيكية دور كبير في تأسيس فكرة المشهد، من خلال وجود عناصر تيبوجرافيكية مثل الصورة التي وضعت بين اوراق الكتب المرسومة رقمياً التي اراد المصمم من خلال استخدامها اضفاء مؤثر واقعي من الدهشة والابهار لدى المتلقي

النموذج رقم (2)

الوصف العام:

لقطة من مقدمة برنامج (بث نكات) التلفزيوني، وتظهر فيه شخصيات كارتونية لمقدمي البرنامج بحركات كوميدية تبين طبيعة البرنامج الكوميدي، اذ تخرج الشخصيات الكارتونية بشكل مفاجئ من صندوق واحد.

التحليل:

دور الخيال والفكرة التصميمية في المؤثرات البصرية :

تناول المصمم فكرة تصميمية في هذه المقدمة لمجموعة من المكعبات التي تتدحرج بحركة تنشئ مؤثر بصري يأخذ بخيال المتلقي للترقب والتخمين، وخلق نوعاً من التفاعل البصري بين حركة الشخصيات الكارتونية والمشاهد.

توظيف الوحدات التيبوجرافيكية في الرسوم المتحركة:

يعد العنصر الجرافيكي حاضراً وبقوة في هذا المشهد من خلال ظهور شخصيات البرنامج بشكل رسوم كارتونية تعكس وظيفة البرنامج الكوميدي، وطريقة عرض الشخصيات المصممة بشكل كوميدي ساخر متقن اعطى بعداً اخر عن مفهوم الشكل والمضمون.

النموذج رقم (3)

الوصف العام:

لقطة من مقدمة برنامج (عائلتي تربح) العائلي، ويظهر فيه عنوان البرنامج متحركاً على شكل يشبه درع ذهبي محاط بأضواء متحركة على خلفية زرقاء تتحرك بشكل بطئ على هيئة ستوديو مسابقات

التحليل:

دور الخيال والفكرة التصميمية في المؤثرات البصرية :

تناول المصمم فكرته التصميمية في هذا المشهد محاكياً للإستوديو الواقعي للبرنامج لعمل مؤثر بصري عن طريق تحضير مخيلة المتلقي لنقله الى اجواء المنافسة داخل المسابقة المطروحة في البرنامج من خلال الالوان والاضاءة المستخدمة وطريقة توزيعها الموحية باجواء الاستوديو الواقعي.

توظيف الوحدات التيبوجر افيكية في الرسوم المتحركة:

اضافت الحركة والاضاءة المحيطة بالشكل الرئيسي المحتوي على شعار البرنامج بعدا وظيفياً وجمالياً رسخ عنوان البرنامج ووظيفته المتمثلة باقامة مسابقات ثقافية واجتماعية فيها جوائز مادية ووضع اسم مشرف البرنامج بشكل ثابت متباين مع حركة المشهد.

أولاً: النتائج ومناقشتها

بعد استكمال اجراءات التحليل توصل الباحث الى مجموعة النتائج التالية:

1- ظهرت العينة معبرة عن المؤثرات البصرية في الرسوم المتحركة من خلال الخيال والفكرة والتصميم. (النموذج رقم 2)
2- وظف المصممون الوحدات التبوكرافيكية في الرسوم المتحركة بشكل احترافي وجذاب.
3- تم استخدام الرسوم المتحركة لترسيخ البعد الوظيفي والجمالي .
4- كان للعناصر والاسس التصميمية دورا مهما وفعالاً في توزيع المفردات التصميمية واستغلال الفضاء الحركي.
5- صنعت المؤثرات البصرية بعداً اضافياً مجسدا لفكرة المصمم الكرافيكي (النموذج رقم 1).

-ثانياً: الاستنتاجات

1- ان الخيال والافكار التصميمية كانت واضحة من خلال دور المؤثر البصري في الفواصل المتحركة.
2- ان توظيف المفردات والعناصر التيبوجرافيكية كان معبراً عن المضمون الفكري والجمالي.
3- التنظيم الايقاعي والحركي للعناصر وطريقة توزيعها كان له دورا في خلق مؤثر بصري عالي الاداء.
4- تؤسس المؤثرات البصرية التي تنظم بعضها مع بعض باعطاء التباين في الفضاء مما يحقق نظام حركي وهمي معتمداً على الرسوم المتحركة لما تمتلكه من تحقيق الجوانب الوظيفية.

ثالثاً: التوصيات

يوصي الباحث بالاستفادة من نتائج هذه الدراسة لتعزيز دور المؤثرات البصرية في تصميم الرسوم المتحركة المعاصرة، والتي اخذت حيزا كبيرا في مجالات صناعة المقدمات والفواصل المرئية لتركز اهمية التصميم الجرافيكي في المجتمع.

رابعاً: المقترحات

يقترح الباحث إجراء دراسات عما يأتي:

1- انعكاسات التقنيات الجرافيكية على المؤثرات البصرية
2- المعطيات الوظيفية للمؤثرات البصرية في التصميم الجرافيكي
3- دور تقنيات الجرافيك المتحرك في تعزيز المؤثرات الرقمية

References:

1. Ahmad Kamel & Majdi wahba .(1973) .*Cinematic Art Dictionary* .Cairo: The Egyptian Book Authority.
2. &Corkett Shaoqiang Wang .(2020) .*Optical Illusions In Graphic Design* .China: Prestel.
3. Abd al-Ridha Daoud Bahiya .(1997) .*Constructing Grammar as Content Semantics in Linear Formations, PhD thesis, College of Fine Arts* .Baghdad: Baghdad University.
4. Afif Bahnasi .(1972) .*Aesthetics at Abi Hayyan Tawhidi* .Baghdad: Public Culture School, Thunayan Press.
5. Ahmad Dawood Murad .(2017) .*The role of graphic animation in the design of advertisements, knowledge of the Jordanian sports channel* .Amman: Middle East University, College of Architecture and Design.
6. Ahmad N .(2021) .*Effects* .Baghdad: Althakira.
7. Ahmad Sami Albastawisi .(2019) .*Employing plastic values of architecture in scenes of science fiction films: an analytical study, an unpublished Ph.D. thesis* .Egypt: Helwan University, College of Fine Arts.

8. Ahmed Omar Mohamed .(2017) .*The psychology of graphic design (advertising design) for new media* .Sharjah: International Design Journal.
9. Alaa Bahauddin Awad .(2020) .*The role of visual and sound effects in foreign science fiction films and their reflection on the aesthetics of audience reception* .South Valley University - Egypt: Scientific Journal of Media Research and Communication Technology.
10. atz steven .(2005) .*Film directing shot by shot* .UAE: University Book House.
11. Ayyub ibn Musa al-Kafouri Abu al-Balqa .(1998) .*'Al-Kuliat 2nd edition* .Beirut: Alrisala Foundation.
12. Badria Mohamad Hasan AlHaj Faried .(2003) .The dialectic of the relationship between the functional structure and the aesthetic structure in interior design .*PhD thesis* .Baghdad: Baghdad University - College of Fine Arts.
13. baianat .(2020) .*baianat* .www.baianat.com: https://www.baianat.com/ar/books/graphic-design/design-elements
14. barbara bear captiman .(1976) .*American Trade Mark* .New york.
15. Basim Abas Alobaidi .(2014) .*The brand has its functional and expressive connotations .* Baghdad: Waves for printing, publishing and distribution.
16. BMC-EM 10) .April, 2017 .(*bmcemblog* .https://bmcemblog.wordpress.com: https://bmcemblog.files.wordpress.com/2017/04/lo515.pdf
17. Clark Frank .(1979) .*Special Effects in Motion Pictures , Second Edition* .New york.
18. Deopold van Dalen .(1977) .*Find in education and science curricula psychology* .Cairo: The Anglo-Egyptian Library.
19. Dina Muhammad Enad .(2010) .*What is the underlying system in the act of designing commercial advertisements ?*Baghdad: Baghdad University - College of Fine Arts.
20. Donald A. Hudgins .(2008) .*Rhythm and Views: A Compilation of Eight Projects Including Scoring, Video Production and Motion Graphic Design* .Ohio: ETD center.
21. Ernest Fisher .(1971) .*Art necessity Translated by Asad Halim* .Cairo: Dar Al-Nahda.
22. G & ,.Harris, P. (n.d.). Ambrose .(2015) .*Basics of graphic design* .Jordan: Jabal Amman Publishers.
23. George Latif Sidhom .(2020) .*TV advertising and visual effects* .Cairo: Al-Arabi for publishing and distribution.
24. Gerges Michel Gerges .(2005) .*Dictionary of education terms, first edition* .Beirut: Nahda House.

25. Gerrald Millerson .(1985) .*The Technique of Television Production, Eleventh Edition* .London: Focal Press.
26. Hadi Noman Al-Hiti .(1988) .*kids culture* .Kuwait: National Council for Culture, Arts and Letters.
27. I & .Bear P. Crook .(2016) .*Motion graphics: principles and practices from the ground up. (1st ed .(*London: Bloomsbury Publishing Plc.
28. Ibrahim Bakhti .(2015) .*Methodological guide for the preparation of scientific research .* Algeria: Kasdi Merbah University.
29. Iyad Hussein Abdullah .(2008) .*Art Design Theoretical Philosophy* .Sharjah: House of Culture and Media.
30. Iyad Hussein Abdullah .(2008) .*The art of design, part 3* .Sharjah: Department of Culture and Media.
31. Jamal al-Din Muhammad Makram Ibn Manzoor .(1956) .*Lisan Al-Arab Part3* .Beirut: Dar Sader.
32. Jamil Saliba .(1971) .*The Philosophical Lexicon in Arabic, French and English Words, 2nd Edition* .Beirut: The Lebanese Book House.
33. Jerome Stollnitz .(1974) .*Art criticism is an aesthetic and philosophical study* .Cairo: Ain Shams Press.
34. Khalil Ahmed Khalil .(1995) .*Dictionary of Linguistic Terms, Arabic, French, English, Scientific Dictionaries Series (5 .(*Beirut: Lebanese Alfikr House.
35. Mohamad Abdulmoen Khan .(2008) .*Arab legends before Islam* .Cairo: Egypt Publishing House.
36. Mohammed Mouawad .(2014) .*Modern trends of the effects of television on children - children and the third father* .Algeria: Modern Alfikr House.
37. Mona Katea Al-Awadi .(1996) .*Design trends for Iraqi cotton fabrics* .Baghdad: Baghdad University, College of Fine Arts.
38. Muhammad Munir Hijab .(2004) .*Media Dictionary, first edition* .Beirut: Alfajr House.
39. Nadia Khalil Al-Azzawi .(2002) .*Unity and diversity in the design systems of the printed advertisement, a master's thesis submitted to the University of Baghdad* .Baghdad: College of Fine Arts.
40. Nasreddin bin Ghoneisa .(2011) .*Semiotics chapters, 1st edition* .Irbid: Modern book world for publishing and distribution.

41. Nawal Mohamed Saleh .(2012) .*Cinematography technology from the traditional era to the digital era* .Sultanate of Oman: National translation project.
42. Nicholas Weed .(1988) .*Optical illusions art and science* .Baghdad: Dar Al-Ma'moun for translation and publishing.
43. R. Poulin .(2018) .*The language of graphic design : an illustrated handbook for understanding fundamental design principles* .New York: Rockport Publishers.
44. Radwan Kodmani .(2012) .Semiology and Semiotics .*Electronic Aesthetics Journal*.
45. Ramsey the Arab .(2008) .*graphic design* .Amman.
46. Rania Mamdouh Sadek .(2012) .*TV commercial design and production, 1st edition* .Amman: Dar Osama for publication and distribution.
47. Robert Gillam Scott .(1980) .*Basics of design* .Cairo: Dar Nahdet Misr for printing and publishing.
48. Rudd Richarad and others .(1967) .*Content analysis of communications* .New York: Macmillan.
49. Saleh bin Hamad Al-Assaf .(2010) .*An introduction to research in the behavioral sciences* . Riyadh: Zahra House.
50. Samar Rouhi .(2012 ,5 22) .*Imagination and imagination in children's literature* ،2021 ,2 2 . Star Times Forums: http//:www.startimes.com
51. Samia Ahmed Saad .(1985) .Theatrical semantics .*Alam Alfikr Magazine, Part 1*.
52. Scott squires .(2010) .*The VES Handbook of visual Effects* .USA :focal press.
53. Shaker AbdelHamid .(2008) .*Visual Arts and Perceptual Genius* .Cairo: Egyptian General Book Authority.
54. Shaker AbdelHamid .(2009) .*Imagination from the cave to virtual reality* .Kuwait: Almarifa world.
55. Shereen Ehsan Sherzad .(1985) .*Principles in Art and Architecture* .Baghdad: Alyaqada alarabia Library.
56. Ted Hondrich .(2003) .*The Oxford Handbook of Philosophy, translated by Naguib Al-Hasadi* . Libya: National Research and Development Office.
57. William Fleming .(2000) .*Arts and ideas* .New York: Rinehart and Winston ine.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts106/407-430

Visual effects in contemporary animation design

Akram jirjis Nehme[1]
Ahmed Naima Obaid[2]

Al-Academy Journal …….…….... Issue 106
Date of receipt: 20/9/2022…....Date of acceptance: 18/10/2022…....Date of publication: 15/12/2022

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

Abstract:

The current research, tagged (visual effects in contemporary animation design), discussed visual effects, creative imagination, design idea, and the employment of animation in graphic design using typographic units. Through the methodological framework, the researcher found his research problem clear through the following question: What are the visual effects in animation design contemporary?

The importance of the research is seeking to clarify the design concepts that will enhance the concept of technical development of software, the active contribution in consolidating the idea of dealing with those influences and modalities that guarantee positive results in achieving the applied aspects in their functional and aesthetic dimensions.

The aim of the research is to identify the visual effects in contemporary animation design.

The objective limits of research is the study of visual effects in the design of contemporary animation. The spatial limitation is the visual effects used in MBC Iraq.

In the period from 2019-2021. The most important terms mentioned in the title were identified. The theoretical framework in the first topic dealt with the concept of visual effects and creative imagination in the design idea.

The second topic is the employment of animation and typographic units in graphic design

The most important indicators that resulted from the theoretical framework were concluded, and the researcher did not find a previous study that was close to or converged with the current study.

1- The sample appeared expressive of visual effects in animation through imagination, idea and design.

2- The designers used the typographic units appropriately (image, shapes and text).

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

[2] College of Fine Arts / Baghdad University, a7mad.n3ima@gmail.com

3- Animation was used to establish the functional and aesthetic dimension

4- The design elements and foundations had an important and effective role in distributing the design vocabulary and exploiting the dynamic space.

And he drew conclusions from it

1- The imagination and design ideas were clear through the role of the visual effect in the moving partitions

2- The use of vocabulary and typographic elements was expressive of the intellectual and aesthetic content

3- The rhythmic and dynamic organization of the elements and the method of their distribution had a role in creating a high-performance visual effect

The researcher recommended taking advantage of the results of this study to enhance the visual effects in the design of contemporary animation, which has taken a large part in the fields of making introductions and visual breaks to focus the importance of graphic design in society.

The researcher suggested conducting studies on the following:

1- Implications of graphic techniques on visual effects

3- Functional data for visual effects in graphic design

Key Words: Visual effects , animation design.

Philosophy of values and its epistemological representations in industrial product design	Mustafa yassen jaleel Jasim Khazaal Baheel	**336**
The importance of quality standards in fabric designs and women's fashion	Nada Mahmud Ibrahim	**362**
The deliberative dimension of the visual sign in the contemporary Iraqi poster	Nawras Oday Ali Qassem Khudair Abbas	**384**
Evaluating the education quality in the College of Fine Arts	Huda Mahmood Omar Faten Ali Hussein	**406**
Visual effects in contemporary animation design	Akram jirjis Nehme Ahmed Naima Obaid	**430**

Contents

Decorative supplements and their role in fabric designs and women's fashion	Ilham Taher Hussein	**22**
The controversy of aesthetic interpretation between the sculptures and their titles Contemporary Iraqi Sculpture	Ahmed Jumaa Zboon Ali Ali Abdullah Aboud	**38**
The color methodology to Re-reading the musical notes	Areej Saad Adnan	**58**
Characteristics of costume design in children's theater performances	Amal Mahmoud Attia Aseel Laith Ahmed	**70**
Discourse the presence of animals in Mesopotamian sculptures	Barzan Ahmed Nasrallah	**96**
Strategies of brain-based learning theory and its impact on the achievement of students of the Department of Art Education in Teaching Methods	Hussein Jabbar Mohammed	**114**
Modern sound systems and their work in contemporary feature film	Hamzah Kanaan Hashim	**132**
Evaluation of user interface designs in official websites	Dena Mostafa Mohamed	**148**
The art of adornment and make-up in the ancient civilizations of Mesopotamia and the old country of Yemen as a model	Ruwaida Faisal Mosa	**166**
Art as a therapy to relieve symptoms of Attention Deficit/Hyperactivity Disorder (ADHD), in children	Zoubida Elmahi	**186**
The image of the soldier in contemporary Iraqi painting	Safaa Salah Rashid Sahib Jassim Hassan	**204**
Inventory of Saudi youth trends towards choosing fashion accessories	Sitah bint Mohammad AlMutairi Reem bint Ayed Alharbi	**230**
Directing treatments to employ the place in the theatrical performance	Ali saad latef muthad Ajil Al-Assadi	**252**
The Relationship Between Using Diverse Materials to the Intellectual Context's in the Art of Contemporary Ceramic	Lamia Saleh Moraished Manal Saleh Al-Saleh	**270**
The functional diversity of the directorial vision in the political theater cinema as a model	Muthanna Fadel Ismail Kadhim Imran Mousa	**286**
The dramatic act and its transformations in the Iraqi theatrical show "Black Astronomy play as a sample"	Hamza Ahmed Ghani Muhammad Mahdi Al-Mayahi	**296**
Printmaking Techniques to Enable People with Visual Impairment to Taste Print Artworks	Maryam mohammed Alamri Monerah Mansour Abdulaziz Aljadeed	**318**

Al-Academy Journal Publication Terms

1- The journal is concerned with academic research related to the aesthetic subject, which includes the fields of plastic arts, music, theatrical and cinematic arts, design arts, calligraphy and decoration, as well as theoretical and applied research in the field of art education.
2- Research papers submitted are subject to the scientific evaluation by field specialists.
3- The research paper has to be novel and not previously published or accepted for publication in another journal.
4- The research paper should not exceed (16) pages size B5.
5- Font size (13) font type (Sakkal Majalla), Lines of the paper should be single spaced and file type Word2010 or newer.
6- References must be in APA format And in English only.
7- Figures, pictures, charts and tables are placed as they appear in the research, provided they with a high degree of clarity and their scientific source is indicated.
8- The research should contain an abstract, keywords and conclusions in both Arabic and English languages.
9- Write the title of the research, the name of the researcher, the researcher's affiliation, and the e-mail on the first page of the research in both Arabic and English, note that the names of researchers submitted at the beginning of the registration process are approved only, any changes to the names of researchers are not approved during or after the arbitration period.
10- Research papers arrangement is subject to technical considerations.
11- The authors retain the copyright of their papers without restriction
12- Publication fees are 125,000 Iraqi dinars.
13- $150 is the publication fees for each research submitted by non-Iraqis.

Important note:

The average time period from the date of submitting the research to the journal to the date of informing the researcher for acceptance for publication or rejection is not specified, and according to the procedures of the journal, and the accepted research will take its place for publication according to the approved regulations.

Al-Academy

Al-Academy
An international Scientific quarterly journal issued by the College of Fine Arts / University of Baghdad

Issue 106
Date of publication 15/12/2022

Editor-in-chief:

Prof. Dr. Nsiyf Jassem Mohammed	Iraq	Dr.nsiyf@cofarts.uobaghdad.edu.iq

Managing editor:

Prof. Dr. Riyadh musa sakran	Iraq	Riad.Mousa@cofarts.uobaghdad.edu.iq

Editors:

Prof. Dr. Jawad Al Zaidi	Iraq	Alzaydiart66@yahoo.com
Prof. Dr. Maysam Hirmiz Toma	Iraq	Maysamtoma@cofarts.uobaghdad.edu.iq
Prof. Dr. Aladdin Abdul Majeed	Iraq	Ala_ala5559@yahoo.com
Prof. Dr. hella abdulshaheed	Iraq	hella.abdulshaheed@cofarts.uobaghdad.edu.iq
Assist. Prof. Akram jirjees neama	Iraq	Dr.akram@cofarts.uobaghdad.edu.iq
Assist. Prof. Ahmed Jumaa Zboon	Iraq	Dr.ah.ju@cofarts.uobaghdad.edu.iq
Prof. Dr. Kobra Roshanfekr	Iran	kroshan@modares.ac.ir
Prof. Dr. Ali Sharaf Al Musawi	Oman	Asmusawi@squ.edu.om
Prof. Dr. Mohammed H. Al-Amri	Oman	Mhalamri@squ.edu.om

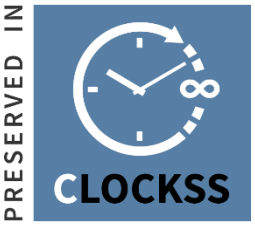
Linguist:

Assist. Prof. Adil Hussein Jouda	Iraq	Adel.h@coart.uobaghdad.edu.iq

Website Manager:

Yousif Mushtak Lateef	Iraq	Yousif@cofarts.uobaghdad.edu.iq

NATIONAL LIBRARY, BAGHDAD, 238, 1976
ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)
Email: al.academy@cofarts.uobaghdad.edu.iq
Website: jcofarts.uobaghdad.edu.iq
https://doi.org/10.35560/jcofarts



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

AL-ACADEMY

تصدر عن كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد
مجلة فصلية علمية محكمة
ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)
https://doi.org/10.35560/jcofarts