الأكاديمي

AL-ACADEMY

107

تصدر عن كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد

مجلة فصلية علمية محكمة

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

https://doi.org/10.35560/jcofarts

Al-Academy Journal مجلة الاكاديمي

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

Al-Academy

Al-Academy
An international Scientific quarterly journal issued by the College of Fine Arts / University of Baghdad

Issue 107
Date of publication 15/3/2023

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

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.

Contents

Dramatic Dialogue And Its Effectiveness In Enhancing The Characteristics Of The Alienated Character In The Television Series	Ihsan Hasan Hussein Abdel Karim Al-Sudani	**9**
Visual Appeal and Reflection in the Design of the Advertising	Evan Abdulkareem Mahmood	**31**
Active design and its principles in industrial product design	Baqer Sahib Zaki Nawal Muhsin Ali	**49**
Becoming and integrative film in postmodern cinema	Ban Jabbar khalf Asia Jabbar khalf	**65**
Decorative aesthetic aspects and their use in Islamic architecture	Tahani Mohammad Nasser AL-Arifi	**77**
Design requirements according to the formal integration in the design of interior spaces	Al-Aseel Ahmed Abboud Faten Abbas Laftah	**93**
The Role of Context in Graphic Design	Akram jirjis Nehme Ayass Abbas Yssin	**113**
The decorative structure in the calligraphic painting	Hussein Ali abbas	**129**
Kinetic diversity and its effectiveness in the formal variables of industrial product design	Hussein Muhammad Musa Jaafar	**147**
The Developed Materials and Techniques and Its Role in Exposing the Aesthetic Of Art Work	Hessa bint Abdul Karim bin Saleh Al-Mohammed Faten Helal	**161**
The dramatic necessities of the Obligatory Scene in the feature film	Hamzah Kanaan Hashim	**183**
The Self-Efficacy Level Among Musically Talented Students	Khalid Abdallah Hammouri	**201**
Intellectual And Artistic Concepts of The Cultural Context And Their Impact On Contemporary Ceramic Sculpture	Rasool Jabr Mahmoud Ali Hussein Alwan	**217**
Scenography and the effectiveness of meaning in the theatrical space	Sahib j. Ismael	**235**
The influence of the Bauhaus in contemporary graphic design	Ghassan Zainel Mahmood Nsiyf Jassem Mohammed	**257**
Geometrical Foundations of Shape in Structural Design of Contemporary Ceramic Pots "The artist "IBRAHIM SAEED" is a model"	Yacoub Al-Otoom Fouad Al-Khasawneh Mahmoud Altaani Fatima Tawalbeh	**271**
The Relationship of Aesthetics in the Art of Interior Architecture and Architectural Criticism	Mohammed Thabit Mohammed Al-Baldawi	**289**
The role of Iraqi nature in the style of the artist Ayath Abdul Rahman Ameen	Mahmmoud Hussein Abdul Rahman	**303**
Analysis of the harmonic structure in the musical compositions of the artist Khaleel Ismail	Wael Ebrahem Khaleel Maysam Hirmiz Toma	**317**

The Abilities Musical level and its relation with the forgiveness	Wafaa Ibrahim Hanna Ayyash	**331**
Functional variables of responsive materials in product design	Wamedh Abdulkareem Muhsin	**345**
The gratifications of local television sports programs from the audience's point of view	yousif Muhammed Hussain	**367**
Contents of Kuwaiti TV drama and its impact on viewers	Jamal Khaled Youssef Al-Shayji	**387**

الأكاديمي
مجلة دولية فصلية علمية مُحَكَّمَة
تصدرعن كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد
العدد 107
تاريخ النشر 15\3\2023

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

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) والمســافة بين ســطر 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 اســماء 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

الحوار الدرامي وفاعليته في تعزيز سمات الشخصية الإغترابية في المسلسل التلفزيوني	احسان حسن حسين عبد الكريم حسين عباس	9
النداء البصري وانعكاساته في التصميم الاعلاني	ايفان عبد الكريم محمود	31
التصميم النشط ومبادئه في تصميم المنتج الصناعي	باقر صاحب زكي نوال محسن علي	49
الصيرورة وتكاملية الفلم في سينما ما بعد الحداثة	بان جبار خلف اسيا جبار خلف	65
الجوانب الجمالية الزخرفية واستخدامها في العمارة الاسلامية	تهاني محمد ناصر العريفي	77
المتطلبات التصميمية على وفق التكامل الشكلي في تصميم الفضاءات الداخلية	الأصيل احمد عبود فاتن عباس لفتة	93
دور السياق في التصميم الجرافيكي	أكرم جرجيس نعمة إياس عباس ياسين	113
البنية التزويقية في اللوحة الخطية الحروفية	حسين علي عباس	129
التنوع الحركي وفاعليته في المتغيرات الشكلية لتصميم المنتج الصناعي	حسين محمد موسى جعفر	147
الوسائط التشكيلية المستحدثة ودورها في إظهار جماليات العمل الفني	حصه بنت عبد الكريم بن صالح المحمد فاتن هلال	161
الضرورات الدرامية للمشهد الملزم في الفيلم الروائي	حمزه كنعان هاشم	183
الكفاءة الذاتية لدى الطلبة الموهوبين موسيقيا	خالد عبد الله حموري	201
المفاهيم الفكرية والفنية للسياق الثقافي وأثرها في النحت الخزفي المعاصر	رسول جبر محمود علي حسين علوان	217
السينوغرافيا وفاعلية المعنى في الفضاء المسرحي	صاحب جياد اسماعيل	235
انعكاسات الباوهاوس في التصميم الكرافيكي المعاصر	غسان زينل محمود نصيف جاسم محمد	257
الاسس الهندسية للشكل في التصميم البنائي للآنية الخزفية المعاصرة الفنان "ابراهيم سعيد" انموذجاً"	يعقوب العتوم فؤاد الخصاونة محمود الطعاني فاطمة الطوالبة	271
علاقة الاستطيقا في فن العمارة الداخلية والنقد المعماري	محمد ثابت محمد البلداوي	289
دور الطبيعة العراقية في أسلوب الفنان عياض عبد الرحمن أمين	محمود حسين عبد الرحمن	303
تحليل البناء الهارموني في المؤلفات الموسيقية للفنان خليل أسماعيل	وائل ابراهيم خليل ميسم هرمز توما	317
القدرات الموسيقية وعلاقتها بالتسامح	وفاء ابراهيم حنا عياش	331
المتغيرات الوظيفية لمواد الاستجابة الذاتية في تصميم المنتج الصناعي	وميض عبد الكريم محسن	345
الاشباعات المتحققة من البرامج الرياضية التلفزيونية المحلية من وجهة نظر الجمهور"دراسة تحليلية للمدة من 2022/7/1 لغاية 2022/10/1"	يوسف محمد حسين	367
مضامين الدراما التليفزيونية الكويتية وآثرها على المشاهدين	جمال خالد يوسف الشايجي	387

الأكاديمي

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts107/9-30

Dramatic Dialogue And Its Effectiveness In Enhancing The Characteristics Of The Alienated Character In The Television Series

Ihsan Hasan Hussein [1]
Abdel Karim Al-Sudani [2]

Al-Academy Journal-Issue 107 ISSN(Online) 2523-2029/ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 11/10/2022 Date of acceptance: 1/11/2022 Date of publication: 15/3/2023

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

Abstract:

Dialogue is one of the pillars of character building in the television series, through which it is possible to identify the most important characteristics and traits of the personality, in addition to its ability to reveal the most important problems at all levels. The following: (How does dialogue contribute to enhancing the traits of the alienated personality?). It therefore aims to identify the effectiveness of the dramatic dialogue in enhancing the traits of the alienated personality represented by (powerlessness, isolation, meaninglessness, objectification, non-standardization and rebellion). (The traits of the alienated character, and the second is the psychological function of the dramatic dialogue), to extract from them the main indicator that will be based on the analysis process for the sample that was represented by the series (Will).Its alienation, if this feature coincides with other elements of the narrative that allow it to be sensed. The most important conclusions reached by the research were: that the alienated personality is aware of the state of alienation in which it lives, which is confirmed by its dramatic dialogue. While the research concluded with recommendations and suggestions, and then a list of sources and references on which it was based.

Keywords: dramatic dialogue, alienated character, TV series**.**

[1] University of Baghdad / College of Fine Arts / Department of Film and Television Arts.
ihsan.hussein@cofarts.uobaghdad.edu.iq
[2] University of Baghdad / College of Fine Arts / Department of Film and Television Arts.
abdulkareem.hussein@cofarts.uobaghdad.edu.iq

الحوار الدرامي وفاعليته في تعزيز سمات الشخصية الإغترابية في المسلسل التلفزيوني

احسان حسن حسين [1]

عبد الكريم حسين عباس[2]

ملخص البحث

يُعد الحوار أحد ركائز بناء الشخصية في المسلسل التلفزيوني فمن خلاله يمكن التعرف على اهم خصائص وسمات الشخصية اضافة الى قدرته على كشف اهم مشكلاتها على المستويات كافة، ويسعى البحث الحالي الى كشف فاعلية الحوار الدرامي في تعزيز سمات الشخصية الاغترابية وذلك من خلال طرح مشكلته التي تتمثل بالسؤال الاتي: (كيف يسهم الحوار في تعزيز سمات الشخصية الاغترابية؟).وهو بالتالي يهدف الى التعرف على مدى فاعلية الحوار الدرامي في تعزيز سمات الشخصية الاغترابية المتمثلة بـ(العجز والعزلة واللامعنى والتشيوء واللامعيارية والتمرد) وقد استعرض البحث في اطاره النظري مبحثين اساسيين الاول هو: (سمات الشخصية الاغترابية اما الثاني فهو الوظيفة الدرامية والنفسية للحوار في المسلسل التلفزيوني)، ليستخرج منهما المؤشر الرئيسي الذي سيستند عليه في عملية التحليل للعينة التي تمثلت بمسلسل (Will) وقد خرج البحث بجملة من النتائج منها : لم تعبر الشخصيات الاغترابية بشكل مباشر عبر حواراتها عن شعورها بالعزلة كسمة اغترابية لها ، اذا تلازمت هذه السمة مع عناصر السرد الاخرى التي تسمح باستشعارها. اما اهم الاستناجات التي توصل اليها البحث فكانت: ان الشخصية الاغترابية تعي حالة الاغتراب التي تعيشها وهو امر يؤكده حوارها الدرامي. في حين خُتم البحث بالتوصيات والمقترحات ثم قائمة بالمصادر والمراجع التي استند اليه.

الكلمات المفتاحية: الحوار الدرامي، الشخصية الاغترابية، المسلسل التلفزيوني.

الفصل الاول: الإطار المنهجي

اولاً- مشكلة البحث: يسعى المسلسل التلفزيوني بشكل عام الى التقاط جملة المشكلات التي يعاني منها الانسان لغرض طرحها وكشف مسبباتها وبيان مخرجاتها، وتعد موضوعة الاغتراب النفسي احدى هذه المشكلات التي تعرضت لها المسلسلات التلفزيونية وعالجتها من زوايا مختلفة وذلك من خلال استثمار الادوات الفذة التي يتمتع بها الوسيط التلفزيوني على مستوى البنية الصورية والصوتية، ويمثل الحوار احد اهم عناصر التعبير الدرامي المرتبطة بالشخصية بشكل عام ،والشخصية الاغترابية بشكل خاص، اذ يمكن للشخصية من خلاله التعبير عن مشكلاتها النفسية وجملة التعقيدات التي تعاني منها، ويعتقد الباحثان ان الحوار يمكن ان يسهم في تعزيز سمات الشخصية الاغترابية ويميزها عن غيرها اذ ما احكم الكاتب

(1)جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة / قسم الفنون السينمائية والتلفزيونية. ihsan.hussein@cofarts.uobaghdad.edu.iq

(2)جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة / قسم الفنون السينمائية والتلفزيونية.

abdulkareem.hussein@cofarts.uobaghdad.edu.iq

صياغته وقاده ليكون احد النوافذ التي تسمح لنا بالدخول الى عالم هذه الشخصية الداخلي والخارجي ، ومن هنا جاء هذا البحث ليسلط الضوء على العلاقة بين سمات الشخصية الاغترابية ودور الحوار في تعزيزها، وهذا ما يمثل جوهر مشكلة البحث الحالي والتي سيحاول الباحثان التصدي لها وذلك من خلال طرحها بالسؤال الاتي :(كيف يسهم الحوار في تعزيز سمات الشخصية الاغترابية؟).

ثانياً- اهمية البحث والحاجة اليه : تتجلى اهمية البحث في اهمية موضوعة الحوار الدرامي كونه يشكل احد اهم اعمد بناء الشخصية من جهة وكذلك اهمية الشخصية الاغترابية التي اصبحت احدى الركائز المهمة في بناء الاعمال الدرامية التلفزيونية ، لذلك فان محاولة البحث هنا تسليط الضوء على هذين العنصرين المهمين ومحاول الكشف عن العلاقة التفاعلية بينهما يمثل موضوعاً يستحق البحث فهو يفتح الباب امام العاملين والباحثين في الحقل السينمائي والتلفزيوني في التعرف على كيفيات هذا التعالق فضلا عن كونه يفتح بابا من ابواب التفاعل بين الظواهر النفسية التي تناولها علم النفس ومدى امكانية الافادة منها فنيا.

ثالثاً-اهداف البحث: يهدف البحث للتعرف على فاعلية الحوار الدرامي في تعزيز سمات الشخصية الاغترابية المتمثلة بـ(العجز والعزلة واللامعنى والتشيوء واللامعيارية والتمرد).

رابعاً-حدود البحث:

الحد الزماني: يتحدد البحث بدراسة المسلسلات التلفزيونية المنتجة في العام 2016.

الحد المكاني: يتحدد البحث بدراسة المسلسلات التلفزيونية الامريكية.

الحد الموضوعي: يتحدد البحث بدراسة فاعلية الحوار في تعزيز سمات الشخصية الاغترابية.

خامساً-تحديد المصطلحات

1- الحوار الدرامي: يتبنى الباحثان التعريف الاتي كتعريف اجرائي للحوار الدرامي، فالحوار (هو كل ما ينطق من كلام على الشاشة .. ويقسم الى نوعين اولهما (المونولوج) ويكون الكلام لشخص واحد يحدث نفسه او يحدث جمادا او حيوانا او يتذكر او يقرأ تعليقاً وثانيهما (الديالوج) وهو الحوار بين فردين او اكثر) (Al-Baidani, 2011, p. 51)

2- الشخصية الاغترابية : ينطلق الباحثان في تعريفهما للشخصية الاغتراب من تعريف الاغتراب نفسه كونه ظاهرة نفسية تقع على الشخصية ، والاغتراب في اللغة يعني :("غرب" أي ذهب وتنحى من الناس و "التغرب" يعني البعد، و"الغربة او الغرب" يعني النزوح عن الوطن و"الغريب" هو البعيد عن وطنه) (Ibn Manzur, 1968, p. 23)،اما مصطلح الاغتراب فيعني (شعور الفرد بالانعزال والوحدة، وعدم الانتماء، وفقدان الثقة بنفسه، والإحساس بالقلق والتوتر، ورفض القيم والمعايير الاجتماعية، والابتعاد عن الحياة الأسرية، والمعاناة من الضغوط النفسية، حيث يتمثل الاغتراب في مجموعة من الأبعاد وهي: العزلة الاجتماعية واللامعيارية والعجز واللامعنى، والتمرد) (Shukair, 2005, p. 102) ، كما يعرف ايضاً على انه (انفصال الانسان عن وجوده الانساني ويصاحبه نوع من العزلة الاجتماعية، اللامعيارية ،العجز، اللامعنى، التمرد، اللاهدف) (Abu Al-Enein, 2007, p. 38) ويزاوج الباحثان بين التعريفين السابقين ليستخرجا منهما تعريفاً اجرائياً للشخصية الاغترابية يعتقدان انه يتفق مع بحثهما وعليه فان التعريف الاجرائي للشخصية

الاغترابية يمكن صياغته كما يلي:(هي الشخصية التي تشعر بالانعزال والوحدة، وعدم الانتماء الى محيطها، وينتابها الإحساس بالقلق والتوتر، وترفض القيم والمعايير الاجتماعية، ولا تشعر بالاندماج في الحياة الأسرية او الاجتماعية، وتعاني من الضغوط النفسية التي يسببها محيطها بكل تنوعاته الاجتماعية والدينية والسياسية والاقتصادية ومن سماتها العجز والعزلة واللامعنى او اللاهدف والتشيئ واللامعيارية والتمرد).

3- السمة: نظرا لتداخل مفهوم السمة مع مفهوم العوامل الكبرى للشخصية والذي يتناوله علم النفس فان الباحثان يضعان تعريفهما الاجرائي للسمة على انها (مجموعة الصفات التي تتميز بها شخصية ما عن غيرها والتي يمكن ان تحدد سلوكها بطريقة معينة، وقد تكون متمثلة في مجموعة، كما يمكن تكون صفة فردية لشخصية بعينها دون غيرها).

الفصل الثاني: الإطار النظري

المبحث الاول: سمات الشخصية الاغترابية.

حدد(سيمان) وغيره من علماء النفس ومنظرو الاغتراب السمات العامة للشخصية الإغترابية والتي تناولتها اغلب الدراسات التي عنيت بهذا الموضوع، والتي جمعها (بالعابد) في دراسته ،كما يلي (Abdel Qader, 2014, pp. 52-54) :-

اولا – العجز: يعد الشعور بالعجز احد اسوء انواع الاحاسيس التي تخلق حالة من الاضطراب بالنسبة للشخصية الانسانية فتبدو متبلدة وغير قادرة على الاتيان بفعل نحو موضوع معين وربما نحو العديد من الموضوعات وهنا فان الباحثان لا يتحدثان عن العجز الفيزيائي الناتج عن قصور وظيفي في احد اجزاء الجسم بقدر الحديث عن العجز النفسي الذي يسيطر على الشخصية فيخلق هوةً واضحةً بينها وبين محيطها، فالعجز النفسي هو ذلك (الاضطراب الحاصل في شخصية الفرد الذي يؤثر على توافق الفرد مع بيئته على ان لا يكون هذا الاضطراب ناتج عن اي اضطراب عقلي اخر) (Al-Rubaie, 1994, p. 52) ، وعليه فان انسلاخ الشخصية عن بيئتها يبدأ من شعورها بحالة العجز والناتجة عن تعقد الحياة بمفاصلها المتعددة او اعتراضها الشديد على الواقع المفروض عليها بكل تمفصلاته والذي لا تعتقد انها قادرة على الخروج منه او معالجته، وبشكل عام تتفاقم مشكلة العجز لدى افراد المجتمعات الحديثة على اختلاف مرجعياتها وثقافاتها، ويفرق (هايدر) بين العجز الخاص المتصل بالشخصية والعجز العام الناتج عن ضعف البيئة المحيطة بالشخصية والذي يدخلها بدوره في حالة من العجز، ولعل من الامثلة على ذلك هو حالة البلدان الفقيرة التي يؤدي عجزها الاقتصادي، مثلا، الى حالة العجز واليأس في نفوس افرادها وبخاصة منهم الذين يمتلكون الرغبة في التغيير وتحقيق اهداف حياتية معينة عامة او خاصة الا ان المحيط المتهالك يحول دون ذلك ويدخل الشخصية في حالة من الاحباط ونقص واضح في فاعلية الشخصية وقدرتها على تحقيق الحضور الايجابي، وكل ذلك يؤدي الى خلق حالة من التجلي لفقدان الحيوية والفاعلية في الحياة وتجعلها تشعر بالإحباط والسلبية، وهكذا تتشكل (هويتها الاغترابية- العاجزة) كنتيجة طبيعية لعدم قدرتها على مواجهة تفاصيل الحياة وتفعيل دورها فيها فـ (في ظل سيادة القهر والظلم الاجتماعي والفقر والبطالة وشعور الافراد بعدم قدرتهم على تغيير الظروف وانهم مسيطر عليهم من الخارج ينزلق الناس في نوع من الاستسلام والخضوع والعجز واليأس الذي يؤدي بدوره الى تراجع في شعور الانسان بالعافية والصحة

النفسية وقد يصل الامر في النهاية الى الاكتئاب ....وحيث ان السبب الرئيسي لانتشار العجز النفسي لدى الافراد هي التغييرات الجذرية في اسلوب الحياة تلك التي تنجم عن القلق والخوف والضياع للمستقبل وفقدان الامل)(Ayoub, 2016, p. 21). وفي الوقت الذي تقسم الدراسات النفسية والتربوية العجز الى انواع متعددة ومنها على سبيل المثال تقسيمات (مارتن سليغمان) للعجز والذي تضمن ثلاث انواع هي (العجز الدافعي والعجز المعرفي والعجز الانفعالي) (Radwan, 2002, p. 52) ،اضافة الى (العجز المكتسب) والذي تشير اليه دراسات اخرى، فان الباحثان يؤكدان على ان الدراما السينمائية والتلفزيونية حافلة بكل انواع العجز التي تصيب الشخصيات المختلفة والتي تقدم عبر خطابها، اذ يطرح مسلسل (اوبرا عايدة) مثلا، نوعا من العجز الانفعالي والذي يمكن ان يصيب الشخصية اثر تعرضها الى صدمة او موقف شديد يجعلها تشعر بالتثاقل والتباطؤ والاكتئاب وفقدان الرغبة في العديد من المسائل الحياتية والانسانية والاجتماعية ،

ثانيا- العزلة:- تمثل العزلة شكلاً من اشكال الانفصال الذي يحدث بين الشخصية ومحيطها فتبدو معها الشخصية معزولة عن ذلك المحيط وغير قادرة على التجانس معه فتضعف علاقاتها الاجتماعية بل وتنقطع احيانا، فبالرغم من وجودها المادي الا انها تغيب عن ذلك المجتمع من الناحية التفاعلية، ويعرف كل من (ريبر و ريبر) الشخص المنعزل اجتماعيا (بانه ذلك الشخص الذي تكون علاقاته الشخصية المتبادلة مع الأخرين قليلة نسبيا) (Reber, 2001, p. 68) ،وان هذا الضعف في التفاعل او عدم القدرة على الاندماج مع الاخرين ،وبغض النظر عن اسبابه المختلفة، انما يمثل مؤشرا مهما لحالة اغترابية تعاني منها الشخصية وهذا ما يؤكده (احمد خيري) اذ يرى ان العزلة لاجتماعية هي (مظهر من مظاهر الاغتراب التي تتمثل في تجنب الاتصال بالأخرين والبعد عن المشاركة في أي أنشطة اجتماعية نتيجة لشعور الفرد بالغربة بين الأخرين) (Hafez, 1980, p. 119)، واذا كان علماء الاجتماع يؤكدون على الجانب الاجتماعي للعزلة والاسباب الكامنة خلفها وما الذي تفرزه عزلة الشخصيات من نتائج على المجتمع بشكل عام فان علماء النفس يؤكدون على الجانب النفسي لها باعتبارها ضرار نفسيا تنتجه الظروف المختلفة التي يتعرض لها الفرد، اذ يرى (يونج) ان العزلة (هي شعور الفرد بالغربة السيكولوجية عن الاخرين والابتعاد عنهم وتسمى عزلة نفسية) (Jaber & Kafafi, 1991, p. 1829)، وهي بذلك تمثل شعورا نفسيا يؤدي الى حالة النفور من الاخرين وتجنب الاحتكاك بهم وقد تكون نابعة في ذات الوقت من شعور الفرد بانه غير مرغوب فيه، وهكذا يتخذ مفهوم العزلة بعدين اساسيين الاول يندرج ضمن الاطار الاجتماعي، اما الثاني فيندرج تحت المنظومة النفسية اذ (يحيلنا المعنى الاول الى شكل من أشكال التوحد الضعيف وهو ما يعبر عن حالة الاغتراب على المستوى الاجتماعي. أما المعنى الثاني فيرتبط بمستوى العلاقات (البين شخصية)، أي نوعية العلاقات بين الأشخاص التي تحدد الشعور بالانتماء والحاجة الى التواصل، والعزلة بمعنى الوحدة النفسية هي الانفصال عن الذات و الأخرين) (Abdel Qader, 2014, p. 52)، وقد يلجأ البعض للعزلة كنتيجة طبيعية لا ترتبط بالمشكلات النفسية قدر اختيارها بإرادته بسب التدني القيمي والاخلاقي لمحيط الفرد مما يضطر الشخصيات (المحافظة) الى الانعزال اختياريا عن المجتمع الا ان الاطار العام للشخصية المغتربة يبقى محاط بالعزلة مهما كان نوعها، ويرى الباحثان ان لا مناص للإنسان للفرار من عزلته ووحدته النفسية التي

يتعرض لها طوال سنوات حياته وكإفرازات للعلاقات الاجتماعية المعقدة التي بدأ الانسان يدفع ضريبتها خصوصا بعد التطور الكبير في عالم التكنلوجيا والذي حطم علاقات العالم الواقعي لحساب العالم الافتراضي وجعل من الفرد وحيدا امام شاشة مضيئة هربا من الواقع وباحثا عن فرصة افضل لا يوفرها له المكان الذي يعيش فيه او محيطه الذي يتعامل معه (Hussein, 2018, p. 488)،حتى اصبحت الألة هي الخيار البديل للإنسان ولعل ذلك يتجسد بوضوح في فيلم (هي – Her) مثلا .

ثالثاً. اللامعنى واللاهدف:- ينطلق تحديد هذا المفهوم من حيث تبدأ الشخصية الانسانية بالتفكير بطبيعة وجودها والبحث عن مبررات هذا الوجود والذي قد يولد احيانا الاحساس باللاهدف من وجود الفرد اذ تتصادم الوقائع الحياتية بالرغبات الانسانية فتحرمه منها او تسلبه اياها فيشعر معها بتساوي الاشياء في نتائجها فيضعف الاهتمام بتلك النتائج ما دامت متساوية والحصيلة واحده وهكذا يفقد الرغبة بالفعل والتمسك بوجوده الحياتي والانساني وتنعدم دافعيته، ويعبر(سيمان) عن فقدان المعنى بأن الفرد لن يستطيع أن يتنبأ بدرجة عالية من الكفاءة بالنتائج المستقبلية للسلوك، فالفرد يغترب عندما لا يكون واضحاً لديه ما يؤمن أو يثق فيه، أما (شقير) ترى(أن اللامعنى يقصد به إحساس الفرد بأن الأحداث والوقائع المحيطة به قد فقدت دلالتها ومعقوليتها، بينما يتحدث (فرنكل) عن نظرية نفسية تتعلق بالفراغ الوجودي إذ تقوم على أن حياة الإنسان تتمركز حول إرادة المعنى والتي من خلالها يحقق الإنسان المعنى والجدوى والهدف من الحياة) (Abbas, 2016, p. 44) وقد ارتبط مفهوم اللامعنى واللاهدف من حيث السياق الفلسفي بمفهوم العبث الوجودي وهو (مفهوم ادى اليه عدم ادراك الوجود فذهب الباحثانون عن الحكمة الى مفهومات شتى كلها تدخل في مفهوم العبث وان بدا على بعضها قدراً من العقلانية التي تترجم قدرات عقلية ذاتية محدودة في المكان والزمان والعقل نفسة الا انها محاولات جادة مع انها ادت في النهاية الى مفهوم العبث في نتيجتها. ويقول لنا المناطقة ان النتيجة القائمة على مقدمة خاطئة هي بدورها خاطئة وينبني عليها سلوكيات خاطئة) (Al-Namlah, 2007, p. 65)، وهذا ما تقوم به الشخصية الاغترابية من حيث تدري او لا تدري فمعظم الشخصيات الاغترابية اول ما تقوم به هو مناقشة الوجود بكل اشكاله وبالأخص ثنائية الحياة والموت وجدوى وجود الانسان في هذه الحياة وجدوى ما يقوم به من اعمال مادام سينتهي به الامر الى الموت المحتم بطريقه او بأخرى مما يولد نوعا من الياس والشعور بعبثية الوجود واللا جدوى مما يقوم به وحتما سيؤدي ذلك التفكير الى العجز ومن ثم العزلة والوحدة النفسية وبذلك تكتمل حلقة الاغتراب الفكري والروحي لدى الشخصية .

رابعاً. الشيئية اوالتشيوء:- لعل الظهور الحقيقي لأقصى حالات التشيؤ ارتبط بأولى حالات الاستعباد الفعلية التي جرت في سابق الأزمنة وهي اللحظة التي الغيت فيها الذات الانسانية لتتحول الى ملكية بيد سيدها فما عادت تعرف سبب وجودها وفقدت هويتها وارتبط مصيرها بقرارات (السلطة المالكة) وهكذا فان مفهوم التشيوء مرتبط بتحولات الذات الانسانية الى الموضوع واستلاب حقها في ان تكون فردا متساوي في القيمة والفعل والوجود مع بقية الافراد، وهو تحول ينتقل فيه المرء من خاصيته (الانسانية) الى (السلعية) التجارية او النفعية، ويحدد (غيورغ لوكاش) مفهوم التشيؤ بانه (تحول العلاقات الانسانية – في ظل النظام الاقتصادي والرأسمالي – الى اشياء جامدة وخاضعة لمنطق التبادل التجاري بالصورة التي

يتحول فيها البشر الى(سلع) او (بضائع) بحيث يخضعون لقوى واشياء خارجة عن ارادتهم (Honeth, 2018, p. 20)، ويتنوع مستوى ومفهوم التشيؤ بحسب حجم الاستلاب للذات فتارة يتم فيها تحديد مصير هذه الذات بالإنابة واخرى يتم بيعها وهو ما يرتبط بمفهوم الملكية او ان يتم النظر اليها كأنها (شيء) قابل للتدمير والتحطيم او التلاعب بها او الاستفادة منها ، وتعد ظاهرة التشيؤ من الظواهر التي تتفاقم وتتعقد مع تعقد الحياة (وتطور) المجتمعات، وتضع الفيلسوفة الامريكية (مارثا نوسباوم) رأيها التفصيلي في موضوعية مصطلح التشيؤ بالقول (إن الشيء يكون موضوعيًا في حالة وجود أي عامل من العوامل التالية:

1- التعامل مع البشر كأدوات: إذا تم التعامل مع الشيء كأداة لتحقيق أغراض الشخص نفسه.

2 - رفض الاستقلال الذاتي والجمود: إذا كان يتم التعامل مع الأمر على أنه ينقصه الوكالة أو حق تقرير المصير.

3- الملكية: إذا كان يتم التعامل مع الأمر كما لو أنّ شخصًا آخر يمتلكه.

4- البضائع المماثلة: إذا كان يتم التعامل مع الشيء على أنه قابل للتبادل.

5- إمكانية ارتكاب العنف: - إذا كان يتم التعامل مع الشيء على أنه مسموح به التلف أو التدمير.

6- رفض الذاتية: إذا كان يتم التعامل مع الشيء كما لو لم تكن هناك أية حاجة إلى إظهار الاهتمام بمشاعر وخبرات (الشيء) (Al-Salmi, 2016). وهكذا فان تعامل المجتمع كسلطة او افراد ، مع فرد اخر، بطريقة يتحقق فيها منظور(مارثا نوسباوم) يعني تحول هذا الفرد الى شيء فاقد للفاعلية وهو امر يعكس حالة من الاضطراب الاجتماعي على المستوى الاخلاقي كما انه يخلق حالة من الاضطراب النفسي على مستوى الفرد (المتشيئ) لذلك فقد تعرض الكثير من علماء الاجتماع الى هذه الظاهرة في محاولة لوصفها والوقوف على ابعاد وايجاد الحلول لها.

خامسا. اللامعيارية:- عادة ما تقوم المجتمعات الانسانية على اساس وجود سلسلة من القواعد والقوانين والاعراف التي تحدد سلوك الفرد وهي تمثل نسقاً قيما محددا للأفراد وهي بكليتها تمثل الاطار (المعياري) الذي يجب على الجميع العودة اليه في تعاملاتهم ومعاملاتهم فاذا ما حدث كسر لهذه المعايير فان ذلك يعني خروج الفرد او الجماعة عن هذا النسق وتحولهم الى ما يمكن ان نطلق عليه (اللامعيارية) وهو ما يمثل حالة المخالفة والرفض للنسق العام وهكذا فان مفهوم اللامعيارية يمثل(حالة انهيار المعايير التي تنظم وتوجه السلوك ، ومن ثم رفض الفرد للقيم والمعايير والقواعد السائدة في المجتمع ، نظراً لعدم ثقته في المجتمع) (Maatouk, 2008, p. 299)، ويربط (سيمان) بين السلوك اللامعياري للفرد وبين ما يحقق مصلحته الذاتية اذ يحاول الفرد الخروج عن النسق القيمي والمعايير المجتمعية كونها لا تحقق له اهدافه، اذ يرى (سيمان) ان اللامعيارية هي (الحالة التي يتوقع بها الفرد بدرجة كبيرة أن أشكال السلوك التي أصبحت مرفوضة اجتماعياً غدت مقبولة تجاه أية أهداف محددة ، أي أن الأشياء لم يعد لها أية ضوابط معيارية، ما كان خطأً أصبح صواباً ، والعكس صحيح ، من منطلق إضفاء صبغة الشرعية على المصلحة الذاتية للفرد و حجبها للمعايير والقواعد وقوانين المجتمع) ، (Khalifa, 2003, p. 38)،ويمكن القول ان حالة اللامعيارية التي يمارسها الفرد او تمارسها الجماعات هي حالات تتكرر في المجتمعات المختلفة وفي كل الازمنة فهي ظاهرة موجودة حتى في المجتمعات الصارمة من حيث قوة تطبيق القانون فيها ولكن هذا لا يمنع

من وجود افراد او مجموعات (خارجه عن القانون) يشعر افرادها بالاغتراب عن النسق القيمي لمجتمعاتهم والمعايير المفروضة عليهم بالقوة واجبار القانون لأن ضرورات الحياة ومتطلبات العيش هي من تجعل افراد تلك المجتمعات ينخرطون في اداء اعمالهم وواجباتهم ودفع الضرائب والفواتير ولكن مع اول بارقة او اشاره لفقدان القانون يحصل انفلات سلوكي يسهم في كسر هذا المعيار الذي يعتقد البعض انه قد اصبح نسقا قيميا ثابتا، ، ويرى الباحثان ان اللامعيارية سلوك ينشأ من تفاعل قطبين الاول هو الفرد والثاني هو المجتمع ، وقد يسعى القطب الاول لكسر قوانين ومعايير المحيط الاجتماعي المتوازن والمتسق وخرقه بطريقة تتسم (بالانحراف السلوكي)(*)، كحالة الزنا او الشذوذ الجنسي مثلا تحت مبرر الحاجة واشباع الرغبة ومع هذا الانحراف يصبح الفرد غريبا مغتربا منبوذا داخل هذا المجتمع وغير قادر على الانسجام معه ، وبخاصة في المجتمعات التي ترفض بشكل مطلق مثل هذه السلوكيات، ومن جهة اخرى يكون القطب الثاني هو القطب (المنحرف) حيث تسود فيه، وبفعل المتغيرات السياسية والمادية والحضارية والحروب ، جملة من القيم المتدنية التي تتعارض مع المنظومة القيمة والمعيارية لهذا الفرد فتسهم هذه المتغيرات بإصابة الفرد بشعور اغترابي ينتج عنه انفصاله ورفضه لذلك المجتمع اللامعياري.

سادسا. التمرد: - اذا كان (أدم) عليه السلام هو اول من عانى من الاغتراب المكاني والنفسي على حد سواء فأن (ابليس) هو اول المتمردين على الامر الألهي الذي اصدره الله سبحانه وتعالى والمتمثل بالسجود لـ (أدم) عليه السلام والذي لم يستجب له (ابليس) كما في قوله تعالى (وَإِذْ قُلْنَا لِلْمَلَائِكَةِ اسْجُدُوا لِآدَمَ فَسَجَدُوا إِلَّا إِبْلِيسَ أَبَىٰ وَاسْتَكْبَرَ وَكَانَ مِنَ الْكَافِرِينَ) ، ثم تبعت حادثة العصيان والمخالفة الاولى حادثة عصيان سيدنا (أدم) عليه السلام لإمر الله تعالى والتي يرد نصها في القران الكريم بقوله تعالى (وَعَصَىٰ آدَمُ رَبَّهُ فَغَوَىٰ) ، في اشارة الى ان (ادم) عليه السلام لم يلتزم بالتوجيه او الامر الالهي فخالفه وخرج عن مساره ، وهكذا يمكن القول انه (عليه السلام) تمرد وكانت نتيجة تمرده هو اغترابه ، وهكذا فأن التمرد حدث في السماء وقبل نزول الانسان الى الارض، اما بعد نزوله فقد اصبح صفة ملازمة له، فاذا كانت المعايير والقوانين السماوية تم التمرد عليها والخروج على احكامها فكيف بالقوانين الوضعية والاعراف والتقاليد التي وضعتها المجتمعات لتنظيم شؤون حياتها اليومية ،فهناك دائما من لا ينصاع لتنفيذ تلك الاوامر او الالتزام بها، ان التمرد بإطاره العام، سواء كان فرديا او جماعياً، هو سلوك (رافض) وموجه نحو نوع من انواع السلطة او الجماعات المتنفذة وصاحبة القرار في المجتمع على الاصعدة كافة، وهو موقف يسعى فيه الفرد للتخلص من القيود والضغوط الاجتماعية والسياسية والدينية او للحصول على السلطة والنفوذ، فالمتمردون (هم الافراد الذين يعارضون او لا يطيعون الاشخاص من ذوي السلطة او المسيطرون ويرفضون الانسجام مع العادات والتقاليد الخاصة بالمجموعة ويظهرون ذلك بتحدي علني واستياء ، بعضهم يتمرد على الطلبات غير المقبولة، اما البعض الاخر فإنهم يتمردون على كل القوانين واللوائح والسلوكيات المعتادة) (Hurlock, 1973, p. 117) ، وان عملية الرفض يمكن ان تكون نسبية لدى الشخصيات فهي تشتمل التمرد على بعض

* ربط دايفيد اميل دروكايم، وهو احد اعلام علم الاجتماع الحديث، بين لامعيارية الفرد وبين الانحراف السلوكي له وعزا ذلك الى ضعف الهيئات الثلاث المتمثلة بالأسرة والدين والدولة.

الجزئيات وليس على الكل المطلق فهي اذن ليست (سلوك) معتاد ويومي بالنسبة لهذه الشخصيات كما هو الحال في النوع الاخر الذي يرفض كل شيء ويتمرد على كل القوانين، وان هذا الاعتراض يعني ان الامر وصل الى حد لا يحتمل او غير مقبول بالنسبة اليها ويصبح الرفض والتمرد هو امر(واجب) مرتبط باستعادة الحق والذات بالنسبة للشخصية وبهذا الصدد يشير (البير كامو) في معرض تعريفه للإنسان المتمرد بالقول (ان الانسان المتمرد يقول (لا) .. ان الامور استمرت اكثر مما يجب، وانها مقبولة الى هذا الحد ومرفوضة فيما بعده، وإنك غاليت في تصرفك، وتعني ايضا ان هناك – حد – يجب الا تتخطاه... فحركة التمرد تستند اذن لرفض قاطع لتعدٍ لا يطاق والى يقين منهم – اي المتمردين - بوجود (حق صالح) ..... فلابد للتمرد ان يكون مقترنا بشعور المرء بأنه على حق، بصورة ما، وفي مجال ما) (Camus, 1983, p. 18)، اما مفهوم (لا) كامو فإنها يجب ان تكون مقترنه بالفعل الرافض لما هو واقع وهي بذلك تتخذ الشكل الحركي وليس الساكن لان الرفض او التمرد غير المكتمل والمتبوع بالفعل هو تمرد لا يفضي الى التغيير ولا يكون قادرا على تحقيق الغرض(الذاتي) و (الوجودي) الذي تسعى الشخصية للوصول اليه . واستناداً لما تقدم يمكن القول ان التمرد يمثل الموقف الفكري الخاص بالشخصية تجاه احد المتغيرات المحيطة بها او الذات نفسها ويحصل نتيجة للكبت الذي تعانيه الشخصية على المستوى النفسي والاجتماعي والسياسي والديني.

المبحث الثاني: الوظيفة الدرامية والنفسية للحوار في المسلسل التلفزيوني

بما ان الواقع الحياتي قائم على الصورة والصوت فإن وجود الصوت وإنتاجه اضفى مستوى واقعي وطبيعي على المنجز التلفزيوني والسينمائي على حد سواء ، ولعل الحوار هو اكثر عناصر البنية الصوتية واقعية كونه مرتبط في تقديم الشخصية التي تمثل مركز الخطاب السينمائي والتلفزيوني فهو وحده الذي يتصف بالتفرد والخصوصية المرتبطة بشخصية ما دون غيرها، اما بقية العناصر ضمن بنية الصوت فهي يمكن ان تكون من المتكررات المشتركة بين بقية المسلسلات والافلام اذ يمكن استخدام نفس الموسيقى او المؤثر الصوتي مع مضمون وشخصية اخرى في موقف مختلف او متشابه، الا انه لا يمكن استخدام نفس جملها الحوارية اطلاقا، وهكذا يكون الحوار هو العنصر الأكثر خصوصيةً وتفردً من حيث ارتباطه بالشخصية مقارنة ببقية عناصر البنية الصوتية، بشكل عام يمثل الحوار الأداة الأهم التي يتم من خلالها التعبير عن الأفكار وتبادل المعلومات بين الشخصيات وبيان الرأي الخاص بهذه الشخصية او تلك ازاء موقف ما او حدث معين ، وان عملية التصريح بهذه المواقف عادة ما تكون مرتبطة بالأحداث، وهكذا يرتبط الحوار بالشخصية والحدث ليشكل منظومة تناسل متبادلة تطور بعضها البعض، على اعتبار ان (الحوار يتضمن فعلاً ورد فعل ودوافعاً واستجابة وادلاء بمعلومات وشخصيات تفصح عن خواصها) (Ali, 2009, p. 142) ، وهو بهذا المفهوم الذي يتضمن افعالاً وردود افعال اضافة الى المعلومات التي يقدمها فانه يسهم في تطوير الشخصية من جهة والحبكة والاحداث من جهة اخرى داخل العمل ،اذ ان كل ما تقوله الشخصية في العمل يخضع للمنطق الدرامي المنظم والذي يتجاوز دائرة العشوائية والكيفية ،فالشخصيات الدرامية تعي تماماً ما تقول والاحداث تسير وفقا لمخرجات هذا القول على المستوى الفكري والنفسي والعاطفي، فكل جملة في الحوار الدرامي تكون (محملة بشحنات عاطفية وفكرية وان تكون قريبة من الواقع بصورة منقحة واكثر مثالية وقدرة على تطوير الحدث واكثر تعبيراً عن الشخصية وتصاغ على نحو مركز ومكثف دراميا)

(Al-Salihi, 2000, p. 79)، اما على مستوى الشخصية فإن الحوار عادة ما يكون قادراً على تقديمها بأبعادها المختلفة عبر تقديم المستوى الاجتماعي لها والكشف عن انحدارها البيئي ومستواها التعليمي والثقافي ومدى اندماجها في مجتمعها ،فضلا عن قدرته الأكيدة في التعبير عن حالتها النفسية الناتجة عن بعدها الاجتماعي او ضعفها المادي (فالحوار يكشف عن الاعماق الداخلية للشخصية فضلا عن اسهامه في توضيح ابعاد الشخصية) (Shalash, 1983, p. 39) ان عملية الكشف هذه عادة ما تتم اما عبر التواصل التفاعلي المباشر بين الشخصية ومحيطها، او ان تتم عبر حوارها الداخلي والذي عادة ما يلمح الى عدم قدرتها على التواصل مع الاخر، وهو ما يمثل مشكلة نفسية، فهو حوار او افكار لا ترغب الشخصية بكشفها للأخرين او انها تخشى معرفة طريقة تفكيرها، انه يمثل نوع من الخصوصية او العزلة التي لا تريد ان يشاركها احداً فيها كما انه يؤشر احياناً الى وجود علة او حالة نفسية ما، انه يمثل (مستوى متقدم من الحوار ينشأ أثر خلل البناء السيكولوجي الداخلي للشخصية في علاقتها مع الذات أو مع العالم الخارجي وبذلك يكون الحوار الداخلي ... محاولة درامية من الشخصية بالانسجام مع الذات والتواصل مع جزء هام من عالمها الداخلي) (Musa, 1999, p. 17) ، وهكذا يكشف الحوار عوالم الشخصية، عالم الشخصية الخارجي وعالمها الداخلي، العالم الذي قد تسايره في طرح افكارها وبين النوايا الحقيقية التي تغلفها بعالمها الداخلي ، كما انه يمكن ان يمثل تعبيراً عن الاضطراب الحاصل لديها بين عالم الوعي وعالم اللاوعي، العالم المكشوف والعالم المستتر، إذ (لم تعد وظيفة العبارة الدرامية في الحركة أو التفاعل بين الشخصيات فحسب بل اصبح للعبارات امتداد نفسي فسيح وأصبحت اللغة تصل ما بين الشعور المألوف ومتاهات اللاشعور المستعصية التي بها يتحدد المصير من خلال الاضطراب والمزاج بين عالمين ،عالم الوعي واللاوعي ،المتحكم في صلات الانسان بالمجتمع والطبيعة والأشياء) (Hilal, p. 617)، وان كل ما تمر به الشخصية بين الوعي واللاوعي وكل الاضطرابات النفسية التي يكشفها الحوار عادة ما تكون مقترنة بفعل سلوكي معين من جهة كما انه يسهم في رسم الجو النفسي العام من جهة اخرى، فسلسلة الحوارات الخاصة بالشخصية عادة ما تكون خارطة لرسم حالتها النفسية والمزاجية والجو النفسي العام الذي يحاصرها ويتحكم بطريقة ما بسلوكها ويدفع بها نحو التقدم الى الأمام في مرتسم النص او العمل الفني، فالحوار اذن هو وظيفة نفسية مرتبطة بالفعل العام للعمل وبالتطور الخاص بالشخصية وهو أداة للتعبير عن الجو النفسي لها وللعمل بشكل عام (فاذا فصلت الحوار عن الفعل لا يمكن ان يعين لنا الجو والمزاج النفسي ولكن اذا اخذنا جملة فان واحداً لا يستطيع ان ينكر انها تقوم بوظيفتها كعامل من العوامل في بناء الجو والمزاج النفسي اللذين يجري فيهما الفعل) (Besfield, 1975, p. 238)،وان الحديث عن الاشتغال النفسي للحوار وعلاقته بالتعبير والبعد النفسي للشخصية بقودنا الى بعض الملامح الاشتغالية التي حددها (لايوس اجري) والتي تتمثل بما يلي (Egri, 1956, p. 109):

1- الكشف عن ملامح الحياة الجنسية للشخصية.

2- الكشف عن المعايير الاخلاقية للشخصية.

3- الكشف عن اهداف الشخصية.

4- الكشف عن المساعي الفاشلة للشخصية.

5- كشف المزاج والطبع والميول الخاصة بالشخصية.

6- الكشف عن العقد النفسية للشخصية.

7- الكشف عن الانماط المختلفة للشخصية.

ان هذه الانظمة النفسية يمكن ملاحظة اثارها بشكل غير مباشر على الشخصية، الا انه يبقى (للكلمة) المنطوقة حسم الاستدلال عليها بشكل مباشر فهي تمثل الاقرار التام وليس التلميح المحتمل فالإنسان (يستطيع ان يقدم دليلا قيما عن الاحداث السيكولوجية من خلال التعبير اللفظي) (Lazarus, 1987, p. 32) ، وهكذا فان عملية التعبير عن الاحاسيس النفسية الظاهرة منها والباطنة يمكن التعبير عنها بالحوار، كما ان عملية التعبير عن الرغبات بشكل صريح يمكن ان تتم عن طريق الحوار، والحوار ايضاً يمكن ان يمثل مدخلا لإشباع الحاجات، وان كانت عملية الاشباع تقتضي فعلاً لاحقاً ، اما العقد والمشكلات النفسية فإنه لا يمكن الافصاح عنها الا عن طريق الحوار بشكل مباشر، كذلك فإن مخاوف الشخصية وتعبيرها عن حالات الإحباط والفشل الذي تعيشه وتعاني منه لا يتم كشفها إلا عن طريق الحوار، فالحوار اذاً هو الاداة الأكثر فاعلية في التعبير عن الشخصية من الناحية النفسية، وهو يسهم في (إنارة) الشخصية بحسب وجهة نظر (هنري جيمس) اذ (تحتل الشخصية الرئيسية مركز دائرة محاطة بشخصيات اخرى في كل مرة تتفاعل اي الشخصية مع الشخصية الرئيسية، فأنها تضيئ الشخصية الرئيسية كتوجيه ضوء في غرفة معتمه، الحوار ينير، انه يكشف شيئا عن الشخصية) (Field, 2007, p. 73) ،هذا فضلا عن دوره في عملية السرد كونه جزء رئيس فيها اذ يعتبر الحوار (جزء متمم للسياق السردي واداة فعالة في خلق جو من التشويق فيها وهو عنصر يضفي الحركة على الاحداث ويرسم معالم الشخصيات الانسانية بالتعبير عن خواطرها وآرائها واحاسيسها) (Hammadi, 2007, p. 60) ،وهكذا يرتبط الحوار بالشخصية ارتباطاً وثيقاً وبطريقة تسمح بالتعرف بشكل واضح على طبيعة هذه الشخصية وميولها وافكارها واحاسيسها وطبيعة الوضع النفسي الذي تعيشه فيتسنى للمتلقي عبر كل ذلك تشكيل تصور واضح عن هذه الشخصية او تلك .

واستنادا لكل ما ورد في الإطار النظري فإن الباحثان يمكن ان يستخرج مؤشراً رئيساً واحداً يتمثل بما يلي:
يمكن للحوار ان يلعب دورا فاعلا في تعزيز سمات الشخصية الاغترابية والمتمثلة بالعجز والعزلة واللامعنى او اللاهدف والتشيؤ واللمعيارية والتمرد

الفصل الثالث: اجراءات البحث

اولاً – منهج البحث: ترتبط عملية اختيار منهج البحث بطبيعة الأهداف التي يسعى البحث الى تحقيقها، وفي الوقت الذي يعد فيه المنهج الوصفي من المناهج التي تعنى (بدراسة ووصف خصائص وأبعاد ظاهرة من الظواهر في إطار معين يتم من خلاله تجميع البيانات والمعلومات اللازمة عن هذه الظاهرة وتنظيم هذه البيانات وتحليلها للوصول الى أسباب ومسببات هذه الظاهرة والعوامل التي تتحكم فيها وبالتالي استخلاص نتائج يمكن تعميمها مستقبلا) (Saud & al-Khudari, 1992, pp. 50-51)، فقد اختار الباحثان هذا المنهج كونه يتفق مع طبيعة واهداف هذه الدراسة.

ثانيا – مجتمع البحث: يتمثل مجتمع البحث بالمسلسلات ألتلفزيونية الأمريكية المنتجة عام 2016 والتي تعنى بموضوعة الإغتراب النفسي للشخصية.

ثالثا- عينة البحث : بعد اطلاع الباحثان على العديد من المسلسلات ذات الصلة بموضوعهما فقد وقع الاختيار على عينية قصدية وجد فيها وضوحاً عالياً ومعالجةً مميزةً للشخصيات التي تعاني من حالة الاغتراب النفسي اذ تم اختيار مسلسل (will) وهو من انتاج عام 2016 وتبلغ عدد حلقاته عشر حلقات، وهنا يشير الباحثان الى ن اسباب اختيار هذه العينة تعود الى تنوع سمات الشخصيات الاغترابية فيها وتنوع اسباب اغترابها كما ان هذه الشخصيات في حالة من التطور الاغترابي المستمر وهو ما يعتقد الباحثان انه يسهم في تحقيق الهدف من هذا البحث ،

رابعا – اداة البحث: يستوجب البحث تحديد أداة للاعتماد عليها في عملية التحليل، وقد عمد الباحثان الى اعتماد ما توصل اليه الإطار النظري من مؤشر كأداة للبحث.

خامساً- وحدة التحليل: اعتمد الباحثان على (المشهد) كوحدة للتحليل في تحليل المسلسل التلفزيوني– عينة البحث– باعتباره الوحدة الاساسية التي يقوم عليها بناء النص التلفزيوني. .

سادساً – خطوات التحليل:

1- قام الباحثان بمشاهدة المسلسل التلفزيوني – عينة البحث – لأكثر من مرة لغرض رصد الشخصيات الاغترابية وكيفيات تجسيد سمتها الاغترابية عن طريق حواراتها.

2- حدد الباحثان كل المشاهد التي يعتقدان انها تمثل نماذج يمكن الإفادة منها في عملية التحليل وقاما بتفريغها بشكل مفصل.

3- توقف الباحثان عند كل التفاصيل الدقيقة التي تتوفر في المشاهد المفرغة على وفق ماورد في مؤشر التحليل وبطريقة تضمن تغطية الحوارات المعززة للسمات اينما وجدت.

الفصل الرابع: تحليل العينة ومناقشتها

معلومات عن مسلسل (WILL)

سنة الانتاج: 2016

تاريخ ومكان العرض الاول :2017 منصة TNT

عدد الحلقات : (10) حلقات

بطولة: Laurie Davidson في دور ويليام شكسبير

Jamie Campbell Bower في دور كريستوفر مارلو

Olivia DeJonge في دور أليس برباج

انتاج: Mary Richards - Jill Bilcock - Andrew Wood

سيناريو: CRAIG PEARCE

اخراج: SHEKHAR KAPUR

ملخص المسلسل (WILL)

تدور احداث المسلسل عن البدايات الاولى لـ(ويليام شكسبير) حين قرر الانتقال الى مدينة(لندن) بحثا عن فرصة لعرض اعماله المسرحية على مسارحها تاركا عائلته خلفه باحثا عن المجد والشهرة وتحقيق الذات، الا انه يقع في شرك هذه المدينة التي تطارده دينيا بحكم الصراع الطائفي لأبناء الديانة المسيحية ليبقى فيها حبيسا لرعبه وخشيته من القاء القبض عليه والقصاص منه، هذا الرعب الذي يستمر حتى نهاية المسلسل من جهة ومن جهة اخرى خشيته من الفشل في ايجاد فرصة عمل تحقق له ما يصبو اليه، ولا يخلو كل ذلك من تجربة عاطفية مع احدى فتيات (لندن) والتي يشعر من خلالها انها تكمل ذاته وتشعر روحه الهائمة بالسكينة تجاهها ، الا ان هذه العلاقة هي الاخرى تصطدم بجدار المحرم دينيا والمرفوض اجتماعيا فتزيد الهوة بين رغبات (شكسبير) ومحيطه المانع لتحقيق هذه الرغبات مما يدفعه وبطريقة الكاتب لا المحارب الى التمرد عليه عبر نصوصه التي يكتبها، ضاربا بذلك رأس الهرم والسبب الرئيسي لمخاوفه وتعريته عبر احد النصوص لغرض تحقيق انتقامه (النسبي) تجاه ما يعانيه، وقد كشف المسلسل ان حالة القلق وعدم الاستقرار النفسي التي يعانيها شكسبير هي ذاتها التي تعاني منها بقية الشخصيات ولكن لأسباب مختلفة.

تحليل العينة: انطلاقا من المشهد الاول للحلقة الاولى يكشف (شكسبير) عن رفضه الكلي لوضعه الاجتماعي والإنساني وأزمته الوجودية من خلال حواره مع زوجته ، فبعد ان حسم امره بمغادرة بلدته الريفية للبحث عن فرصة لحياة افضل ، في لندن ، بعيدا عن غربته داخل هذه البلدة ، اذ يعبر بجملة حوارية مهمه لزوجته عن اسباب قراره بالرحيل حين يقول لها : (لا استطيع قضاء بقية حياتي في صنع القفازات) ان هذا الشعور بالاغتراب عن العمل وعدم رغبته في مزاولته ورفضه القاطع له يختصر حالة الاغتراب لديه ويكرس مفهوم (اللامعنى) لديه والذي يتجلى بالسلوك المتمرد على الواقع الذي يعيشه،وبالرغم من ان غربته المكانية اثناء رحلته الى لندن قد تضاعف من اغترابه الا انه يقرر المجازفه في محاولة منه لاثبات وجوده وتغيير مصيره . ويتعزز هذا المفهوم الذي يتبناه ((شكسبير)) عن نفسه وبانعدام المعنى من وجوده في المشهد في المشهد (14) حين يلتقي ((شكسبير)) بـ(أليس) ابنة صاحبة المسرح الذي يسعى (شكسبير) للعمل فيه وتقديم مسرحيته له ، فحين تفتح الباب له تسأله (من انت) فيجيب ((شكسبير)) على استحياء (انا لا احد ,, لغاية الأن.. انا لا احد)فترد (اليس)عليه (وان اللا احد يرغب في ان يكون شخص ما) وهنا تختصر هاتان الجملتان الحواريتان،وان كانتا منطوقتان من قبل شخصيتين مختلفتين،كل الهم الذي يعانية (شكسبير) في بحثه عن ذاته ومحاولته ايجاد هذه الذات المفقودة والمتلاشية لجعلها مرئية للاخرين،تكشف المشاهد اللاحقة عن تقارب وميول عاطفية بين((شكسبير)) و(أليس) ويبدو ان هذا التقارب لا ياتي عن فراغ بل لإسباب تتعلق بوجود تشابه بين الشخصيتين ، فمن خلال الحوار نتعرف على شخصية (اليس) الباحثانة عن ذاتها ،والتي تشعر هي الاخرى باللامعنى في حياتها واللاهدف، ففي المشهد (18) من الحلقة الاولى تعرض (اليس) على (شكسبير) القيام بمساعدته في نسخ النص ويتبع هذا العرض الجملة الحوارية التي تكشف عن احساس(اليس) الداخلي تجاه نفسها وشعورها بالاحباط التام حيث تقول (انا اكثر مخلوقة عديمة الفائدة ، انا متعلمة ، ولكن يبدو ان النساء بارعات في حكم البلاد وتربية الاطفال والدعارة ، ولكنني لم اقرر بعد اي طريق سأسلك)،ثم تتابع بعد ذلك واثناء المشهد نفسه جملتها (ان عملي كناسخة يوفر على ابي بعض المال) ، ان شعورها تجاه ذاتها هو غاية في

الوضوح فهي تعي انها بلا هدف وان حياتها بلا معنى كما انها لم تعرف بعد اي الطرق التي ستسلكها في حياتها ،ان كل ذلك يكشف عن حالة اغترابها الداخلي على الرغم من كونها تعيش بين اهلها وتبدو من حيث المظهر الخارجي مستمتعه بحياتها ، كما ان الاحساس بالتشيء لديها واضح في جملتها الاخيره فهي (شيء يدر المال) لشخص اخر ، ولعل هذا الشعور هو مايدفع بها لاحقا للتمرد على محيطها ولتختار ان تكون (قائداً) بدل ان تكون مجرد (داعر) وذلك بعد ان غيرت طائفتها الدينية واختارت ان تكون في صف الكاثوليك .

في المشهد (24) من الحلقة الاولى وبعد الانجراف العاطفي بين (شكسبير) و(اليس) يحاول (شكسبير) كبح جماح رغبته تجاهها والتوقف عن تقبيلها ليخبرها انه متزوج ويعبر عن ذلك بالقول (انا لست حراً) ان هذه الجملة قدتم اختيارها بعناية وهي تكشف عن عجز(شكسبير) وعدم قدرته على كسر العرف الاجتماعي والديني فسلوك المتزوج يجب ان يكون مقيداً عاطفياً ، ولكن رغبته قد تغلبت عليه فحاول ان يعيد التوازن الى نفسه باعترافه لها ،وهنا تثور ثائرة (اليس) فتجيب (انت رجل .. لاتتحدث معي عن الحرية)، انها تكشف عن قيودها الاجتماعية كانثى وعن الضغط الذي يمارسه المجتمع تجاهها فهي ترى انها هي المقيدة كإمرأة وليس (شكسبير- الرجل)، ولعل ما يعزز ذلك هو حضورها بزي الرجال للحانة في المشهد (31) من نفس الحلقة، وما يمثله ذلك من شعور بالاغتراب ناتج عن النوع او الجنس.

تكشف الحلقة الاولى في حواراتها عن شخصيتين اغترابيتين وهما كل من (بريستو) المتشرد واللص الصغير واخته (نانسي) التي تعمل في بيت دعاره ، يظهر (بريستو) في المشهد الرابع من الحلقة الاولى وهو يتلفظ بالفاظ بذيئةٍ وعدائية تجاه كل من يمنعه من الحصول على طعام او يمنعه من السرقة ، ورغم كل هذا السلوك العدائي الا انه في الحقيقة شخصية ضعيفه اذ يشعر بالعجز الكلي ويبحث عن اي منفذ لتغير حالته والتخلص من آلآمه وانقاذ اخته مما هي فيه من مهانه ، ان كل حوارات وسلوكيات (بريستو) مع الاخرين تكشف عن تمرده على واقعه ومحيطه بل وحتى على نفسه من خلال ايذاءه لنفسه وكذلك قيامه بحرق المسرح فهو سلوك عدواني متمرد يحاول فيه الانتقام من الجميع ، في المشهد (19) من الحلقة الاولى وبعد ان قام (بريستو)بسرقة الرسالة التي يحملها (شكسبير)الى(ساوثويل) ليسلمها الى (توبكليف) طمعا" في الحصول على بعض الذهب كي يغير من واقعه واخته يتفاجأ برفض (توبكليف) لطلبه بمنحه المال وهنا يبدأ بالتوسل قائلا (ارحمني ياسيدي ...لأجل آلآمي) انه يختصر كل شيئ في هذه الجمله، فهو يبحث عن المال لتغيير واقعه والخلاص من مجتمعه الذي ولد فيه ويعاني بسببه ما يعاني .وفي المشهد (40) يرى (بريستو)اخته تدخل الى غرفتها في بيت الدعاره مع رجل يتحدث اليها بجمله تكشف عن الكثير مما تعانيه (نانسي) اذ يقول الرجل لها وهي تخلع ملابسها (اخلعي ايتها العاهرة ،تعالي ايتها السلعة ، اظهري قيمتك) ان هذه الجمله التي يقولها الرجل لـ(نانسي) تكشف عن قيمة (نانسي) لدى مجتمعها فهي مجرد سلعة (انها شيئ) وان كل قيمتها تكمن في ماتوفره من متعة للرجال واصحاب المال .

في المشهد (28) من الحلقة الاولى يكشف (مارلو) عن كمية هائلة من التناقضات التي يعيشها ، واغترابه بين عالمه البرجوازي وعالمه المسرحي على حد سواء،فـ(مارلو) الكاتب المسرحي الشهير والذي ينتمي الى عالم المسرح يصف متهكماً عالم المسرح على انه (مليئ بالسكارى والمنحرفين والجواسيس والعاهرات) ويتابع حديثه مع (توبكليف) بانه يسمو على الوصول لهذه الامكنه،ان اغتراب (مارلو) هنا هو اغتراب ناتج عن

رفضه لعالم المسرح وكذلك عالم الطبقة النبيلة التي يعيش معها ويحرمها من تحقيق ماتريده فلا يساعدها ابداً بل يتحايل عليها ويخدعها ، وهو ما يكشف عن ازمته النفسية وتمرده على الواقع الذي يعيشه .

تعزز (نانسي) رغبتها في الخلاص من محيطها الاجتماعي بكل الطرق كونه يسلبها حياتها وذلك في المشهد (48) من الحلقة الثانية في حوارها مع(بريستو) الذي يعدها بانه سيحصل على جائزة لكي ينقذها من هذا المكان حين تقول (الجائزة الوحيدة التي احصل عليها هي مص قضيب رجل غريب .. كلما اقترب موتي كان افضل) وحين يعترض اخوها على رغبتها بالموت فإنها تعزز فكرتها بالقول (من الافضل قول ذلك) ، ان الشعور باليأس واللامعنى واللاهدف هو الشعور الذي يغلف فكر (نانسي) عن حياتها لذلك فهي تجنح نحو فكرة تفضيل الموت على ان تحيا بهذه الطريقة وهو ما يؤثر في نفس (بريستو) ويضاعف من رغبته الانتقامية من كل محيطة وبخاصة من الشخصيات التي وضعت او تحاول ان تضع اخته وغيرها من النساء في هذا الموقف اوهذه الصورة القبيحة، لذلك نراه وفي المشهد (59) ، بعد ان تنكر بزي فتاة ،يستدرج احد الرجال وما ان يحاول الرجل على اجباره بالقيام بفعل مشين حتى يسحب(بريستو) خنجره ويجرح الرجل في وجهه ويقول له :(ابق بعيدا عن الفتيات الصغيرات) ، انه هنا لايتحدث عن نفسه باعتباره متنكرا بثياب فتاة صغيره ، بل هو يتحدث عن اخته ومن هم بنفس موقفها من الفتيات ، وان سلوكه العدواني هو انعكاس ورد فعل لما يعانيه من اغتراب واستلاب نفسي داخل مجتمعه .

وفي المشهد رقم(12) من الحلقة الثالثة يحاول (مارلو) كتابه شيئ من مسرحية يحلم بانجازها وهو في عزله تامه ولكنه لا يستطيع ويعجز عن كتابة سطر واحد فيها فيبدأ بالصراخ قائلاً : (فقط الأطفال يبكون عندما لا يحصلون على ما يريدون) ان هذا التصريح هو بمثابة اقرار بالعجز الكلي عن الابداع وتحقيق الذات التي طالما سعى (مارلو) لبنائها وصناعتها ، وان فقدان قدرته على الكتابة هو فقدان لتوازنه وبداية لانسحابه من عالمه الذي اعتاد عليه والتاسيس لشعوره بالاغتراب وهو ناتج بكل تأكيد عن بحثه لتحقيق ماهو غير مألوف وتمرده على ماهو سائد وسيره عكس التيار.

في المشهد (11) من الحلقة الرابعة تلتقي (اليس) بامها التي مازالت تصر على تزويجها من تاجر البيرة (كينان) وتبدأ بالضغط عليها عبر اهانتها وتجريحها ، حين تقول لها (سنذهب للغداء مع (كينان) وامه غدا .. انه لطيف وغني .. وانت مجرد ابنة ممثل) تعي (اليس) هنا جيدا حجم الاهانة والنظرة الدونية التي تراها امها بها فترد باستهجان (شكرا امي) انها تعيد تذكيرها بانها تمثل سلعة يمكن ان تغنهم عبر هذا الزواج وهو ما تؤكد عبر حوارها اللاحق حين تقول (ان هذا المسرح لن يصمد ،(وكينان) سيؤمن متطلباتنا) وهو مايعزز شعور (اليس) التي ترد (وهل انا كبش الفداء) انها ترفض ان تكون الأداة التي تستخدمها الام لتأمين مستقبل العائلة المالي ، الا انها في ذات الوقت لاتستطيع حماية نفسها من امها فتستلم بشكل مؤقت لعجزها النفسي وعدك قدرتها على مواجهة امها وذلك من خلال الموافقة على الذهاب لبيت (كينان).

وفي المشهد رقم(18) من الحلقة الرابعه ينتبه (مارلو) الى ان هناك علاقة قوية تربط (شكسبير)بـ(اليس) ، ان هذه العلاقة من وجهة نظره يمكن ان تحد من ابداع شكسبير ولذلك ينطق جملته الحوارية التي يقول فيها (للعثور على العظمه يجب عليك السفر منفرداً)أي انه يريد من (شكسبير) العوده الى عزلته الكبيرة ووحدته لان(اليس) بغيرتها عليه ستكون عاملاً معطلاً عن الفن والابداع الذي يراد من (شكسبير) تقديمه

للمجتمع الإنكليزي وبذلك تكون هذا الجمله مفتاحاً بان يختار (شكسبير) ما بين العزله التي تؤدي الى الشهره وما بين علاقته بـ(اليس) التي يشعر بالضياع من دونها .

وفي الوقت الذي جابهت فيه (اليس) شكسبير بجبنه وعجزه فان(شكسبير) يرد لها حالة المجابهة ولكن بطريقة شاعرية وذلك في المشهد (45) من الحلقة الرابعة، فحين ينهي نصه المسرحي الجديد (مارغريت) يطلب منها ان تقراء هذا النص اذ يقول لها (يمكنك قراءة (مارغريت).. امراءة تتخذ قراراتها بنفسها) يستشعر شكسبير في هذا المشهد ان(اليس) مسلوبة الارادة وذلك بعد ان طاوعت امها في قضية خطبتها من (كينان) كما انه يستشعر حالة الاغتراب التي تعيشها في داخلها نتيجة لعدم قدرتها على مخالفة والدتها ومعرفته باعتراضها على العلاقة التي تجمعه معها.

تستمر حالة الاغتراب النفسي الانثوي في المشهد (16) من نفس الحلقة ولكن بطريقة مختلفة وذلك بعد ان تطرح مديرة بيت الدعارة على(نانسي) فكرة استغلال اخيها لغرض اشباع شهوة الشواذ من الرجال، وما ان تحاول ناسي التهرب من الموضوع وسط انكسارها النفسي تنطلق هذه المديرة لمهاجمتها وبطريقة تذكرها بانها مسلوبة الارادة وأنها غير قادرة على اتخاذ القرار، انها عبد لا أكثر، وينكشف ذلك كله عندما تقول (نانسي) انها ستدرس فكرتها لترد عليها مديرة بيت الدعارة (انا لا اطلب منك، بل اخبرك ..... وبخلافه يمكنك التضور جوعا في الشوارع مثل كل العاهرات الاخريات)، انها هنا تؤكد انها هي صاحبة القرار اما (نانسي) فليس عليها سوى التنفيذ، انها مسلوبة الارادة امام سطوة (قانون وقرارات) مديرة المنزل، ان هذا المشهد هو تأكيد للعناصر المسببة لاغتراب (نانسي)، القهر، والجوع، والتشرد، والامتهان.

في المشهد (23) من الحلقة الخامسة ، يمكن للباحث ان يؤشر بشكل واضح الحالة الاغترابية التي يعيشها (مارلو) عبر امنيته الدفينة والتي لا تختلف عن امنية (نانسي) فكلاهما يتمنى الموت ، بالرغم من الاختلاف الكلي ما بين حياة الرفاهية التي يعيشها هو والبؤس الذي تعيشه هي، ففي هذا المشهد يمارس(مارلو) واصدقاءه الشعوذة واعمال السحر ويحاول احد اصدقاءه ان يمنعه من ذلك خوفا على حياته حيث يقول :(انك يوما ما ستقتل نفسك) فيرد (مارلو) : (هذا هو القصد) اي انه يتمنى الموت اما خلاصا" مما هو فيه او لمعرفة ما هو مخبأ في العالم الاخر الذي ربما يكون افضل حالا من هذا العالم الذي يعيشه ، ان هذه الامنية – امنية الموت - لا تختلف الا من حيث الطريقة والشكل- عن عملية الانتحار المباشر التي تقوم بها الشخصيات التي تعاني ذروة اغترابها النفسي .

ترسم الاحداث نهاية (نانسي) المأسوية وهي النهاية التي ربما كانت تبحث عنها (نانسي) ففي المشهد (42) من الحلقة السادسة تهرب نانسي مع اخيها (برستو) بعد ان طعن (توبكليف) الشاذ والسادي، وتصاب برصاصة اطلقت عليها من قبل احد حراس (توبكليف) لتسقط ارضا ، ووسط توسلات اخيها بضرورة النهوض ويقينها انها لن تستطيع ان تنجو، تقول (نانسي) وهي تلفظ انفاسها الاخيرة : (كلا يابرستو ، لا استطيع النهوض ، لكني لست متعبه ، بل سعيدة ، انت اسعد ذكرياتي) ان التعبير عن السعادة هنا هو تعبير يتأتى من رغبتها ويقينها انها قد تخلصت من كل البؤس والشقاء الذي عانته في مجتمعها الذي حولها الى آلة للجنس وشخصية بلا كرامة وفي المشهد (1) من الحلقة السابعة، وبعد ان حطم(شكسبير) قلب (اليس) وقلبه نزولا عند رغبة امها ولم يحافظ على حب حياته ليعود الى ظلمات نفسه واغترابه ، فإنه يظهر في هذا المشهد

وهو يعي تماما حجم خسارته ،انه يفتتح حواره عن الحب الذي يصفه بالدخان ثم يبدأ بالتعبير عن ذاته واحساسه بهذه الذات بقوله : (انا احمق جبان، انا بلا هوية ، خبيث ، أنا بي شر واقوم بأضرار فتاتي اللطيفة ، حبي الحقيقي الوحيد ، انا محطم للغاية) ، يعيد (شكسبير) هنا تأكيد ما مر ذكره سابقا من صفات يستشعرها حول ذاته فهو جبان وغير قادر على اتخاذ القرار الذي يراه مناسبا لنفسه وليس من اجل طاعة الاخرين ، وانه بلا هوية ، ان (اليس) هي هويته التي يشعر من خلالها بوجوده في هذه الحياة وقد فقدها لكونه جبان ، والخلاصة انه انسان محطم اذ ليس له رفيق او هدف متحقق او حتى نجاح حقيقي في هذه الحياة التي يسعى لأثبات وجوده فيها ، انه هنا يعيد تؤكيد ملامح شخصيته الاغترابية التي تحطم نفسه بشكل كلي ، لذلك فقد حاول ان يستعيد نفسه من خلال عقد الصلح مع (اليس) في المشهد (25) فبعد محاولاته بان يبقى موجودا لمساندتها وعائلتها وانه سيبقى- هذا البطل - الذي يساندها تسخر منه (اليس) المنهارة تماما لتقول له بتهكم ؛ (بطلي؟؟ لقد تركتني كما يترك المريض مرضه، لقبتني بالعاهرة، والأسواء انك اخذت مني كل شيء، اللطف، النقاء، والامان وحولته الى لأشيء) ان هذه الجملة الحوارية التي تقولها (اليس) لا تهدف الى صد واهانة (شكسبير) حسب بل تعبر بها عن مقدار خسارتها وانها قد فقدت كل شيء في هذه الحياة بعد ان فقدت حبها لـ(شكسبير)، انها تبحث عن الامان الذي خسرته، لذلك فقد تحولت شخصيتها الى منعطف اخر عبر اقترابها من الاب (ساثويل) وبحثها، ربما ،عن الايمان الذي يعيد لها الامان .

لم ينج (بريستو) هو الاخر من الاحساس بالذنب والخيبة والوحدة واللامعنى التي يعاني منها كل من (اليس) و(مارلو) و(شكسبير) فهو هنا ، في المشهد (37) ، يعترف لـ(شكسبير) بانه هو من احرق المسرح ،كما انه يعبر عن رغبته بالالتحاق باخته حين يقول له :(اردت ان اموت ، لكن النيران كانت ساخنه ، كل ماكان عليُ فعله هو ان اكون – فتاته – لكني كنت مرعوبا" ، انا ابن زنا جبان)، ان رغبة (بريستو)بالموت هنا لا تختلف اطلاقا من الناحية السببية عن رغبة اخته ، انه يشعر انه منتهك تماما من الناحية الانسانية والاخلاقية ، كما انه يشعر انه كان جبانا كونه لم يتخذ القرار المناسب الذي ربما كان سينقذ اخته من الموت ، انه يعيش في حالة من الضياع بين ما هو صحيح وخاطئ فهل ان قراره هو الخاطئ ام ان المجتمع المحيط هو من بدفعه الى الوقوع في الخطأ ويجرده من انسانيته وكرامته بل ومن شره ايضا. في المشهد(20)من الحلقة الثامنة وبعد ان التقى (شكسبير)بـ(توبكليف) وهويحاول ان يستدرجه باخذ معلومات عنه لتأليف مسرحية تفضحه ، يعود الى منزل صديقته الدوقه وهو مشمئز تماما من هذا اللقاء ، ان دنس الافعال التي يمارسها (توبكليف) ويتفاخر بها امامه تجعله يشعر انه لاينتمي الى هذا العالم المستمتع بالقتل والتعذيب والذي يهان فيه الانسان وتسلب كرامته ارضاءا" (لله) والملكة ، يخبر (شكسبير) الدوقه بمشاعره بعد هذا اللقاء بالقول: (اشعر اني ملوث) اي انه ومن خلال جلوسه وحواره مع (توبكليف) يشعر كما لو انه قد لامس كل القذارة الموجودة في المدينه وكل السوء الذي يتمتع به البشر ، ان شخصيته غير منتمية الى هذا النوع من الناس الذين يتحكمون به بشكل ما ، وما ان يبدأ بالاغتسال حتى يخبر الدوقه برغبته بالانتقام من (توبكليف) وحين تسأله لماذا تريد ان تنتقم يقول : (انا مضطر لاتخاذ موقف ، لأجل بريستو ، وباكستر ، من خوفي انني جبان ، وقبل ذلك) وهنا تقاطعه الدوقه التي تعي اثر انفصاله عن (اليس) بقولها : (وقبل ذلك رغبة مشتعله ، لتثبت لمهمتك المفقودة انك لست الرجل الجبان

الذي تخيلته) ان الدوقه هنا تكشف مايدور بداخله وان رغبته بالانتقام انما يكمن خلفها حبه الضائع ، انه يحاول اثبات ذاته امام (اليس) وان كانت بقية الاسباب صحيحة ، ان هذا الحوار يحيل الباحثان الى السؤال الأهم والذي يتمثل بمدى معرفة (شكسبير) بنفسه ومعرفته باهدافه التي يتحرك من اجلها ، كما انه يعكس حالة الضياع التي يمر بها والتشتت الذي يعاني منه، انه لايعرف ما يريد وماهو انتمائه الحقيقي وهذا ما يكشف عنه حواره مع (اليس) في المشهد (32) من الحلقة الثامنه حين ترفض استمرار علاقتها معه كونه لايعرف ما يريد وذلك بقولها : (انت تحبني ؟ انت لا، انت تحب زوجتك ؟ انت لا ، انت كاثوليكي ؟ انت لا ... بماذا تؤمن انت ؟) وهنا تتركه بعد هذه المواجهة الصريحة التي تؤكد انه بلا هوية وبلا هدف وهو ما يعزز اغترابه ويجعله مصرا" على اثبات ذاته عبر انتقامه من (توبكليف) الذي يطارد الجميع ويزرع الخوف والرعب في نفوسهم.

يعبر (مارلو) هو الاخر عن ضياعه المستمر وشعوره بالفراغ والضياع في محيطه وسط بحثه عن المخلص ايا كان هذا المخلص (شيطاناً ام رباً) وتصاعد مستوى السؤال عن معنى الوجود وذلك في المشهد (38) من الحلقة الثامنه وذلك حين يلقي (شكسبير) وهو منهار تماماً اذ يقول لـ(شكسبير): (انا في الجحيم ،الفراغ في داخلي لاقعر له ، وهو اسود ، انه ابدي ،اريد ان أُاومن ان هناك اكثر من هذا الوجود) ، انه هنا يبحث عن فرصة للايمان بشيئ ما ، يريد ان يتجاوز الظلمة التي يكابدها وتعزله عن محيطه وتسهم في اغتراب عقله .

يستكشف (شكسبير) شخصية (توبكليف) من اجل كنابة مسرحية عنه بغرض الاساءة له وكشفه امام الجمهور وذلك في المشهد (11) من الحلقة التاسعة، في هذا المشهد يكشف (توبكليف) الجزء الغامض منه والذي يعكس انقلابة وتمرده على محيطة عبر حواره مع(شكسبير) حين يحدثه عن نشأته بالقول : (كنت يتيماً تائها" ، ارسلت الى مدرسة داخلية ، حيث الاخرين امتلكو الثروة والامتيازات ، سخروا مني ،وجدت العزاء على سطح المهجع ، كنت اصلي في جميع الظروف الجوية، اصلي للرب من اجل الخلاص ، احد اقسى الاولاد اكتشفني هناك ، سخر مني وركلني مرة واخرى واخرى ، حتى فقد توازنه وسقط من السطح وتحطم رأسه (يبدو ان توبكليف هو من اسقطه) كان لايزال يتنفس ، لذا دست على رقبته)..... ماالذي كان عليه (توبكليف) حين كان طفلا وفقا لهذا الحوار ؟ ولدا" ، ضائعا" ، تائها"، وحيدا"، بلا اصدقاء ، يسخر منه الاخرون ،ولايمتلك القوة والنفوذ ، ويتعرض للتنمر والضرب،يحاول ان يجد ذاته ويبحث عن خلاصه من محيطة الذي لاينسجم معه ،حتى وصل حد الانتقام منه والثورة والتمرد لينتهي بالقتل والتعذيب لكل من يعارضه ، يرى الباحثان ان (توبكليف) هو ضحية لاغترابه النفسي الذي اوصله الى مرض نفسي اذ تحولت شخصيته الى شخصية سادية ،الا ان هذه الجذور تعود لتلتقي في اصلها بالاغتراب الذي كان يعانيه ، ربما كان ذلك هو احد اسباب شذوذه الجنسي الذي تتضح فيه الرغبة بالانتقام من كل الاولاد الذين هم في عمر من كان يؤذيه في فترة صباه . في المشهد (2) من الحلقة العاشرة والذي يدخل فيه (شكسبير) على(اليس) المرمية داخل السجن وهي منهاره تماما جراء التعذيب الذي نالها على يد (توبكليف) ، في هذا المشهد يبدي (شكسبير) اعتراضه الكلي على النظام وعلى من يقوده وعلى النهج غير الانساني الذي يتبعه (توبكليف) تحت ذريعة الدين والدوله وذلك حين يتوجه لحارس السجن بالسؤال وهو بغاية الانفعال : (كيف يساعد كل هذا قضية انكلترا) ، انه يعي تماما لا انسانية الواقع الديني والسياسي الذي يعيشه ويسعى الى الانتقام

منه عبر سلسلة الدوافع التي تحفزه من اجل القضاء على من يقود هذه السلوكيات التي يتعذب جرائها الابرياء ويساق فيها الناس كالعبيد ، وهو بذلك يعلن حالة الرفض التي تشكل نواة شخصيته الاغترابية . ان هذا الاصرار على عملية التمرد والانتقام يظهر بوضوح حين يبدأ بعملية تحريض واقناع محيطه من الممثلين بضرورة تقديم مسرحيته (ريتشارد الثالث) التي تدين (توبكليف) فهو يرفض حياة الركوع والخنوع فقد وصل الى ذروة شعوره الاغترابي تجاه محيطة الديني والسياسي وذلك في المشهد (26) من الحلقة العاشرة حين يخاطب والد (اليس) بالقول : (من الافضل ان نموت واقفين على اقدامنا من العيش راكعين على ركبنا ... ولهذا نحن ممثلون ولسنا صانعي قفازات) انه هنا يعي اهمية دوره في اجراء عملية التغيير التي بخلافها سيبقى تحت وطأة الشعور بالخوف والقهر واستمرار حالة الاغتراب التي تتلبسه .

من جهته، مازال (مارلو) حبيس وحدته رغم انه قد انهى كتابة مسرحيته التي باع روحه للشيطان من اجلها اذ نراه وحيدا معزولا في منزله وهو يعيش كوابيسه التي لاتغادره وذلك في المشهد (27) من الحلقة العاشرة وهو يعبر عن وحدته والجحيم الذي يعانيه من اجل اثبات ذاته وهو يحدث نفسه : (لايوجد حتى لمحة شبح لتؤنسني) ثم ينظر الى اوراقه ويحضنها مردفا :(هذا صحيح ، انتهت ، لقد ذهبت الى الجحيم وعدت بك).

انه يعي، رغم تحقق احد اهدافه، يعي بؤس حياته وهو مايؤكده في المشهد (52) حين يقف على المسرح وحيدا ليقول جملته (يالها من مهنه بائسه ان تكون كاتباً) ذلك لان الكتابه قد جعلت من (شكسبير) و(مارلو) يعانيان معاناة كبيرة جداً وهم غرباء عن مجتمعهم وغرباء عن تقاليد مجتمعهم الفضيعة والوحشية وغرباء عن كل ما يتعلق بالطوائف والأديان لانهم يؤمنون بالإنسان وحده وبذلك يكون هذا الكاتب بائسا" وفقيراً ومعزولاً عن هذه البيئة الاجتماعيه الموحشة التي يحكمها قانون الغاب وقانون الغلبة للأقوى.

المشهد (32) من الحلقة العاشرة يعزز وحدة شخصيات المسلسل اذ ان (توبكليف) هو الاخر يعاني من وحدته رغم كل السلطة التي يتمتع بها ورغم العدد الكبير ممن يحيطونه ويتبعوه ، كما يعزز هذا المشهد وبطريقة غير مباشرة شذوذ (توبكليف) الذي يدركه شكبير تماما عبر (بريستو) الذي اخبره بحكايته معه وكذلك بعد ان قص له (توبكليف) نفسه تاريخه ، ففي هذا المشهد يحاول شكسبير) بكل جهد ان يقنع (توبكليف) بحضور عرض المسرحية ، فهو جزء من العرض بحسب مخططات (شكسبير)، فنراه يتوسل اليه ويصر على حضوره ، ثم يقترب منه ليمسك يديه مما يثير مخيلة (توبكليف) بعيدا ونراه وقد فتحت اساريره ليجيب بالموافقة مع جملة تعزز مفهوم وحدته وسط محيطه عندما يخبر شكسبير : (انا غير معتاد على امتلاك الاصدقاء) ، انه يعي وحدته التي تمثل وجها من اوجه اغترابه .

اما في المشهد (34) فان (اليس) مازالت تتجه نحو تعميق حالة اغترابها دون وعيها او ربما بسبب وعدم قناعتها بما هي عليه ، انها لاتشعر بالرضا عن ذاتها وتتمنى ان تكون غير ماهي عليه حين تخبر شكسبير الذي يطالبها باستمرار علاقتهما معا بالقول : (انا احبك، ولكنني دائما اردت ان اكون اكثر مما ولدت لأكون عليه)،كما انها مازالت تبحث عن معنى لحياتها عبر ايجاد اهداف معينة ، لذلك فهي تخبر (شكسبير) : (حين وجدتك ظننتك الجواب ، ولكني ادرك الان انني يجب ان اجد طريقي الخاص) وهي تبكي ، لأنها لم تجد ذاتها او تحقق اهدافها مع (شكسبير) لذلك فهي تقرر الرحيل عنه ساعية للحصول على(جواب) لما تريد ، انها

مازالت تعيش اغترابها كونها لم تجد الطريق الذي تريده . ويتضح في المشهد الخاص برسالتها الى شكسبير (المشهد الاخير) حجم معاناتها واستمرار حالة البحث عن الذات لتخفيف اغترابها النفسي عبر الرحيل نحو عالم جديد ربما يخفف عنها حالتها الاغترابية التي كانت تعيشها في مدينتها ووسط اهلها، انها تسعى للحصول على السعادة (انا سعيدة، انا مع الرب) .. وهكذا تستمر رحلة (اليس) الاغترابية حتى النهاية رغم انها تعتقد انها ستكون او انها سعيدة في وقتها الراهن ولكن ظهور(ساثويل) قربها على السفينه ، بكل مايحمله من صفات تتمثل بقدرته على تسخير الاخرين لمصلحته واستعداده للتضحية بهم بإسم (الرب) يعطي شعورها بأن (اليس) لن تكون بخير وان سعادتها محض امنيات لا غير .

الفصل الخامس : النتائج والاستنتاجات

نتائج البحث : بعد إجراء عملية التحليل للعينة خرج الباحثان بمجموعة من النتائج وكما مبين في ادناه:-

1- اسهم الحوار بالتعبير عن شعور الشخصية الاغترابية بعجزها وذلك من خلال تصريحها المباشر عن هذا العجز ازاء مواقف معينة كما هو الحال في شخصية (شكسبير) او من خلال تعبير وصف الشخصيات الاخرى لها بانها عاجزه عن اتخاذ قرارات معينة او تغيير مصيرها كما هو الحال بالنسبة لـ(أليس) وهي تصف شكسبير .

2- انفرد الحوار في الكشف عن سمة (التشيؤ) بشكل مباشر وهي سمة خاصة بالشخصية الاغترابية تتطلب التصريح اللفظي من قبل الشخصية ويصعب تجسيدها بشكل كلي عبر استخدام عناصر البنية الصورية، كما هو الحال بالنسبة لشخصية (نانسي) مثلا.

3- كثف الحوار سمة التمرد لدى الشخصيات الإغترابية وذلك من خلال توكيدها على رفض الانصياع للمعايير والاعراف المجتمعية وكذلك رفضها للمنظومة الدينية وهو ماكان واضحا في اغلب الشخصيات مثل (مارلو) و(اليس) و (شكسبير).

4- عبرت الشخصيات الاغترابية عن شعورها بللامعنى واللاهدف في حياتها وذلك من خلال حواراتها التي كشفت رغبتها بالموت للخلاص مما هي فيه .

5- كشفت العديد من الحوارات عن عدم قناعة الشخصيات الاغترابية بالفوانين التي تحكمها على المستوى الاجتماعي والديني والعرفي ورغبتها في كسر كل ماهو معياري ومفروض عليها رغما عنها .

6- لم تعبر الشخصيات الاغترابية بشكل مباشر عبر حواراتها عن شعورها بالعزلة كسمة اغترابية لها ، اذا تلازمت هذه السمة مع عناصر السرد الاخرى التي تسمح باستشعارها.

استنتاجات البحث: يمكن للباحثان ان يؤشرا جملة من الاستنتاجات التي خرج بها البحث وكما يلي: -

1- ان الحوار يمكن ان يسهم في الكشف عن تنوع مسببات حالة الاغتراب لدى الشخصيات سواء ماهو مرتبط بعوامل التنشئة الاجتماعية او ما هو مرتبط بالعرف وبالدين او السياسة والاقتصاد والتي ادت جميعا الى نفس النتائج.

2- ان الشخصيات الاغترابية هي شخصيات تعي حالة الاغتراب التي تعيشها وهو امر يؤكده حوارها الدرامي.

3- ان العرق والجنس والانتماء الديني او المذهبي كلها عناصر تسهم في حالة الاغتراب النفسي لدى الشخصيات.

التوصيات: يوصي الباحثان بضرورة اهتمام الكتاب العراقيين بحوارات الشخصية الدرامية وبخاصة منها الشخصيات التي تعاني من الضغط النفسي او الحالات النفسية باعتبار هذه الحوارات هي احدى المفاتيح المهمة في بناء الشخصية.

المقترحات: يقترح الباحثان اجراء دراسية متخصصة عن: فاعلية الموسيقى والمؤثرات الصوتية في تعزيز حالة الاغتراب النفسي في الخطاب السينمائي والتلفزيوني.

1. References:

2. Al-Namlah, A. b. (2007). *The Culture of the Absurd,*. Riyadh: Al-Obaikan Publishing.
3. Al-Rubaie, A. J. (1994). *The Personality of Man, Its Composition, Nature, and Disorders,*. Baghdad: House of Public Cultural.
4. Al-Sayadi, M. A. (2012). *Psychological alienation among unemployed women in light of their needs for vocational guidance.* Saudi Arabia: Al-Madinah Al-Munawwarah: Taibah University, College of Education.
5. Ayoub, S. K. (2016). The Effectiveness of a Cognitive-Behavioural Therapy Program to Reduce Psychological Impotence for Abused Wives. 21. Gaza: Islamic University, College of.
6. Besfield, R. M. (1975). *The Playwright's Art for Theatre, Radio and Television.* (D. Khashabah, Ed.) Cairo: The Egyptian General Book Organization.
7. Khalifa, A. (2003). *Studies in the Psychology of Alienation* . Cairo: : Dar Gharib for Printing, Publishing and Distribution.
8. Radwan, S. J. (2002). *Mental Health.* Amman: Distribution and Printing.
9. Reber, R. (2001). *The penguin dictionary of psychology* (third Edition ed.). uk: England penguin books.
10. Abbas, D. A. (2016). *Alienation and its Relationship to Academic.* Damascus: Damascus University, College of Education.
11. Abdel Qader, B. (2014). *The trend towards violence and its relationship to alienation among young people in the light of the variables of culture and gender.* Algeria: Oran University, Faculty of Social Sciences.
12. Abu Al-Enein, A. (2007). *Our youth between alienation and alienation, a psychological study of contemporary social problems.* Cairo: The Egyptian General Book Authority.
13. Al-Baidani, H. (2011). *Aesthetics and Techniques of Sound.* Cairo: Academy of Arts.
14. Al-Barmil, H. (2014). The Palestinian Value System. *An-Najah University Journal for Research, 28*, 1798.
15. Ali, S. A. (2009). *The Foundations of Radio Drama, Radio and Television.* Cairo: The Egyptian Lebanese House.
16. Al-Salihi, F. (2000). *The Science of Play and the Art of Writing it.* Jordan: Dar Al-Kindi for Publishing and Distribution.
17. Al-Salmi, H. (2016, August 14). *Al Jazeera website.* Retrieved from https://www.al-jazirah.com/2016/20160814/ar2.htm
18. Camus, A. (1983). *The Rebellious Man* (3rd edition ed.). Beirut - Paris: Oweidat Publications,, 1983), p. 18.
19. Egri, L. (1956). *The Art of Dramatic Writing.* (D. Khashabah, Ed.) Cairo: Anglo-Egyptian Library,.

20. Field, S. (2007). *Script writing workshop.* (N. H. Al-Shammari, Ed.) Damascus : The General Organization for Cinema.
21. Hafez, A. K. (1980). *The Psychology of Alienation.* Cairo: Ain Shams University.
22. Hammadi, G. S. (2007). *Artistic Painting in the Holy Qur'an.* Cairo: Al-Mukhtar Institution for Publishing and Distribution.
23. Hilal, M. G. (n.d.). *Modern Literary Criticism.* Cairo: Nahdet Misr for Printing, Publishing and Distribution.
24. Honeth, A. (2018). *Reification-: A Study in the Theory of Alienation.* (K. Boumenir, Ed.) Qatar: Treasures of Wisdom Foundation.
25. Hurlock, E. B. (1973). *Adolescent Development.* new York: , MC Group, fourth edition.
26. Hussein, I. H. (2018). *The Psychological Unit of the Dramatic Personality and its Impact on the Conflict in the TV Series (Mamoun and Partners as a Model* (Vol. 47). Cairo: Journal of Middle East.
27. Ibn Manzur, J.-D. (1968). *Lisan Al-Arab* (Vol. 10). Beirut: Dar Sobh.
28. Jaber, G. A., & Kafafi, A.-D. (1991). *Dictionary of Psychology and Psychiatry.* Cairo: Dar Al-Nahda Al-Arabiya.
29. Lazarus, R. (1987). *The Personality* . (S. M. Ghoneim, Ed.) Beirut: Dar Al-Shorouk.
30. Maatouk, F. (2008). *Dictionary of Sociology* (Vol. 1). (M. Adbis, Ed.) (Beirut.
31. Musa, M. S. (1999). *Techniques for Building Internal and Lateral Dialogue in Modern Arab Play.* (Baghdad: University of Baghdad, College of Fine Arts.
32. Shalash, A.-R. (1983). *Introduction to the Art of Drama.* Cairo: Dar al-Shaab Publications.
33. Shukair, Z. M. (2005). *Violence and Psychological Alienation between theory and practice.* Al-Qaher: Anglo-Egyptian Library.
34. Zaher, D. (1984). Treating Educational Values. *Kuwait: Arabian Gulf Magazine 7,, 7*, 32.

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts107/31-48

Visual Appeal and Reflection in the Design of the Advertising

Evan Abdulkareem Mahmood [1]

Al-Academy Journal-Issue 107 ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 29/5/2022 Date of acceptance: 8/9/2022 Date of publication: 15/3/2023

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

Abstract

Advertising is an important and influential tool in various commercial operations, as it represents a means of communication that depends on influencing individuals or society as a whole, working on a link between the producer and the consumer, so the importance of advertising appears in two dimensions, the first is economic represented in its role in achieving economic growth for the facility, while the social dimension lies in its role By influencing the behaviors and ideas of individuals, and from here it appears to us the importance of formulating, organizing and designing the advertising message that advertising agencies resort to in their advertising campaigns. Orientation, definition, and raising the level of the advertising message for local products and their acquisition?

While the goal of the research was determined in revealing the visual appeal and its reflections in advertising design, and the theoretical framework was concerned with two sections, the first topic touched on the characteristics of visual appeal and the formation of discourse, while the second topic touched on the visual appeal in commercial advertising, and in the third chapter, two research models were described and analyzed , based on the paragraphs of analysis deduced from the theoretical framework, and the resulting indicators, and included a presentation of the results reached by the researcher, including:

- Relying on the characteristics of advertising organization by stimulating desires and arguing with the subconscious mind to entice it to the recipient, so that the characteristic of suspense is present and develops motivation.
- Focusing on the brand and its color value in all samples to show the identity of the product, its characteristics and advertising characteristics, with the possession of that visual identity, the visual appeal in which is an attractive and interesting appeal that achieves attention and excitement in all samples.

Key Words: Visual Appeal, Advertising Design**.**

(1) University of Baghdad / College of Fine Arts. evan.design@yahoo.com

النداء البصري و انعكاساته في التصميم الاعلاني

ايفان عبد الكريم محمود[1]

ملخص البحث

يعد الإعلان أداة مهمة ومؤثرة في العمليّات التّجاريّة المختلفة، كونه يمثل وسيلة اتصال تعتمد التأثير على الافراد لو المجتمع ككل، تعمل على وصل بين المنتج والمستهلك، لذلك تظهر اهمية الاعلان ببعدين الاول اقتصادي متمثل بدوره في تحقيق النموّ الاقتصاديّ للمنشأة، اما البعد الاجتماعي فيكمن في دوره بالتأثير في سلوكيات وافكار الافراد، ومن هنا تظهر لنا اهمية صياغة وتنظيم وتصميم الرسالة الاعلانية التي تلجأ لها الوكالات الاعلانية في حملاتها الدعائية هو موضوع (النداء البصري) الذي تعنى به هذه الدراسة عن طريق طرح مشكلة البحث المتمثلة بالتساؤل الآتي: **ما هو دورللنداء البصري في التوجيه والتعريف ورفع مستوى الرسالة الاعلانية للمنتجات المحلية و اقتناءها؟**

فيما حُدد هدف البحث في كشف النداء البصري وانعكاساته في التصميم الاعلاني، واهتم الإطار النظري بمبحثين, تطرق المبحث الأول إلى خصائص النداء البصري وتشكيل الخطاب، اما المبحث الثاني فتطرق الى النداء البصري في الاعلان التجاري، وفي الفصل الثالث تم وصف وتحليل (2) نماذج بحثية، مرتكزة إلى فقرات التحليل المستنبطة من الإطار النظري، وما تمخض عنه من مؤشرات وتضمنت عرضاً للنتائج التي توصل إليها الباحث وكان منها:

- الاستناد إلى خصائص التنظيم الاعلاني من خلال تحفيز الرغبات ومحاورة العقل الباطن لاستمالته لدى المتلقي، ليكون خصيصة التشويق حاضرة وتنمي التحفيز.
- التركيز على العلامة التجارية وقيمتها اللونية في جميع العينات لبيان هوية المنتج وصفاته وخصائصه الاشهارية، مع امتلاك تلك الهوية البصرية يعد النداء البصري فيها نداءاً جذاب ومشوق ويحقق الانتباه والاثارة في جميع العينات.

الكلمات المفتاحية: النداء البصري، التصميم الإعلاني.

الإطار المنهجي

مشكلة البحث:

يتميز الاعلان التجاري بأنه يشغل حيزاً مهماً في حياتنا المعاصرة، كونه يستمد مقوماته من حاجة الافراد للمواد والادوات، ما يستدعي أن يكون الاعلان ذا قوة وتميز بسبب تعدد المنتجين وتشابه المنتجات، مع الأخذ بالحسبان تعدد وسائل الترويج الإعلاني والعوامل التي ترتبط بالكشف عن النوع والهوية، كما يستدعي وجود آلية عمل تتمثل في الفكرة ومدى نجاحها التي قد تتوقف على أسلوب وطريقة عرض المنتج وايصاله للمتلقي (المستهلك)، ومن خلال إطلاع الباحث على بعض من المنتجات المحلية ك (منتجات الزيوت النباتية،

[1] كلية الفنون الجميلة/جامعة بغداد, evan.design@yahoo.com

وشركات الانتاج الحيواني، اضف لذلك بعض المنتجات المستوردة التي صممت اعلاناتها محلياً) رصد الباحث أن رسائلها الاعلانية تخلو من النداء البصري الذي يعبر عن فهم ما يريده المتلقي او يحتاجه او يثيره، كما هو الحال في المنتجات المستوردة المتوفرة في السوق المحلية. وبناءاً على ذلك يرى الباحث من الاهمية والضرورة دراسة أسباب ذلك كمشكلة لابد من معالجتها، والالتفات إلى المنتج المحلي عبر التساؤل الآتي:

ما هو دور للنداء البصري في التوجيه والتعريف ورفع مستوى الرسالة الاعلانية للمنتجات المحلية و اقتناءها؟

اهمية البحث:

تكمن اهمية البحث في:

أ. **الاهمية النظرية:** يمكن ان يسهم في اغناء المكتبة التصميمية العراقية التي تفتقر الى دراسات في هذا المجال، اذ يعد النداء البصري القوى الفاعلة وفقا للهوية التصميمية، وتبعا للعمليات الابداعية في تنفيذ الافكار.

ب. **الاهمية التطبيقية:** يمكن ان يسهم في فتح آفاق معرفية للمصممين العاملين في ميدان التصميم الكرافيكي . لابتكار تصاميم اعلانات تجارية محلية للمنتجات الوطنية تنافس نظيراتها المستوردة، فضلا عن تصميم اعلانات تجارية محلية لمنتجات مستوردة. وتوجيه رسالة اعلانية للمتلقي عبر حجج منطقية تجعل هذه المنتجات جديرة بالثقة.

4-اهداف البحث:

يكمن هدف البحث في :

- كشف النداء البصري وانعكاساته في التصميم الاعلاني.

5-حدود البحث :

- **الحدود الموضوعية:** دراسة النداء البصري وانعكاساته في التصميم الإعلاني.
- **الحدود المكانية :** الإعلانات التجارية لسلسة مطاعم (مكدونالد)
- **الحدود الزمانية :** الإعلانات التجارية المنجزة لـ (6) اشهر الاولى لعام (2019) كونه يمثل عام إنجاز البحث

الاطار النظري

المبحث الاول

خصائص النداء البصري وتشكيل الخطاب البصري

تبرز خصائص النداء البصري تبعاً لمحددات تشكيل الخطاب الجرافيكي المتمثلة في تركيبة العناصر وترابطها القيمي، من خلال تأسيس المفاهيم والخطاب الفكري التداولي، فضلاً عن التوصيل الشكلي والتحفيز والاثارة والاقناع، ويمكن تناول ذلك من خلال الآتي:

اولاً: النداء البصري توطئة مفاهيمية:

يعد النداء البصري قوة فاعلة في منظومة الإدراك البصري التي تتفاعل عبر مجموعة من العلاقات الفكرية المتمثلة بأستيعاب الصور والاشكال وكيفية صياغتها في التصميم الجرافيكي، كون النداء له قدرة على جذب الانتباه وإستمالة على المتلقي (المشاهد) والسيطرة على شعوره والتحكم في سلوكه من خلال ما يقدمه المنجز تصميمي من تعبير ودلالة (محتوى الرسالة الاعلانية)، وبذلك يمثل مفهوما عميقاً في كيفية الترابط العلائقي بين فضاء التصميم والمفردات (العناصر)، هذا من جانب ومن جانب آخر فلسفته (النداء البصري) بقدرته على السحب البصري والولوج إلى أعماق النفس البشرية، والتأثير في إحساس المتلقي والتحكم بسلوكية المستهلك للمنتجات.

ومن خلال ذلك فإن النداء البصري كمفهوم ينبع من المعرفة والثقافة، كمنطلق أولي ومن التفاعل العملي وتأثير اللغوي من منطلق ثانٍ، وكل ذلك يترتب عليه صياغة فكرية وفلسفية مختصة بين الترويج والتسويق، تبين ماهيته وفعله وكذلك فهمه، وحيث أن (المفهوم) يمثل ((مجموع الصفات والخصائص الموضحة لمعنى كلي ويقابله المصداق. فأن الفهم حسن تصور المعنى، والفهم جودة استعداد الذهن للاستنباط)) هذا ما جاء في (Manzu, 1999, p. 704)

إن الترابط الفكري للنداء البصري كمفهوم في مجال التصميم يسعى من خلاله وصف حالة ما، والتدليل على نوع الفهم والإدراك المتعالق بين النتاج التصميمي ومعانيه التعبيرية، ويوصف كمفهوم اتصالي (أنه أحد نواحي النشاط المتنوع الذي يؤدي إلى نشر الرسالة الاعلامية المرئية لغرض الحث على الاهتمام والاقبال لمنتج ما. (Hussein S. , 1988, p. 7)

تقوم فلسفة الاعلام والتحفيز على أن النداء البصري ليس مجرد إعطاء معلومات تخص المنتج فحسب، بل النداء البصري يرمي إلى تكوين صورة عقلية لدى المتلقي (المشاهد) وتحريك جانبه العاطفي، بل يتعدى ذلك ليشمل الاهتمام والتركيز من خلال شد البصر وإظهار الانطباع الشكلي للتصميم ومحتواه.

ولتحديد دقة المفهوم تبرز غايته في السيطرة على اللاشعور أولاً، وثانياً يساعد في توجيه سلوك الفرد لردود الافعال أتجاه الموضوع المطروح على وفق آلية التحفيز البصري للصورة المرئية. وأن وظائف المفاهيم تندرج تحت مسميات تشكيلية للكلمات فأن لها دور وعلاقة تتسم بتعزيز قابلية المفهوم نصاً وبلاغة في تعاطي الموضوعات الفنية على وجه الخصوص، وللمفاهيم وظائف ثلاث هي: (Fouad, 2001, p. 72)

1. وظيفة تبسيطية: تعمل المفاهيم على تبسيط العالم الواقعي من أجل تواصل وتفاهم يتسم بالكفاية.
2. وظيفة تركيبية: تقوم المفاهيم بتركيب ما نتعلمه من معارف تركيبا منتظما.
3. وظيفة تنظيمية: تساعدنا المفاهيم على تنظيم خبراتنا بصورة يسهل استدعاؤها والتعامل معها.

وعلى هذا الاساس فأن النداء البصري كمفهوم يتخذ الوظيفة التبسيطية ليحقق التواصل. وهو كمفهوم ينطلق من الوظيفة التركيبية ليربط العلاقات بنظام منسجم، وهو كمفهوم يسعى إلى وظيفة تنظيمية تساعد على استدعاء واستجلاب الدلالات والمعان.

ثانياً: النداء البصري والخطاب الفكري التداولي:

يمثل النداء البصري خطاباً فكرياً يستمد قدرته في الاثارة والاقناع من خلال عمليات الاشهار الشكلي كبناء متوافق بين التشكيل الصوري والتداعيات التي يثيرها النداء، فهو صفة تمثيلية ذات قدرة على التكيف أمام صناعة الفكرة التصميمية، وأن أهمُّ ما يميز المقاربة التداولية للغة الفن الابداعي في النداء البصري، هو انفكاكها من الصرامة المنهجيَّة، والحدود المغلقة التي خطتها من قبل المقاربات الخطابية للوقائع اللغوية، بصفتها الحوارية وخصائصها التبادلية باعتبارها نظامًا مغلقًا، تتفاعل فيه مستويات اللغة البصرية والخطاب الفكري على وفق مجموعة من العلاقات الصوتية، والتركيبية، والدلالية، في إطارها للبعد التداولي. وقد ظهرت ضمن هذا الاتجاه ((مجموعةٌ من النظريات حاولت مقاربة ظاهرة التواصل الإنسانيِّ في بعدها الأخلاقي وذلك بوضع مجموعة من المبادئ التي يؤدي الأخذ بها إلى نجاح العمليات التواصلية - التخاطبية، سواء في تمظهراتها البسيطة أم في أبعادها المعقَّدة)) (Qadri, 2016, p. 29).

وسوف تتعرض الدراسة الحالية إلى أبرز تلك النظريات إلا وهي نظرية الملاءمة التي تقف في مقدمة وصلب الدراسات التداولية المعاصرة، وكون هذه النظرية شهدت مجموعةً من التطورات المعرفيَّة، خاصة مع فلسفة التأويل، فقد انصبَّ اهتمام رواد التداوليات في بداية الثمانينيات على تحديد عملية وصف تأويل التام، من خلال الفصل بينها وبين عملية الفهم التي تسبق عملية التأويل، ذلك أن عملية التأويل تقوم بتحليل الفهم بين المتخاطبين ومعالجته، وتحديد قدرة المستمعين على تأويل الأقوال، انطلاقًا من قدرة المتكلمين على ترجمة أقوالهم إلى أفعال، ويتم ذلك ضمن تصورٍ يأخذ بالحسبان العملياتِ التكميلية المتحققة بفضل اللغة، بالاعتماد على نظام مزدوج(نظام العلامات والرموز اللسانية، نظام معرفي سيكولوجي). ((Abasidi), 2014, pp. 30-32)، ومن خلال هذا التبيان فأن التداولية تأخذ الملائمة على حمل كل من اللغة والنصوص في جملة من التداعيات، ابرزها نظام علائقي ونظام معرفي لتعميق الصلة بين المنادي والمنادى عليه، وهو عملية ترابط بين الخطاب والتداول من طرف ومن الطرف الآخر النداء البصري وملائمته مع المتلقي.

يعمد المصمم في بناء المقاربة التداولية للخطاب الفكري، حين التعامل مع النص البصري إلى استخلاص نوع النداء البصري (الصوري)، وتصنيفه إلى الأفعال تشكيلية، والأفعال الإنجازية الخبرية، والأفعال السياقية، وتصنيف هذه النداءات بحسب سياقها ومقامها الوظيفي والتداولي والمقصدي، لما تملكه من تحفيز فكري يستدعي صوراً ذهنية تتعالق وموضوع النتاج المطروح.

أن التداولية في بعديها النفعي والخطابي تتجلى في بناء صيغ للنداء البصري تكون حاضرة عند المتلقي (المشاهد) يتجلى ذلك من خلال (بسط المبادئ التداولية السالفة الذكر أن الخطاب نظام أو بنية تفاعلية،تنبني على نوعين من المبادئ- نوع تبليغي وآخر تهذيبي- وأن هذه المبادئ تتفاضل فيما بينها تبعا للغاية والوظيفة المتوخاة من الخطاب) (Laouiji, 2016, p. 132)أي أن التبليغي هو إيصال الرسالة بأي شكل من الاشكال، والتهذيبي التحريك الفاعل للسلوك نحو التفاعل والاندماج مع محتوى الرسالة عبر النداء البصري للخطاب التداولي الموجهة، (هي أنواع العلاقات الإخبارية القائمة بين مكونات النص البصري، فضلاً عن العلاقات الدلالية (الأدوار الدلالية)، كالمنفذ والمتقبل والمستقبل والأداة، والعلاقات

التركيبية كالفاعل والمفعول، تقوم بين مكونات الجملة علاقات تداولية كالمبتدأ والذيل والمنادى والمحور والبؤرة والمعطى والجديد وغيرها) (Al-Mutawaki, 2003, p. 29)

ثالثاً: النداء البصري ومحددات التوصيل الشكلي:

يتمثل موضوع التوصيل الشكلي في بعض الاساليب التي يمكن من خلالها معالجه الصور والاشكال والعناصر من خلالها بالاعتماد على ما يطرحه التصميم من بعض العناصر منها واقعية مباشرة ومنها صفاتية غير مباشرة ومنها ادراكية خيالية والتي تتأتى عبر مجموعة الصور والاشكال والحاجة اليها، وهذا يفسر ما نسميه (بعملية الاتصال) وفي أغلب الحالات(يمكن الوصول اليها من خلال التعبيرات الشكلية التي تتولد من معاني الصور ودلالاتها) (Mangono, 2008, p. 35) وتلك الادوات التي تمت معالجة الصور من خلالها والوصول الى خصائصها الشكلية والصفاتية أو خواص الالوان وتاثيرها أو خواص الصور ودمجها أو التعالق بين الصور ودلالاتها وهذا ما يولد لدينا مفهوما يقترن فعله الإيثاري بالاتصال وحلقة التواصل، إلا أنه في بعض الأحيان قد يفوق ذلك مما نقوم به من تلقي عبر الاعلانات الثابتة أو المتحركة أو طرح الموضوعات التي تتجلى فاعليتها الاتصالية على سبيل المثال في بعض الأفعال والحركات أو الاحاسيس الوجدانية التي تتولد لدى الأفراد المتلقين لموضوعة النداء البصري، على سبيل المثال السعادة والانشراح والفرح والحزن والحب وغيرها من المفردات التي تكون وجدانية بشكل خاص، إلا أن التصميم يمكن أن يوصل رسالة عن طريق التواصل الشكلي وهذا التواصل الشكلي يكون في أغلب الأحيان مندمج بين حالتين وهي عمليات شكلية تتخذ إتجاه معين وأنحراف معين كالغرابة والامألوفية، يمكن لهذه الاتجاهات أن تسوق بالمتلقي نحو ما مخزون لديه من معلومات، هذه المعلومات تكون على وفق مخزون معرفي يمثل خبرة الانسان بصورة عامة أو خبرة المتلقي المتذوق بصورة خاصة، وتتولد تلك الموضوعات من خلال ربط بين الموضوع المطروح كنداء بصري وبين ما يتلقاه الفرد من معرفة نحو ترابط معاني موضوع معين.

المبحث الثاني

النداء البصري في الاعلان التجاري

يعد التمثيل البصري في صناعة الاعلان مرتكزاً يستمد المصمم مقوماته وخصائصه التعبيرية، ويستثمر طاقاته في توظيف العناصر والاشكال الخطية الكتابية على وفق توليفة بصرية متناسقة ومتسقة لكل ما يقتضيه العمل التصميمي من متطلبات نجاح الإعلان (التجاري).

اولاً: انواع النداء البصري وتعدد الاساليب الكر افيكية:

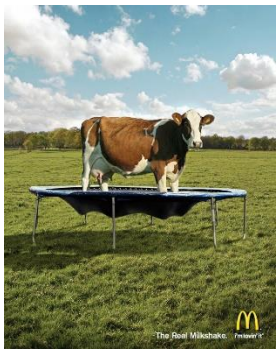
تمتاز أهمية النداء البصري بوصفه مفتاح للولوج في موضوع تصميم الاعلان التجاري، وتنبع هذه الاهمية من قدرة الطاقة المتدفقة في فكرة صياغة المفردات والتعبير عن محددات الرسالة المطلوب تعميمها، (وتبرز غاية الإعلان في السيطرة على اللاشعور أولاً الذي يساعد على توجيه سلوك الفرد وتنميط ردود أفعاله إستناداً إلى مجموعة من المحددات) (Al-Shatti, 2013, p. 19). كونه من بين وسائل التواصل الاكثر اهمية في عصرنا الحالي، إذ((تكمن اهميته في الدور الإبلاغي والدعائي الذي يقوم به، فضلا عن تماسه وتنوعه المباشر مع المتلقي، كذلك الترويج للمنتجات والافكار والاطروحات البصرية في اختلاف توجهاتها)). (Mohammed, 2019)، وتتعدد النداءات البصرية جاءت عبر تقنين وتنظيم الموضوعات المدروسة بأقصى

درجات التشكيل الصوري والنصي كخطاب تواصلي، يحدده العرض والطلب للمنتجات، والحاجة الفعلية لتلك المنتجات، أي بمعنى أن المستهلك يسعى لسد احتياجاته وفقاً لما تتطلبه الافكار الاعلانية المعروضة، ومن خلال اطلاع الباحث في هذا الجانب، وجد من الضروري الاستناد إلى ما قدمه **(كورتيس نيوبولد (Curtis Newbold)** الاستاذ في جامعة (ويستمنستر) من حصر أنواع النداء البصري المتمثلة بالآتي (Newbold, 2013, pp. 1-3)

2- **نداء المغامرة (Adventure Appeal):** يعد هذا النداء فعالًا بشكل خاص عندما يكون لدى جمهورك المستهدف رغبة في المغامرة أو البحث عن الإثارة. يمكنك معرفة ما إذا كانت لدى جمهورك هذه الرغبة من خلال اختبار مجموعة التركيز أو المقابلات أو الاستبيانات أو من خلال فهم جمهورك المستهدف بشكل عام. غالبًا ما يتم استخدام المغامرة المغامرة كتكتيك إعلاني عند محاولة الوصول إلى الشباب الأصغر سناً أو الرياضيين أو المسافرين أو الأشخاص الذين يرغبون في أن تكون حياتهم أكثر إثارة مما هي عليه حالياً. (Yashaswini, p. 26)

2-نداء التحفيز (Bandwagon): أسلوب فني تصميمي يحاول إقناع الناس بجعلهم يشعرون أن المنتج أو الفكرة شائعة، وأن أي شخص آخر يقوم يمكنه القيام بذلك. إن فكرته جعل الناس يشعرون وكأنهم في عداد المفقودين أو يتخلفون إذا لم ينضموا إلى الحشد وأن يكونوا جزءًا من الاتجاه الذي يقوم عليه هذا النوع من التصمي. كذلك فإنه طريقة جيدة وأسلوب مميز عندما لا يكون جمهورك المستهدف جيدًا في اتخاذ القرارات أو يشعرون بالقلق من تجربة شيء جديد (Newbold, 2013, pp. 1-3).

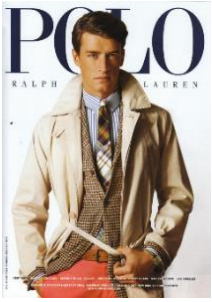
4-نداء التصديق(Endorsement Appeal): إن جاذبية التأييد والتصديق هي واحدة من أبرز إستراتيجية إعلانية تقريبًا يستخدمها محترفي التسويق لإقناع الناس بشراء منتج أو دفع مقابل خدمة ما، (Newbold, 2013, p. 5)وقد تسمى بنداء الإقرار، وتعد نداءات التصديق وتسمى ايضاً (الإقرار) شائعة بشكل لا يصدق في الإعلانات ويمكن استخدامها في أي منتج أو خدمة، إذ تعد نداءات الإقرار جيدة بشكل خاص عندما يكون لدينا وصول إلى شخص مشهور أو شخص ذي مصداقية أو مؤسسة ترغب في المصادقة علناً على المنتج أو الخدمة التي تعلن عنها. إذ يتطلب (إتقان نداء التصديق لفن التصميم العديد من المهارات المختلفة، بعضها واضح بينما البعض الآخر ليس كذلك. أي يحتاج المصممون إلى تطوير العديد من المهارات المختلفة في وقت واحد ، مثل بناء الحروف والمسودات والتقنيات، والتلاعب بالفرشاة كمعالجات توافقية، باستخدام الاتساق الصحيح للالون والمؤثرات، والتعرف على مختلف الانظمة التنظيمات الشكلية لصور ذات شهرة وآسعة، وتفسير وتحرير النسخ المعقدة، والتخطيط المدروس) (Steve, 1994, p. 86)



5. نداء الخوف (Fear Appeal): يعد هذا النوع من أكثر المحفزات استخداماً لحث الناس على مساعدة أنفسهم و(ينقسم هذا النوع من النداءات إلى نوعين **الأول:** الخوف على الذات حيث تقوم الرسالة الإعلانية بتهديد المتلقى بأنه قد يكون مهدد بنفس التأثير لإثارة حاجات البقاء لديه، **والثاني:** الخوف على الغير حيث تقوم الرسالة الإعلانية بوضع المتلقي فى وضع المنقذ للمحيطين به (Atkins, 2001, p. 22).

6- نداء الفكاهة (Humor Appeal): يعد احد الإنواع الإعلانية المهمة تقريبًا إذ يستخدمها محترفي التسويق لإقناع الناس بشراء منتج أو الدفع مقابل خدمة ما أو التبرع، وأرشادهم بقضية أو إقناعهم بطريقة أخرى. يمتاز بأنه يقنع الناس أن يعجبهم شركة أو علامة تجارية أو منتج أو خدمة أو فكرة بجعلهم يضحكون ويشعرون بالرضا. تتطلب الفكاهة الإبداع والبراعة، ومن الأفضل عند اختبارها على أشخاص آخرين قبل إطلاقها. الفكاهة جيدة بشكل خاص عند استخدام المقارنات البصرية والصور المجازية أو الاصطلاحية التي يفهمها الناس بسرعة. النظر في استخدام الاستعارة والاستعانة الشكلية وغيرها من المسرحيات على الكلمات. (Yashaswini, p. 35)

7. نداء الدعوة للكمال (The Masculine / Feminine Appeal): يسعى "النداء الأقل من الكمال" إلى جعل المستهلكين يشعرون بعدم كفاية أو غير راضين عن أنفسهم الحالي -أي أن الحاجة للكمال يمكن أثارتها من خلال دعوة هذا النداء للأشخاص بأنهم غير مكتملي في جانب ما (موضوع الاعلان)، مما يشجعهم على شراء منتج يعزز الاعلان لهم بطريقة ما الكمال وسد النقص في ذلك الجانب. من الواجب استخدام "نداء أقل من الكمال" بحذر لأن هناك مجموعة من الاعتبارات الأخلاقية عندما يكون هدفك كمعلن هو جعل شخص ما يشعر بأنه ليس مثاليًا أو يحتاج إلى تغيير نفسه الحالي ليكون أفضل. (Newbold, 2013, p. 7) تعد نداءات أقل من الكمال شائعة حقًا في الإعلان عن منتجات الصحة والجمال، مثل المكملات الغذائية لإنقاص الوزن، وأنظمة الحمية الغذائية، والكريم المضاد للتجاعيد .



8-**النداء المذكر – المؤنث The Masculine / Feminine Appeal** : يعد شائعًا بشكل خاص عندما يكون المنتج أو الخدمة التي تبيعها موجهة بشكل خاص إلى الرجال أو النساء . ويكون أكثر فاعلية في منتجات وخدمات التجميل والأزياء ومستحضرات التجميل وأدوات الزينة. استخدم نداء الذكورة والانوثة عند

استهداف الرجال أو النساء على وجه التحديد. عادة ما تعمل ضمن تصورات مجتمعية حول ما هو "المثالي" بالنسبة للرجال والنساء وتستخدم الصور والنصوص التي تعرض هذه التصورات. ومن الآهمية للمصمم في هذا النداء البصري التركيز على محفزات بصرية كالجسم المثالي والشعر المثالي والابتسامة المثالية وما إلى ذلك، مع الاخذ بنظر الاعتبار عدم الإفراط في مفاهيم المثالية بطرق ذكورية أو أنثوية. لان ذلك ربما ينعكس سلبا على الرسالة الاعلانية (Yashaswini, p. 28)أنظر شكل(24،25،26).

9- النداء الموسيقي (Music Appeal): يمكن إستخدام النداء الموسيقي على نطاق وآسع لمعظم الاعلانات، بترابط علائقي لأي نوع من أنواع المنتجات أو الخدمات. يعد مفيدًا بشكل خاص عندما ترغب في جعل منتج أو خدمة تبدو حية أو مثيرة ويزايد دمج الأغنية مع التصوير، أو الأغنية التي تجعل الجمهور يشعر بالسعادة والتفاؤل. تعمل جاذبية الموسيقى بشكل أفضل عندما تجعل الإعلان يركز بالكامل تقريبا على الموسيقى، مع المنتج أو الخدمة التي تعلن عنها كمعلومات خلفية. ونجد هذا النوع من النداء حاضرا بوضوح في الاعلانات الرقمية، حيث يعمل المصمم على توظيف مقطع موسيقي يجعله ضمن الاعلان.

10- النداء العاطفي (Personal (Emotional) Appeal): يسعى النداء العاطفي ، والمعروف أيضًا باسم النداء الشخصي، بالتحديد إلى تحريض ردود الفعل العاطفية لدى المتلقين بقوة الحجة البصرية الكافية لتشجيعهم على الشراء أو التصرف. (ليس من الواجب أن تكون كل علامة فكرة أصلية ، ولكن يجب أن تكون كل فكرة قديمة لتبدو جديدة ومثيرة للاهتمام، إذ يعتمد نجاح التصميم على ما يشعر به الناس (استجابتهم العاطفية) تجاه ما يحمله التصميم من إشارات أكثر مما يعتقدون) (Steve, 1994, p. 86).

11- النداء الاعتيادي (التقليدي) (Plain Appeal): أن هذا النداء فعالاً بشكل خاص، فإن مساحة التصميم داخل الفضاء المصمم ضمن التنسيق لجزء من الكل، وما يجب فهمه هو (أن الجمع بين الأجزاء، وكيفية ارتباطها ككل، هو الذي يحدد الفعالية و جودة التصميم، وليس التوزيع النصي، كاريكاتير، صور، لون أو أي شيء آخر. الهدف هو تكوين كيان موحد، سواء أكان ذلك منتج على أنه عمل محبب، أو دعوة للتشويق) (Steve, 1994, p. 15). وعندما تشعر أن الجمهور المستهدف قد يتعب أو يتوقف عن العمل من خلال الإعلانات التي تعرض مظاهر جسدية غير واقعية وقدرات جسدية مبالغ في عملية طرحها وإنجازات وما إلى ذلك، أنظر شكل(30)

12- نداء اللعب بالكلمات (Play-on-Words Appeal): يعتمد في إستخدام اللغة البصرية والاستعارات المرئية إبداعاً متميزاً لإثارة الفضول وإرضاء الجماهير. يطبق نداء "Play-on-Words" أشكال الكلام مثل التورية والتعابير والإيقاع الزائد لتشجيع الجماهير على الانتباه والتذكر والاستمتاع بالإعلان كعرض فريد للإبداع (Newbold, 2013, p. 11). يكمن ذلك الفن (التلاعب بالكلمات) في معالجة حجم وشكل المساحات الإيجابية والسلبية الكلمات والرسوم التوضيحية والمساحة الفارغة، فسوف تكون قادراً لانشاء لغة بصرية محفزة وجاذبة للمتلقي ومؤثرة في قراراته الشرائية، عن طريق تغيير

مقاس الكلمات وبنيتها الحروفية، فضلا عن التحكم في العلاقات التظيمية والاشغال المكاني لها، والتي هي جوهر النداء في التصميم الكرافيكي (Steve, 1994, p. 18).

13- النداء العقلاني(Rational Appeal): يعد هذا النوع من النداءات فعالا بشكل خاص عندما يحتوي المنتج أو الخدمة أو الفكرة على العديد من الميزات التي تجذب شعور وتحرك العقل لدى شخص ما ((يتضمن التركيز على شخصية المنتج ومدى مصداقيته.. فالمستهلك لايشتري منتجا فقط بل يشتري وعداضمن استراتيجية تواصلية)) (Fadel, 2016, p. 85).

لهذا النوع من النداء أثر بالغ على المترددين والمتشككين، (فهي تزودهم بالأدلة والحقائق، بالإضافة للمغريات المؤثرة على السلوك الاستهلاكي الإيجابي، وغالبا ما تعتمد هذه النداءات على الواقعية أكثر من العاطفة والخيال. كأن يتم التأكيد على كيفية استخدامها، وصناعتها، وجودتها التي خضعت للتجربة (Annab, 2016, p. 47). إذ يتم تطبيق هذا النداء Rational Appeal باستخدام الحقائق والإحصاءات وغيرها من البيانات والمعلومات العامة التي تتحدث عن سبب حاجة جمهور إليها. (إن استخدم الصور والأرقام والرسومات والمعلومات التي ستكون سهلة الفهم ومباشرة وقوية. مع تجنب استخدام الحقائق الشائعة أو غير المؤثرة التي لن تثير إعجاب الجمهور المستهدف). (Salman, 2017., p. 36) .

14- نداء الرومانسية (Romance Appeal): على الرغم من تشابه نداء الرومانسية مع نداء الجنس، إلا أنه يركز بشكل خاص على العلاقات بين شخصين (على عكس الخصائص الجسدية أو الجنسية)، مما يشير إلى أن شراء أو استخدام منتج أو خدمة ما حتى بطريقة صغيرة ومبسطة، سوف تعزيز الرومانسية والعلاقة بين الزوجين الذكر والأنثى (Newbold, 2013, p. 13). يتمظهر هذا النداء عن طريق التركيز على علاقة بين شخصين، عبر توليفية للعناصر البنائية التي تُبين ايجابية العلاقة عند استخدام لمنتج أو خدمة. أنظر شكل(35،36)

15- نداء الندرة (Scarcity Appeal): يرتبط بشكل خاص عندما يكون لدى المنتج عملية بيع تستمر لفترة قصيرة فقط أو يكون لديه بالفعل عرض محدود عليها. تعتبر نداء الندرة إستراتيجية اعلانية فعالة عندما تكون الأمور حساسة للوقت وقد تبيع (مثل التذاكر ذات الاهتمام أو المنتجات ذات الإصدار المحدود) أو عندما يراد أن يشعر الناس بأنهم لن يفوتهم شيء ما إذا لم يتعجلوا، ويتعمد هذا النداء للمقارنة بين المنتج والمنتجات الأخرى، سواء بطريقة مباشرة أو غير مباشرة لإظهار ادعاءات التفوق، كما يسمى هذا النداء أيضاً بنداء المقارنة (Yashaswini, p. 29).

16- النداء الجنسي (The Sex Appeal): يغري الجماهير بجذب رغباتهم الجنسية وأوهامهم. يستخدم المعلنون هذا الأسلوب لأنه وسيلة سهلة وثابتة لجذب الانتباه بسرعة ، حيث يتضمن الخطاب اثارة، تعيق تذكر المنتج المعلن عنه. (Fadel, 2016, p. 98) هناك شيوع واضح لهذا النداء في المجتمعات الغربية، لكن نلحظ عدم رواج هكذا نوع في مجتمعاتنا كونه نداء مفتقد إلى الرقي والقيم، لأسباب اجتماعية أخلاقية متعلقة بثقافة المجتمع كون النداء الجنسي يعتمد اظهار وتسليط الضوء على الجسد والجنس للتأثير وجذب الانتباه.

17- نداء الفخامة (Snob Appeal): يعتمد هذا النداء في الترويج للمنتجات الثمينة المصنعة خصيصا للنخبة وهم الاثرياء الذين هم جزءا من طبقة اجتماعية خاصة . إذا كان المنتج يعد شيئًا فخمًا، فيكون نداء الفخامة مقاربة جيدة لأنه يجذب الناس للاعتقاد بأنهم يستحقون ما لديه لتقدمه وأنهم سوف يكافئون أو مميزون بسببه (Newbold, 2013, p. 39) (Fadel, 2016, p. 99).

18. النداء الاجتماعي (Social Appeal): يعد مفيدا للمنتجات والخدمات الإعلانية التي تنطوي على إمكانية جعل الناس يشعرون بالاندماج أو القبول. إذ يمثل النداء الوجداني ((الحالة الإنفعالية أو الوجدانية التي تكون عند الانسان إذا وجد إنساناً آخر متأثراً فتجعله يشعر بنفس شعوره)) (Salman, 2017., p. 36). وبذلك يتوجب على المصمم أن يفكر في أنواع المجموعات أو الأندية أو الدوائر الاجتماعية التي ينشئها المنتج أو الخدمة أو الفكرة. على سبيل كيفية مشاركة منتج أو خدمة مع مجموعة من الأشخاص في موقف اجتماعي يجعل هذا الموقف أكثر متعة (مثل تناول الطعام مع الأصدقاء.)

19- النداء الإحصائي (Statistics Appeal): نداء إحصائيات هو واحد من إستراتيجية إعلانية يستخدمها محترفي التسويق لإقناع الناس بشراء منتج أو الدفع مقابل خدمة ما أو التبرع بنسبة مالية أو إقناعهم بطريقة أخرى في المشاركة. على غرار النداء العقلاني، يقنع النداء الإحصائي الناس بشراء منتج أو الدعوة لشراء في فكرة أو خدمة بناءً على الأرقام والإحصاءات والأدلة العلمية. أظهرت الأبحاث أن الأشخاص يثقون عمومًا بالأرقام (حتى إذا لم يكونوا جميعًا بهذه الدقة أو يتم استخدامها خارج السياق)، على هذا النحو يستخدم العديد من المعلنين الأرقام والإحصائيات لإعطاء وزن محسوس لقيمة منتجاتهم أو صفاتهم (Newbold, 2013, p. 15).

20- نداء الشباب (Youth Appeal): يتم استخدام "نداء الشباب" بشكل أفضل عندما يكون لدى المنتج خدمة يمكن أن تجعل الناس يشعرون بأنهم أصغر سناً بطريقة أو بأخرى. في حين أن منتجات التجميل والكريمات المضادة للشيخوخة تبدو وكأنها نوع المنتج الطبيعي لنداء الشباب، فإن الواقع هو أن العديد من المنتجات يمكن أن تتحدث إلى رغبة الشخص في الشعور بأنه أصغر سنا وأكثر حيوية وأكثر روعة، وما إلى ذلك. (Salman, 2017., p. 37)

ثانياً: التنظيم الاعلاني وعمليات الإخراج البصري:

أن نجاح الاعلان في تحقيق الاهداف الموضوعة يتوقف على عوامل عدة من بينها تصميم الاعلان، ان هذا الامر يجب ان يأخذ بنظر الاعتبار الجمهور المستهدف وكذلك خصائص هذا الجمهور الاقتصادية والنفسية والاجتماعية والديموغرافية وبالتالي فان الدراسة الدقيقة والناجحة لهذه الجوانب تساهم في تفعيل التصميم الاعلاني بشكل يتوافق مع طروحات المنتج ومساعدة المستهلك، من خلال (الترجمة الدقيقة والشاملة للأفكار المراد إيصالها إلى الجمهور المستهدف بشكل ملموس، أن هذا الأمر يعني نقل هذه الافكار والتصورات الى المنتجين من خلال بعض الوسائل التنظيمية ومنها الكلمة المسموعة والمقروءة حتى الصور ضمن استراتيجية للمشهد المرئي او دمج مجموعه كبيره من الكلمات والصور والمشاهد ووضعها في اطار بنائي هادف تصل من خلاله الفكرة وبالتالي تتحقق اهداف البرنامج الاعلان والتسويقي) (Mills, 2001, p. 151). لاشك ان من بين اهم الوظائف التي ينبغي ان يؤديها التصميم الاعلاني هو التسويق، ولا يتم ذلك الا

من خلال ((عملية ترويجية مدروسة.. وهناك تحديد لخمسة عناصر للمزيج الترويجي، أو الخطة الترويجية. هذه العناصر هي البيع الشخصي، والإعلان، وتنشيط المبيعات، والتسويق المباشر، والدعاية)). (Muhammad, 2019)

نستنتج مما تقدم من عملية التنظيم الاعلاني على الاغلب يتم إستخدام الترويج بوصفه جزءا من حمله الوعي من منتج لزيادة الإنتباه إنتباه العقل التنفيذي، وبناء الوعي في المنتج هو أحد الاهداف الرئيسية لترويج المبيعات ويتم ذلك عبر عده طرق لا بلاغ الجزء الواعي المعارض من الدماغ للمتلقي، لان هنالك شيئا جديدا يقدمه المنتج وتستطيع الحملات الناجحة أن تحدث ضجه في نقل الزبون من الوعي إلى التجربه. هناك بشكل أساس ثلاثة أهداف رئيسة للترويج، هي ((تقديم المعلومات للمستهلكين والأشخاص الآخرين – زيادة الطلب – تحقيق التميز للمنتج ولتحقيق الهدف الاول ينبغي توافر بيانات واضحة تخص المنتج، تقدم الى المستهلك، وان تكون صادقة غير مغلفة، او مبهمة كما في الترويج الاعلاني للسكائر والادوية)) (Muhammad, 2019). وهنا تقع المسؤولية على المروج في تثبيت المعلومات بدقة في الصيغة الاعلانية ،من ذلك مضار ومنافع وتاريخ الانتاج والانتهاء.

أن عملية البناء في الاعلانات التجارية تتجه نحو الانتباه، الذي يعد حالة من التركيز العقلي حول موضوع معين، ومن هنا يحاول مصمم الإعلان دفع المستهلك (المتلقي-الجمهور) إلى توجيه فكره وحصر إنتباهه في الإعلان، ويرتبط ذلك بعوامل تنظيم الاعلان وإخراجه، والتي تتمثل بالآتي (Hussein S. M., 1984, pp. 30-35):

اولاً: حجم ومساحة الإعلان: يعتبر حجم الاعلان ومساحته من العوامل الهامه التي تؤثر بدرجة كبيرة في جذب انتباه الجمهور ونداء المستهلكين، حيث أنه كلما كبر حجم الإعلان وزادت مساحته ازدادت درجة وضوحه وبالتالي تزداد درجه الانتباه اليه، ولا يقتصر عامل الحجم في جذب الانتباه إلى الاعلان ككل فحسب، بل يستخدم لجذب الإنتباه الى جزء معين من اجزاء الإعلان بحيث اذا ظهرت كلمة معينة يراد تاكيدها بحروف كبيرة فانها تنال نصيباً أكبر من إنتباه الفرد بالنسبة لبقية أجزاء الاعلان. (Al-Noor, 2005, pp. 21-27)

ثانياً: موقع الإعلان: يمثل موقع الاعلان أحد أهم العوامل المؤثرة في جذب الانتباه اليه، والتنظيم المكاني حيث أن الهدف الرئيسي للمعلن هو جذب الانتباه للافراد نحو الاعلان حتى يتم ادراكه، وتزداد اهمية موقع الاعلان من حيث الوسائل المستخدمة في طرح الاعلان. (Hussein S. M., 1984, p. 31).

ثالثاً: تصميم الإعلان وإخراجه: من المعروف أن فاعلية الإعلان تتوقف على مدى التنسيق والتكامل فيما بين العناصر المختلفه المكونه للاعلان، حيث تشكل عناصر الاعلان فيما بينها روابط اذا ما تحقيق التنسيق والتكامل فيهما بين مفردات كل منها وتعامله بطريقة صحيحة ويحقق الاهداف المرجوة منه. (Al-Qalini, 1993, p. 51).

رابعاً: التباين: يعتمد التباين أو الاختلاف أو التضاد شيئا مهما عن بقية الاستخدامات للعوامل الاخراجية أو تنظيمية، والغرض منها جذب الانتباه وإثارة الرغبة وهذا يتم عبر استخدام أرضيات غامقة اللون كالاسود تتخللها بعض العناوين أو بعض أجزاء الرسالة الإعلانية بالأبيض على سبيل المثال، وكذلك يتم

استخراج الانماط العالية في التباين العالي لاظهارها أكثر من ما هو عليه، وقد يكون هذا التباين في درجات متفاوتة يتم استخدامها لونياً او صفاتياً أو شكلياً ، ويمكن ان يكون التباين عن طريق العرض في المعالجة الشكلية التي تضاف لها عنصر الموسيقى في بعض الأحيان أو عنصر الحركة في الاعلانات المتحركة. (Annab, 2016, p. 25)

خامساً: الانفراد: ان التمايز في جذب الانتباه إلى الإعلان مع وجود التفرد من حيث المكان والتفرد من حيث الفكرة الاعلانية والمساحة الاعلانية يعد ذلك عاملا مهما في ادارة وتنفيذ التنظيم المكاني والاخراجي، وإثارة الشعور لدى المتلقي ويكون ذلك بشكل تلقائي مباشر يمثل استجابة سريع ونداءاً متناغماً عالي الدقة وكذلك يتحقق الانفراد عبرة اختيار عناصر اللامالوف وعناصر الغرابة وتحقيق الاشكال بطريقة لم يألفها الجمهور من قبل. (Al-Noor, 2005, p. 16).

سادساً: استخدام الصور: تعد الصور والرسوم من العوامل الهامة التي من شانها أن تحدد إنتباه الفرد إلى الإعلان ومساعدته في الاهتمام بموضوعه وفهمه وتذكره وتصديق، حيث أن الصورة أو الرسم المضافين إلى عنوان الاعلان الذي يحدث من خلال كتلته إلى تثبيت عين القارئ يشكلان ما يسميه الامريكان (مصيده العين) ويقول بعض اخصائي الاعلان أن الصورة تعادل الف كلمة، وأن صورة الاشخاص تجذب الانتباه أكثر مما تجذبه صور الاشياء.

سابعاً: استخدام الآلوان: يؤدي إستخدام الألوان في الإعلان إلى تحقيق عدة أسباب نفسية ووظيفية منها تكوين انطباع قوي وسريع وحصول الاعلان إلى الحد الاقصى من الرؤية والمشاهدة نتيجة للتاثير العصب البصري، وزيادة جذب الانتباه عن طريق مجموعة التاثيرات اللونية التي تتفاعل بشكل عام مع قدرة واحساس المتلقي. (Al-Qalini, 1993, p. 52)

اجراءات البحث

تضمن مجتمع البحث الحالي من تصاميم اعلانات تجارية لسلسلة مطاعم (ماكدونالد) تم توظيف أفكارها على وفق النداء البصري، التي قامت بتصميمها وكالة (DDB) حيث بلغ مجتمع البحث (14) انموذج صُممت في (6) الاولى من عام 2019، تم على ضوءها إختيار (4) عينات أي بنسبة (35%) التي تمثلت في خصائص النداء البصري وأنعكاساته في التصميم الاعلاني.

إنموذج (1)

عينة (1)

الوصف العام

نداء بصري – تأييدي

70x100سم

الفكرة/ تمثيل شكلي (إستعارة)

الموضوع/ وجبات سريعة

- بناء الفكرة (وظيفي –عملياتي – تواصلي)

بناء الفكره جاء من خلال بعض الاشكال المصممه التي يمكن أن تشير

إلى (Box) صندوق الطعام الذي يمثل منتجات (ماكدونالد) على شكل لابتوب مفتوح ويقوم المستهلك باستخدام اصابعه وكأنه يضغط على أزرار أو مفاتيح الحاسوب الشخصي (اللابتوب)، إن هذا البناء جاء بشكل وظيفي يطابق ما يريد طرحه المصمم في إتخاذ عملية تواصلية واستمالة واستقطاب الاحاسيس التي يتميز بها المتلقي في صورة مترابطة المعنى، أن هذه الفكره جاءت من خلال دلالات معينه، أي بمعنى أن الذي يقعد أوقاتا طويلة في العمل على الحاسوب أو الاستمرار في التواصل يمكنه أن يطلب الطعام بأسرع وقت وفي نفس الوقت يمكن أن يكمل وجبته وهو يؤدي عمله. والتذكير من خلال تواصلية عملياتية بنيت الفكرة على أساسها، تلك المفردات البسيطة وغير المعقدة التمثيل الشكلي، وهي وجود الطاولة التي تحمل هذا الشكل محتوى الطعام المتمثل في (منتج ماكدونالدز) وهو تمثيل مباشر يمثل نداء التأييد كونه يلبي طلبات الجمهور، على قدر معين من التواصل البصري الذي يسحب ويحريك الاحاسيس كون الجميع يعمل في اوقات طويلة على الحاسوب.

لقد إتخذ التصميم في عمليات البناء التركيبي أساليب متعددة وهي الملائمه الملائمة والتواصل والاستنتاج من خلال عبارة (خدمة الواي فاي المجانية تقدم في جميع المطاعم free wi-fi served at all restaurants) الذي يتوالد عند المتلقي بصورة وآضحة ودقيقة كون الجميع بحاجة إلى مثل هذه الرغبات والحاجات، أي بمعنى أن ذلك يلبي طلبات المستخدمين المستهلكين في جميع أنحاء العالم إن كان الجلوس في أماكن الاعمال والدوائر و المؤسسات أو حتى في البيت، تكون جميع الأوقات محسوبة وأن كانت طويله للعمل على الحاسوب الشخصي (اللابتوب) وهذه الملائمة جاءت على وفق أسلوب التواصل وقضاء الحاجة وتحقيق الرغبات سريعا ويستنتج ذلك بسهوله كلا من المتلقي والمستهلك على حد سواء.

2-أنواع النداء البصري الاعلاني

ان عملية التواصل البصري المتحقق من خلال نوع النداء البصري الاعلاني أتت عبر عمليات التلقى في جعل هذا النوع تحت تصنيف النداء البصري التعييني التاييدي إذ يخضع هذا النوع لمعالجات ترابط الموضوع وحاجة الفرد وكونه يخضع إلى تلك المعايير التي تميز هذا النوع في حاجة المستهلك وحاجة الافراد وضرورة توافرها بصورة داعمة إلى مثل هذه الخدمة وهي إستثمار للوقت والعمل في آن وآحد مع إكمال وجبة الطعام أثناء أداء العمل على الحاسوب (اللابتوب) وهي إستمالة دقيقة ولها معاني في التواصل مع المستهلك المتلقي. أن الجمهور يتميز لانه يعتمد على مثل هذه الطلبات فجاءت متوافقة مع هذا النوع من طرح للاعلان بصورة دقيقة ووآضحة، وعبارة خدمة الواي فآي المجانية تقدم في جميع المطاعم free wi-fi served at all restaurants عززت النداء .

3- خصائص التنظيم الاعلاني

تم إعتماد خصائص التنظيم الإعلاني في هذه العينة للإعتماد علي التفكير المنطقي وتحقيق الرغبة واستمالة المتلقي والافراد بصورة شاملة، مع الأخذ بنظر الإعتبار تلك الاستمالة الدقيقة نحو متطلبات آنية لحاجة الافراد وتوظيفها على شكل (لابتوب) مفتوح لصورة المنتج (وهو طعام من مجموعة ماكدونالد الشهيرة) يتبين ذلك من خلال مساحة (Box) صندوق الطعام وعلامته ماكدونالد وحرف (M) المتميز والوآضحة، ويمكن أن تكون تلك الإستثارة متولدة من خلال حركة اليد والأصابع باتجاه الصندوق وكانها

تضغط على الازرار وليس إنتقاء الطعام من داخل هذه اللعلبة، فأن الإستثارة تحفيزية ولها من التشويق والإثارة ما يعزز إنتباه المتلقي وشده نحو ذلك المنتج وبالأسلوب التالي المتمثل بالصياغة الشكلية والتمثيل الشكلي جاء متوافقا مع ما طرحه التصميم من توظيف الشكل، وهو محاولة لجعل تلك الأفكار مدركة بسهولة وتنظيمها إدراكي دقيق لتوزيع الأشكال، وكذلك جعلها حواراً ولغةً بأسلوب مباشر كونه يحمل رمز وعلامة المنتج الشهير (ماكدونالد) وتناسب عبارة خدمة الواي فاي المجانية تقدم في جميع المطاعم free wi-fi served at all restaurants.

4- عمليات الاخراج الاعلاني.

تميزت عمليات الاخراج الاعلاني عبر مضمون من المساحة المفتوحة للاعلان وتبسيطها في تكون ضمن إدراك بصري وإستيعاب سهل التلقى وتوزيع للموقع من خلال شكل الطاولة وما فوقها (المنتج) الذي يمثل توصيف للحاسوب (لابتوب) فان تلك المساحة قد خرجت بقوة ووضوح التباين اللوني والشكلي وتميزت وصفاتها والاضاءه القوية من الاعلى وكان الصورة لتركيزكهدف للنداء البصري، بمجملها تحوي على أحد الافراد وهو يجلس خلف هذه الطاولة ويقوم بالعمل على حاسوب ذلك الحاسوب هو عباره عن صندوق يحوي في داخلة طعاماً لسلسلة مطاعم (ماكدونالد) أن هذا التميز في المساحة وقوتها جاء ضمن التوزيع الشكلي المناسب و المتناسق لمفردات العناصر وقوة صياغتها وسهوله استيعابها.

انموذج (2)

الوصف العام

نداء بصري – فكاهه

70x100سم

الفكرة/ تمثيل شكلي (خيالي)

الموضوع/ وجبات سريعة

1-بناء الفكرة (وظيفي –عملياتي – تواصلي)

أعتمد في بناء فكرة هذا الاعلان على صورة وحش أخضر اللون يحاول الامساك في (سندويج) البركر، وأنه يقدمها للزبون المستهلك، ويتبين من أن هذه الصورة تم رسمها لمحاكاة الجانب الآخر من الخيال الفني، وكأنه يخرج من الظلام إلى النور ويتبين ذلك من تركيز الاضاءة على يديه وهو يمسك السندويج مع الاشارة إلى وجود نص كتابي في الاسفل على شكل مستطيل منظوري، لتعبير عن طاولة أو طبق، يعد هذا التمثيل مركز أستقطاب بصري وإثارة والحصول على تواصلية تقديم وظيفي للمنتج وهي إشارة لتواصل بين عالمين عالج الخيال وعالم الواقع، وجعل المتلقي يعيش حالة من التفاعل مع هذا النوع من الطرح بشكل فكاهي.

2-أنواع النداء البصري الاعلاني

صممت هذه الاشكال لتعبير عن نداء الفكاهة الذي يحقق أكثر أستمالة من قبل جيل الشباب، وأن الحدود بين المستهلك والمنتج، لا يحدها وقت أو مكان فضلاً عن وجود العبارات المتسلسلة التي تشير إلى معان تشويقية .

إن تناول مثل هذا النوع من النداء يعزز جانب الاقبال لدى مجموعة من الجمهور المهتم في أفلام الرعب والشخصيات الخيالية، واللامألوفية، وهو تعبير تأويلي يشير إلى أن هذه الاطباق من الطعام تأتي من وراء الواقع وصانعها في عالم آخر.

3-خصائص التنظيم الاعلاني

تمثلت خصائص التنظيم الاعلاني وكأنها محكاة فعلية لعالم الخيال على وفق إستمالة وتشويق يدخل في ترتيب شكلي، كدعوة للانظمام في المشاركة الترغيبية، مع ذلك نجد أن الشخصية الخيالية تم معالجتها بشكل مفرح من خلال الابتسامة العريضة التي وظفت لتعبير عن الفرح والسعادة، وهي صورة إشهارية لشخصيات كارتونية تظهر في أفلام الرعب. كذلك تم تنظيم الاشكال بشكل مدروس بدأً من الفضاء المغلق القاتم اللون إلى الإضاءة في المقدمة، والعبارات المتسلسلة (وحوش الجوع الطبق المفضل ثم بعد الدعم ثم مداخل في أفلام الرعب)

4-عمليات الاخراج الاعلاني:

إن توظيف مثل هذه الاشكال الخيالية في توضيح وتبسيط الافكار يتأتى من قدرة الفكر التصميمي على إستقطاب جانب من المهتمين في أفلام الرعب ولديهم قوة خيالية وأستعداد لتقبل مثل هذه النداءات مع الاخذ بنظر الاعتبار المعالجة الشكلية وتحويل شكل الكائن المرعب إلى كائن ودود من خلال تواصلية الأبتسامة وهي عملية إخراج ترغيبية تتوافق مع طروحات الفكر التصميمي عند الغرب.

نتائج الباحث

1. وضفت الآفكار على وفق بناء تبسيطي للمفردات الشكلية في منظومة متكاملة من التركيبات البنائية لتحقيق بعدها الاتصالي في جميع العينات.
2. إعتمد في صياغة الافكار من خلال عملية التواصل والملائمة الشكلية بما تحمله الاشكال من مدلولات ومضامين تعبيرية كحلقة للتواصل والاستنتاج، يستدعي في هذه العملية قدرة التصميم على فتح أبواب التفكير في الرسالة الاعلانية ومدى تطابقها مع الفكرة التصميمية.
3. يظهر من خلال التأكيد على الصورة بشكل أساس كعامل مهم للتواصل الشكلي لجعل النداء تحفيزي يخاطب الشعور والادراك معاً ويتبين ذلك في جميع العينات، وهذا التمثيل الشكلي حلقة تواصل بين دعوة الصور والاشكال والكتابة كنداء فعلي متناغم.
4. التركيز على العلامة التجارية وقيمتها اللونية في جميع العينات لبيان هوية المنتج وصفاته وخصائصه الاشهارية، مع إمتلاك تلك الهوية البصرية يعد النداء البصري فيها نداءاً جذاب ومشوق ويحقق الانتباه والاثارة في جميع العينات.

استنتاجات البحث

1. يعد التفكير عاملاً مهماً في تحديد سلوكيات الافراد في إقتناء المنتجات الغذائية من الاطعمة الجاهزة وبهذا يكون النداء البصري القوة المحركة لذلك التفكير.
2. أن عملية البناء التركيبي تتأتى من قدرة التحفيز والاستنتاج لدفع المتلقي نحو إقتناء المنتج والسعي والاقبال المستمر والمتواصل له.

وفي ضوء ما تقدم من نتائج واستنتاجات أسفر عنها البحث الحالي يوصي الباحث بما يلي:

1. الاهتمام في تعدد وتنوع البناء الشكلي المبسط في التعامل مع النداءات القبلية والآنية مع إظهار المزايا الحقيقية في الاعلان التجاري.
2. الترتيب المتقن في تحديد الزمان والمكان لطرح فكرة النداء البصري الاعلاني.

1. References

2. (Abasidi), A. (2014). *Al-Hajjaj and Critical Thinking, A Critical Cognitive Deliberative Approach* (Vol. 1). Rabat, Morocco: Knowledge Publishing House.
3. Al-Mutawaki, A. (2003). *The Function Between College and Typology* (Vol. 1). Morocco: Dar Al-Aman Library.
4. Al-Noor, D. A. (2005). *The Basic Declaration and Principles.* United Arab Emirates, الامارات العربية المتحدة: University Book House.
5. Al-Qalini, F. a. (1993). *Publicity and Advertising.* Giza: Urban Offset.
6. Al-Shatti, H. M. (2013). *Television Advertising and its Role in Forming the Mental Image.* Amman, Jordan: Dar Osama for Publishing and Distribution.
7. Annab, A. (2016). Persuasive Methods in Advertising Posters. (F. o.-D. Sciences, Ed.) Algeria, Algeria: Larbi Ben Mhidi University.
8. Atkins, C. (2001). *Impact of Public Service Advertising:*. Michigan State University.
9. Fadel, G. (2016). Methods of Intellectual Persuasion in the Designs of Printed Commercial Ads. (C. o. University of Baghdad, Ed.) بغداد, العراق.
10. Fouad, T. Y.-D. (2001). *Developing religious, moral and social concepts among children.* Sana: Dar Al-Maysara for Publishing.
11. Hussein, S. (1988). *Publicity and Advertising.* Cairo: Modern Cairo.
12. Hussein, S. M. (1984). *Advertisement.* Cairo: World of Books.
13. Laouiji, A. (2016). Pragmatic Analysis of Poetic Discourse. Morocco: Mohamed Boudiaf University.
14. Mangono, D. (2008). *Key Terms for Discourse Analysis.* (M. Yayatin, Trans.) Arab House for Science Publishers.
15. Manzu, I. (1999). *Lisan Al-Arab.* (د. إ. العربي, Ed.) Beirut: House of Revival of Arab Heritage.
16. Mills, H. ,. (2001). *The Art of Persuasion.* (J. Bookshop, Trans.) Riyadh, Saudi Arabia: Jarir Bookshop for Printing.
17. Mohammed, N. J. (2019, 5 1). Design between promotion and marketing. *alsadaa nit*, part1.
18. Muhammad, N. J. (2019, 5 1). Design between promotion and marketing . *elsada.net*.
19. Newbold, C. (2013). The Visual Communication Guy. *the VCG*.
20. Qadri, H. (2016). *Social Communication* (Vol. 1). Amman: House of Methodology for Publishing and Distribution.
21. Salman, A. S. (2017.). *Persuasion in the Visual Discourse* (Vol. 1). Baghdad, Iraq: House of Public Cultural Affairs.
22. Steve, M. (1994). *Mastering layout on the art of eye appea.* U.S.A: ST publication Inc.
23. Yashaswini. (n.d.). advertisement-appeals. *www.slideshare.net*, 26.

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts107/49-64

Active design and its principles in industrial product design

Baqer Sahib Zaki (1)
Nawal Muhsin Ali (2)

Al-Academy Journal-Issue 107 ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 4/9/2022 Date of acceptance: 16/10/2022 Date of publication: 15/3/2023

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

Abstract:

The problem of the research came through the following question (what is the effectiveness of active design in contemporary industrial products), and it emphasized the importance of research to make society with its members in a positive state of activity, and what can help the industrial product design to achieve this, but the goal of the study is (determining the characteristics and principles of design Active and its effectiveness in the industrial product), and the study was determined by industrial products related to daily, recreational and sports activity, The researcher relied on a form to determine the axes of analysis for the sample models, in order to reach the results of the research, the most important of which are: Realize the principles of active design by finding structural and organizational features and adapting to the context of use.

Keywords: active design, industrial product design.

[1]Ministry of Education. bakerhasen@gmail.com
[2]University of Baghdad / College of Fine Arts. Drnawalmuhsin@Gmail.com .

التصميم النشط ومبادئه في تصميم المنتج الصناعي

باقر صاحب زكي[1]

نوال محسن علي[2]

ملخص البحث:

جاءت مشكلة البحث من خلال التساؤل الاتي (ماهي فاعلية التصميم النشط في المنتجات الصناعية المعاصرة)، وأكدت أهمية البحث على جعل المجتمع بأفراده في حالة نشاط إيجابي، وبما يمكن ان يساعد تصميم المنتج الصناعي على تحقيق ذلك، اما هدف الدراسة فهو (تحديد سمات ومبادئ التصميم النشط وفاعليته في المنتج الصناعي)، وتحددت الدراسة بالمنتجات الصناعية المتعلقة بالنشاط اليومي والترفيهي والرياضي، وللفترة من عام (2018-2020م)، اعتمد المنهاج الوصفي في تحليل العينة، وصنف مجتمع البحث على وفق نوع النشاط اليومي والترفيهي والرياضي، وكان اختيار عينة البحث قصديا، اعتمد الباحث على استمارة تحديد محاور التحليل لنماذج العينة، ليتم التوصل الى نتائج البحث نذكر أهمها:

تحقق مبادئ التصميم النشط بإيجاد سمات بنائية وتنظيمية والتوافق مع سياق الاستخدام.

الكلمات المفتاحية: التصميم النشط.

1-الإطار المنهجي:

1-1مشكلة البحث: يؤدي المنتج الصناعي المهام المطلوبة لجعل حياة الانسان اكثر راحة وترفيهية، وقد تكون الراحة التي يوفرها المنتج الصناعي للمستخدم سببا غير صحي للإنسان، ولهذا طور المصمم الصناعي اتجاهات تصميمية منها (التصميم النشط) لإيجاد منتجات صناعية تحقق النشاط الإيجابي للمستخدمين، فتبلورت مشكلة البحث بالتساؤل الاتي: **ماهي فاعلية التصميم النشط في المنتجات الصناعية المعاصرة؟**

1-2أهمية البحث: تكمن في تعزيز ضرورة الالتفات الى جوانب الانسان التنشيطية والترفيهية، وتقدم معرفة في التصميم النشط عسى ان تكون هذه الدراسة ذات فائدة للمعنيين في هذا المجال التصميمي.

1-3هدف البحث: تحديد سمات ومبادئ التصميم النشط وفاعليته في المنتج الصناعي.

1-4 حدود البحث: تحدد بالمنتجات الصناعية المتعلقة بالنشاط اليومي والترفيهي والرياضي، للفترة ما بين عامي (2018-2020م).

1-5تحديد المصطلحات:

1-5-1 التصميم النشط: لغويا: نشط عكس تكاسل، ويحتفظ بحيويته وحركته (Omar, 2008, p. 2214).

اصطلاحيا: محاولة إيجاد منتجات وبيئات اجتماعية تساعد على تحفيز النشاط البدني والذهني، وتعزز المشاركة والمتعة والترفيه للمستخدمين (Al-Rawi, 2019, pp. 460-479).

[1] وزارة التربية bakerhasen@gmail.com

[2] جامعة بغداد-كلية الفنون الجميلة-قسم التصميم Drnawalmuhsin@Gmail.com

-وهو يعتمد على مجموعة من المبادئ والاستراتيجيات التي تجعل المنجز التصميمي ممكن الاستخدام ولجميع المستخدمين، بما يحقق لهم التشارك والتفاعل في الأنشطة الحياتية (Hajy, 2018, pp. 132-136).

-وهو استراتيجية تصميمية لتحقق الاستدامة الصحية والتجديد، وضمان كفاءة إدارة الأداء والاستخدام، بما يحافظ على النشاط المستمر من خلال المنجز التصميمي (XiaonuanSun, 2018, pp. 35-45).

التعريف الاجرائي: وهو الذي يعتمد على مجموعة من المبادئ، والتي تجعل تصميم المنتج الصناعي ذي فاعلية في جعل المستخدمين أكثر نشاطا وصحة وترفيهية ومشاركة.

2-الإطار النظري: التصميم النشط (تطور المفهوم والمبادئ الأساسية):

1-2 التصميم النشط وتطور مفهومه:

يظهر ان هناك مسارين لتأسيس (التصميم النشط) احدهما كان في بريطانيا، اذ طرحت الشركة الهندسية (David Lock Associates Ltd)، مفهوم التصميم النشط ومبادئه الأساسية لتعزيز الصحة البدنية والنفسية والترفيه للمجتمع عام (2006م)، وأعلنت شعارا (مجتمع اكثر توازنا في الصحة والترفيهية)، وكانت بريطانيا في حينها تستعد لاستضافة الألعاب الأولمبية لعام (2012) (Associates, Active Design:Stakeholder Event (Session One):Record of Event and Feedback Report, 2006, p. 4)، اما المسار الاخر تمثل بتحرك مؤسسات مدينة نيويورك، وما نتج عن الدراسات الإحصائية عن الحالات المرضية ونسب الوفيات لمواطني نيويورك، وعقد (قسم الصحة والسلامة العقلية لمدينة نيويورك) وما تم التوصل اليه من خلال المؤتمر (المدينة اللائقة:Fit City conference)، وبالشراكة مع (المعهد الأمريكي للمهندسين المعماريين) ، منذ عام (2006) والى العام (2011)، كون العديد من الامراض والوفيات تنتج من قلة النشاط الصحي للمواطنين، وكانت توصيات المؤتمر بالالتفات الى وايجاد مفاهيم ومبادئ تبلور التوجه نحو التصميم النشط (K.Lee, 2012, pp. 5-7).

وبينت الدراسات التي قدمتها الشركة الهندسية البريطانية (David Lock Associates Ltd)، مفهوم (التصميم النشط) تصور تصميمي يشمل جوانب عديدة من الحياة اليومية، وصنفت الأنشطة الفردية والجماعية للمجتمع الى (الأنشطة اليومية المعتادة، والأنشطة الرياضية، والأنشطة الترفيهية) (Associates, Active Design:Stakeholder Event (Session One):Record of Event and Feedback Report, 2006, p. 12).

يتبين بتتبع المسار التطوري للتصميم النشط، ان هناك خصائص تصميمية يمكن ان تعيد صياغة الجوانب الوظيفية والشكلية للمنتج الصناعي، بما يتوافق مع سياقات الأنشطة اليومية والرياضية والترفيهية، ولجميع الافراد بتنوعهم وتنوع بيئاتهم الخاصة والعامة.

2-2مبادئ التصميم النشط والفاعلية الاستخدامية للمنتج الصناعي:

كان الغرض من إيجاد مبادئ التصميم النشط، هو توفير وسيلة لبيان الكيفية المناسبة في تحقيق المنجزات التصميمية، وكالاتي:

المبدأ الاول: الاتصالية والوضوح:

يوجه الى الكيفية المناسبة لاستخدام المنتج الصناعي بصورة سليمة، وتحفيزه وارشاده لممارسة النشاط الإيجابي، واعتماد جميع العناصر اللغوية والاشارات والرموز والعلامات والملامح الشكلية الدلالية والوظيفية، التي يمكن ان تحقق تواصلية وتوضيحية للمستخدم كمتلقي لها (Zakry, 2019, pp. 186-201)، ولهذا المبدأ مجموعة ارشادات يمكن ذكرها كالاتي:

1- **التحفيزوالترويج والجذب:** ايجاد إشارات وعلامات وملامح وغيرها من الوسائل، يمكن ان تكون محفزة ودافعة الى استخدام المنتج لغرض تحقق الفعاليات التنشيطية.
2- **المر اقبة والمتابعة والتطوير:** توفير إمكانية قياس وحساب وتسجيل وتقييم القدرات والمديات المتعلقة بالنشاط الذي يقوم به المستخدم للمنتج الصناعي.
3- **الملامح والمحتوى الموجهة والداعم للنشاط:** ضرورة وجود تناسق بين الداخل والخارج للمنتج الصناعي، فالتوافقية تحقق جوانب توضيحية وتحفيزية واتصالية (Karunanithi, 2019, p. 16).

ويمكن بيان هذا المبدأ من خلال الساعة الرقمية مثلا، والتي تحمل من السمات التواصلية والتوضيحية المحفزة على النشاط والسلوك الصحي، فهي توفر سهولة الرؤية لمقدار الوقت مع وجود متحسسات رقمية تقيس مقدار نبضات قلب المستخدم، واحتساب عدد الخطوات اثناء سيره او عند الركض، فرمز القلب والقدمين وعدادات دقات القلب وعدد الخطوات، وقياس مقدار الوقت الذي يقضيه المستخدم في انشطته الصحية والترفيهية، كلها محفزات ووسائل توضيحية واتصالية تحقق تطبيقا لمبدأ التصميم النشط الأول، وكالاتي:

الشكل (1): يمثل ساعة رقمية تحقق التواصلية والوضوح، بما تحمل من علامات ورموز واشارات، تحفز على النشط والحيوية وما يمكن ان يعطي مردودا صحيا وترفيهيا للمستخدم. المصدر: www.pinnacleluxuries.com

المبدأ الثاني: الراحة والأمان:

تكمن أهميته بجعل المنتج الصناعي أكثر راحة وامان وسلامة ومتانة اثناء الاستخدام، والالتفات الى المواد التي يصنع منها، والتوافقية لمنع الإصابات والاجهاد وعدم وجود حواف حادة او اخاديد او انحناءات خارجية، حماية المستخدم من الأخطاء الاستخدامية المحتملة، وإرشادات السلامة والتوجيه الاستخدامي (obaidi, 2022, pp. 81-104)، وهناك مجموعة من الارشادات لهذا المبدأ وكالاتي:

1- **البنية التكوينية المناسبة:** يجب ان تكون مكونات الاستخدام وعناصره متوافقة مع السياق الاستخدامي المتعارفة لدى المستخدم، لتجنب الخطأ الاستخدامي وتحقق التكيف مع المنتج.

2- **الأجزاء والوسائل عالية الجودة:** توفير مكونات وظيفية واستخدامية للمنتج الصناعي النشط، تضمن راحة وسلامة المستخدم وتبعده الاجهاد والاذى، وتجنبه سوء الاستخدام الخطأ الاستخدامي.

3- **العلاقات الجيدة وتعددية الوظائف:** ملائمة المنتج الصناعي النشط مع تعدد الاستخدام، وإيجاد فضاءات ومكونات استخدامية، لا تسبب تعقيد او ارباك في العملية الاستخدامية (Associates, Active Design :The Role Of Master Planning, 2005, p. 21).

ويمكن ان تكون حقيبة السفر مثالا على هذا المبدأ، فيمكن ان تكون الحقيبة للسفر والتنقل والترفيه، يكون مقبض الحقيبة وتصميم مسكته الانسيابية والمتوافقة مع يد المستخدم، كضرورة تصميمية لتحقيق الراحة في عملية الدفع والسحب للحقيبة، وحجم ووزن الحقيبة الذي يتوافق مع قدرة المستخدم، وتكمن علمية تحقق التوازن والارساء للحقيبة وتزويدها بعجلات جانبية مع وجود إضافة، متمثلة بعجلة خلفية تساعد على تحقق الاسناد والاتزان والتنقل بسهولة، وتوفير القدرة على الاتكاء على مسند الحقيبة الخلفي والعلوي، دون انزلاق الحقيبة وارباكها للمستخدم، وكالاتي:

شكل (2): يمثل حقيبة سفر توفر الراحة والأمان والسلامة الاستخدامية في التنقل والترفيه، المصدر: www.dezeen.com

المبدأ الثالث: إمكانية الاستخدام: بجعل المنتج الصناعي ملائم لجميع المستخدمين بتنوعهم واختلاف قدراتهم، وادراكه والتعامل معه من الناحية الادائية الاستخدامية، وإرشاداته كالاتي:

1-**متاح لجميع المستخدمين:** جعل المنتج الصناعي ممكن الاستخدام من قبل المستخدمين، بغض النظر عن تفاوتهم بالأبعاد والقدرات الادراكية الجسدية، واختلاف الجنس والعمر والثقافة والعادات والتقاليد.

2-**التكيف والتغير مع ابعاد وقدرات المستخدم:** بإتاحة تغيير ابعاده وفضاءاته ووسائله الاستخدامية ذي تعدد لغوي ورمزي، بما يتيح التوافق مع تنوع المستخدمين المحتملين لهذا المنتج الصناعي.

3-**توفير الوسائل الساندة والداعمة:** توفير واجهات استخدامية تعطي معلومات تساعد على الاستخدام الأفضل، وتوجيه المستخدم بالكيفية المناسبة للتعامل مع المنتج الصناعي النشط، مع إيجاد انارة للأجزاء.

4-**الترابط والتكامل المنتظم:** بالتناسق والانتظام بين المكونات الشكلية والوظيفية والاستخدامية، وهذا يعتمد على النظام التصميمي المتلائم مع بديهيات الادراك والاستخدام عند اغلب المستخدمين (Vermeer, 2020, p. 111).

ولتكن غسالة الملابس ذات الحجم المتوسط كمثال يوضح تطبيق هذا المبدأ الخاص بالتصميم النشط، وذلك بميل فتحة ادخال الملابس بدرجة تناسب بتنوع أوضاع المستخدمين بحالة الوقوف او الجلوس، ووضعها على الأرض او على منضدة لتناسب وابعاد جسم المستخدم، وتزويدها بواجهة استخدامية بسيطة تمثلت في زر قابل للتدوير يسمح باختيار وقت غسل الملابس، وإمكانية الحمل والنقل والخزن بما يتوافق مع تنوع قدرات المستخدمين، فهي تحقق إمكانية استخدامية يومية ومتكررة باقل جهد ممكن.

شكل (3): يظهر غسالة كهربائية تتيح إمكانية استخدامية من قبل المستخدمين بتنوعهم، المصدر: www.designbuzz.com

يتبين ان تنظيم وبناء المنتج الصناعي النشط بجو انبه المظهرية والادائية، يمكن ان تكون مناسبة إذا تم الاهتمام والالتفات الى مبادئ التصميم النشط، اذ لكل مبدأ إرشادات تساعد على معرفة الغرض من المبدأ، وكونها وسيلة لتصميم المنتج الصناعي على وفق هذه المبادئ، وقد يتعسر تطبيق هذه المبادئ جميعها في العملية التصميمية والاخراجية للمنتج الصناعي، الا ان ذلك لا يمنع من السعي نحو ذلك.

2-3مؤشرات الإطار النظري:

1-يحاول التصميم النشط جعل المنتجات الصناعية داعمة للنشاط، ومعززة للصحة والترفيه.

2-تشكل الرؤية التصميمية للمنتج الصناعي النشط توافقا مع تنوع اطوار وسلوكيات افراد المجتمع.

3-تشتمل فاعلية التصميم النشط على تحسين المنتج الصناعي ومحيطه، وتحفز على الممارسات النشطة.

4-تنعكس الرؤية الاجتماعية والبيئية على الصورة الشكلية والواقعية الوظيفية للمنتج الصناعي النشط.

5-مبادئ التصميم النشط وارشاداتها التوجيهية مرجعا لإيجاد منتجات صناعية تفعيل نشاط المستخدم.

3-منهجية البحث:

1-3 منهج البحث: اعتمد المنهج الوصفي في تحليل المحتوى، كونه الأكثر ملائمة لتحقيق هدف البحث.

2-3 مجتمع البحث: تضمن المنتجات الصناعية النشطة ذات الاستخدام اليومي والترفيهي والرياضي، والمصنفة للاستخدام المنزلي وخارجه، والمتفقة مع المواصفات التي حددتها مؤسسات التصميم النشط، والتي يرمز لها (Fitwell, LEED, UD)* والمنتجة بين عامي (2018 و2020م)، وقد تضمن المجتمع (15) انموذج.

*وهي مواصفات اعتمدتها مراكز ومؤسسات التصميم النشط في المنجزات التصميمية، وتمثل (Fitwel) الاهتمام بالصحة والعافية، اما مواصفة (LEED) فتعنى بتحقيق الاستدامة الصحية والبيئية، وتتعلق (UD) بالتشاركية الاستخدامية، المصدر: ويكبيديا.

3-3 عينة البحث: تم اعتماد العينة القصدية، وبما يوائم اهداف البحث، وبواقع (20%)، باختيار ثلاث نماذج من مجتمع البحث، والذي كان (15) انموذج، وكما هو موضح في الجدول الاتي:

ت	نوع النشاط	داخلي	خارجي	عدد النماذج المختارة
1	استخدام يومي	3	2	1
2	استخدام ترفيهي	4	2	1
3	استخدام رياضي	2	2	1
	المجموع	9	6	3

الجدول (1) يوضح مجتمع البحث وفئاته وعدد النماذج المختارة لعينة البحث. نسبة العينة:20%

4-3 أداة البحث: تم اعداد استمارة تحديد محاور التحليل من قبل الباحث، وبالاعتماد على المعلومات التي حصل عليها من الادبيات ومؤشرات الإطار النظري، وقد شملت استمارة تحديد محاور التحليل على محاور عدة كأداة للبحث ولغرض تحليل العينة، وكما في الجدول الاتي:

ت	محاور التحليل	الانموذج (1)	الانموذج (2)	الانموذج (3)
1	المبدأ الأول: الاتصالية والوضوح			
2	المبدأ الثاني: الراحة والامان			
3	المبدأ الثالث: إمكانية الاستخدام			

الجدول (2) يوضح استمارة تحديد محاور التحليل المعتمدة في هذه الدراسة

5-3 وصف وتحليل نماذج عينة البحث:

1-5-3وصف وتحليل الانموذج الأول (سكوتر ذكي):

شكل (4): يمثل الانموذج الأول، سكوتر ذكي.

3-5-1-1وصف الانموذج الأول:

ت	الجوانب	الوصف
1	اسم المنتج	سكوتر ذكي
2	اسم الموديل	Pal
3	الشركة المصنعة	LAYER X NIO
4	بلد المنشأ	الصين وبريطانيا
5	سنة الإنتاج	2020م
6	المواد المستخدمة	اللدائن والياف الكاربون
7	الألوان	البني الفاتح والازرق الفاتح
8	طرائق الربط	البرشام والكبس
9	الابعاد	الطول (1080ملم) العرض (320ملم) الارتفاع (1150ملم)
10	الوزن	2,4كغم

جدول (3): لوصف الانموذج الاول

3-5-1-2تحليل الانموذج الأول:

1-المحور الأول: المبدأ الأول للاتصالية والوضوح: يظهر في العناصر الشكلية، كسطح ركوب واستقرار المستخدم وتميزه بلون وخامة الخشب، الذي يعطي إمكانية الاستقرار والاستخدام من خلال الاحتكاك المناسب، ومقبضين في القسم الامامي ذات تنظيم شكلي يسمح بمسكهما والتحكم بالقيادة، فالتنظيم الحاصل بين سطح الاستقرار والمقود، يشير للاستخدامية من خلال الوقوف والقيادة كنشاط حركي صحي في التنقل، ويوجد عند منتصف المقود عدادين رقميين يشير احدهما لسرعة التحرك والأخر لكمية الطاقة المخزنة، فيعطيان إشارة تدعم عمليات الأداء اثناء الاستخدام، ولكن لا يوجد شيء يشير الى مقدار النشاط والجهد المبذول في عملية الركوب والقيادة، وهناك نوعين من الحركة احدهما القيام بالركوب والاستناد بقدم واحدة وجعل الأخرى دافعة نحو الامام، وهذا يشحن البطارية مع اظهاره من خلال عداد احتساب طاقة البطارية، للسماح بالاعتماد على طاقة الشحن للتنقل، مع توفر مقبس كهربائي لشحن البطارية، وان مساحة الاستقرار ومستواها عن الأرض وارتفاع المقود وميله نحو الراكب مناسب للقيادة، فالمبدأ الأول من مبادئ التصميم النشط متحقق الى حد ما في هذا الانموذج.

شكل (5): يمثل الانموذج الأول، السكوتر ذكي واجزاءه من بطارية الشحن والمقود وعليه والعدادين الرقميين.

2-المحور الثاني: المبدأ الثاني للراحة والأمان: انعكس بوجود مقود امام الراكب مع مساحة كافية للوقوف والتوازن على سطح اللوح كقاعدة، لا يمنع مسكه باليد او رفعه او تغيير شكله واوضاعه، والحواف والإنهاءات الخاصة باللوح والمقود مناسبة، وارتفاعه الكاف عن مستوى سطح الأرض بما يمنع تأثير الأرض اثناء الحركة، ويغطي طرفي اللوح العجلات ليمنع تطاير الغبار والاتربة وغيرها نحو الراكب اثناء الحركة، فالترابط المحكم بين الأجزاء تضمن الأمان اثناء الاستخدام ويمنع سوء الاستخدام اثناء القيادة، ويوفر الاتزان للعجلات الأربع الموزعة على الجانبين الامامي والخلفي الاستقرار، ويسمح بالتنقل باقل جهد ممكن، ومع وضع حقيبة تثبت مغناطيسيا في وسط عمود المقود يعطي اكثر من أداء استخدامي، والفضاءات الداخلية التي يوفرها اللوح والمقود مناسبة للوقوف والحركة وقيادة، لذا يعد المبدأ الثاني للتصميم النشط والمتمثل بالراحة والأمان متحقق في هذا الانموذج.

شكل (6): يمثل الانموذج الأول، السكوتر ذكي واجزاءه من الحقيبة الملحقة التي يمكن تثبيتها على مقدمة المقود.

3-المحور الثالث: المبدأ الثالث لإمكانية الاستخدام: يعنى بإتاحة الاستخدام من قبل جميع المستخدمين، كونه يسمح للبالغين وبمقياس معين من استخدامه، ولا يسمح للأطفال وقصيري القامة من قيادته، لان المقود غير قابل لتغيير ارتفاعه وزاوية ميله لتقريبه من الراكب، وعدادات قياس سرعة الحركة ومقدار الطاقة المخزنة في البطارية، ومقدار صغر المساحة التي يعرضان فيها في منتصف المقود، مع عدم الممانعة من استخدامه من قبل كلا الجنسين، وان المقود قابل للطي والتراصف مع سطح اللوح ليسمح بنقله وحمله وخزنه، وهذه الالية واضحة من خلال المظهرية ووجود المفصل المتغير في قاعدة عمود المقود، وتوفر قاعدة اللوح من ناحية الخلفية مسكة من خلال محور العجلات الخلفية، الا انه من المناسب وجود مقبض بمستوى

اعلى من ذلك، لالتصاق الغبار وغيرها من الأرض على المحور، وهناك انارة مثبته في مقدمة اللوح وفي الجزء الخلفي له، ولا توجد انارة في مقدمة المقود تساعد على رؤية الطريق في الظلام، لذا يكون المبدأ الثالث والمتعلق بإمكانية الاستخدام متحقق الى حد ما.

شكل (7): يمثل الانموذج الأول، السكوتر ذكي والية طيه وحمله، والانارة الامامية والخلفية.

2-5-3 وصف وتحليل الانموذج الثاني (جهاز العاب الفيديو):

شكل (8): يمثل الانموذج الثاني، جهاز العاب الفيديو.

1-2-5-3 وصف الانموذج الثاني:

ت	الجوانب	الوصف
1	اسم المنتج	جهاز العاب الفيديو
2	اسم الموديل	Nintendo Switch
3	الشركة المصنعة	Nintendo
4	بلد المنشأ	اليابان
5	سنة الإنتاج	2020م
6	المواد المستخدمة	اللدائن
7	الألوان	الرمادي او الأحمر مع الملحقات متعددة الالوان
8	طرائق الربط	البرشام مع الكبس
9	الابعاد	الطول (239ملم) العرض (13,9ملم) الارتفاع (102ملم)
10	الوزن	297غرام

جدول (4): لوصف الانموذج الثاني

3-5-2-2تحليل الانموذج الثاني:

1-المحور الأول: المبدأ الأول للاتصالية والوضوح: يتجلى من خلال ما يظهر بالهيأة، اذ جعلت الشاشة كوسيلة لتحقق الاتصالية والمسكات الجانبية المرتبطة بالشاشة متكاملة في الاتصال مع شاشة العرض، وتحتوي المسكات مجموعة مفاتيح على سطحها الامامي والجانبي ليظهر الاستخدامية المناسبة، وتتوفر مقاييس لقياس الجهد والنشاط المبذول بتجاوز اللاعب لمراحل اللعبة والنقاط التي حصل عليها اثناء ذلك، والإعلان عن مفاجئات وهدايا افتراضية تشجع على زيادة النشاط، ويمكن وضع شاشة العرض على المنضدة او انشاء ربط رقمي مع شاشات التلفاز الذكية او غيرها، ليعطي إمكانية مشاهدة الألعاب وممارسة لتحقيق الترفيه، والوضوح الصوري والصوتي والحركي الاهتزازي، الذي يدل على الاحداث التي يمر بها المتلقي مع اللعبة، بالتالي يكون المبدأ الأول للتصميم النشط متحقق بصورة مناسبة.

شكل (9): يمثل الانموذج الثاني، جهاز العاب الفيديو، ووسائل العرض وأوضاع والاستخدام المتنوعة.

2-المحور الثاني: المبدأ الثاني للراحة والأمان: يتعلق بالبنية التكوينية من ناحية توافق الاستخدام مع السياق المعتاد، وتنوع الوسائل الاستخدامية تسمح للاعب بالحصول على الراحة اثناء النشاط الترفيهي، والألعاب والأوضاع الحركية المتنوعة تؤدى بالتوافق معها، وتكون هذه الأجزاء الاستخدامية المتنوعة ممكنة الإمساك بكل يد وحبال تربط على المعصم لتأكيد المسك المريح والامن، وان بعض الوسائل الاستخدامية تتكيف مع قوة الضغط والسحب والرفع وغيرها من حركات، فتتكون علاقات ذهنية حركية مناسبة للتعامل مع الألعاب الظاهرة في الشاشة، وهناك إمكانية اللعب من خلال الجلوس او الوقوف او الاضطجاع، بما يسمح لممارسة الأنشطة على نحو الكيفية الملائمة، وان الفضاءات المتوافرة من خلال البعد والقرب بين شاشة العرض والفضاءات التي توفرها وسائل الاستخدام، مناسبة لعمليات المشاهدة والمسك والحمل والنقل والخزن، ولذا يعد المبدأ الثاني للتصميم النشط والمتمثل متحققا.

شكل (10): يمثل الانموذج الثاني، جهاز العاب الفيديو، والأدوات الاستخدامية المتنوعة.

3-المحور الثالث: المبدأ الثالث لإمكانية الاستخدام: ويعنى بإمكانية الاستخدام للأفراد المتنوعين، اذ يمكن اللعب من قبل الكبار والصغار، وتوفير الوان متنوعة ومقبولة لكلا الجنسين، والوسائل الاستخدامية المتنوعة كالمسكات والحبال لزيادة تثبيتها على معصم اليد او على الفخذ او الساق، ومسك الحلقة المرنة والمتغيرة مع الألعاب للتوافق مع الأنشطة المتنوعة، وتعرض المعلومات في الشاشة والارشادات استخدامية المثبتة على وسائل الاستخدام كالمسكات وغيرها، وهذه العملية التنظيمية مترابطة للحصول على إمكانيات اللعب المناسبة، وتتوفر الانارة والاشارات الضوئية التوجيهية ممارسات اثناء اللعب، وعند ممارسة لعبة ما تتوفر وسيلة استخدامية لربطها وتوافقها ادائيا، لتجعل من الأنشطة واضحة وممكنة لتنوع المستخدمين، وتتميز الوسائل الاستخدامية بالتوافق فيما بينها، فالمسكات تسمح بتثبتها مع مقود اللعب، والتوافقية والتكامل بين هذه المسكات والحلقة المرنة، وهذه التكاملية بين المكونات يدعمها توافق مع شاشة العرض وقاعدة، ولهذا يكون المبدأ الثالث للتصميم النشط وإمكانية الاستخدام متحققا بصورة مناسبة.

شكل (11): يمثل الانموذج الثاني، جهاز العاب الفيديو، والتنوع الشكلي واللوني بما يتناسب مع تنوع المستخدمين.

3-5-3وصف وتحليل الانموذج الثالث (جهاز الجري):

شكل (12): يمثل الانموذج الثالث، جهاز الجري.

3-5-3-1 وصف الانموذج الثالث:

ت	الجوانب	الوصف
1	اسم المنتج	جهاز للتدريب على المشي والجري
2	اسم الموديل	X21
3	الشركة المصنعة	Gymgest

4	بلد المنشأ	الصين
5	سنة الإنتاج	2020م
6	المواد المستخدمة	الالمنيوم واللدائن والالياف الكاربونية
7	الألوان	الرمادي والبني الغامق
8	طرائق الربط	البرشام والبراغي والكبس واللحام
9	الابعاد	الطول (2233ملم) والعرض (950ملم) والارتفاع (1600ملم)
10	الوزن	180كغم

3-5-3-2تحليل الانموذج الثالث:

1-المحور الأول: المبدأ الأول للاتصالية والوضوح: يؤكد من خلال ملامح التكوين الشكلي ودلالتها على كيفية الاستخدام، فسطح الجري يحوي على الحزام المتحرك لممارسة المشي والجري، والمسند الامامي المرتفع يساعد على الحركة والتوازن، فضلا عن توفيره للاستناد والراحة اثناء الركض او المشي التوقف والاستقرار والانتقال من والى قاعدة الحركة، وهناك شاشة على المسند الامامي ومن مستواه العلوي تعرض سرعة الجري وأوقات النشاط، والتي تعد وسيلة لمتابعة جدول الأنشطة الرياضية الأسبوعية والشهرية وحتى السنوية، وتوضيحها للتطور الإيجابي والإخفاق والتراجع في الأنشطة، وتوفر جوانب ترفيهية اثناء ممارسة الأنشطة، كتشغيل عروض موسيقية او القيام بالاتصالات مع الاخرين وغيرها، والتحكم بسرعة وميلانه نحو الأعلى، وهذه العملية التنظيمية الالية والرقمية تساعد على توفر التوافقية مع المتطلبات، ولذا يكون المبدأ الأول متحققا في هذا الانموذج.

شكل (13): يمثل الانموذج الثالث، جهاز الجري، والمسند الرئيس والمساند الجانبية، مع شاشة العرض والتحكم.

2-المحور الثاني: المبدأ الثاني للراحة والأمان: يتمثل بالبناء والتشكيل الخاص، فالقاعدة الموجودة في المستوى السفلي والمزودة بالحزام الناقل للحركة تسمح بممارسة الجري والمشي، والمسند الامامي المرتفع امام المستخدم لتساعده اثناء الجري، والشاشة الموجودة في المستوى العلوي للمسند الامامي توضح الكيفية الاستخدامية المناسبة، والمظهرية لهذه الوسائل تحاكي عن السياق الاستخدامي المتعارف عليه، وطرق الربط المحكمة وتوفير وسائل استخدامية مناسبة يعطي راحة وامان للمستخدم، فالمسند الامامي وما يحتويه من ذراعين جانبين يمتدان الى الجوانب للحماية الوقوع الانزلاق، وان حواف وطرق الربط لقاعدة الجري والمسند

الرئيس والامامي وشاشة العرض والتحكم متماسكه وتوفر الامان، وسطح قاعدة الجري ذي ملمس خشن لزيادة الاحتكاك لضمان عدم الانزلاق اثناء الجري، وبالرغم من ان الشاشة العرض تحقق التحكم بسرعة الجري وتعرض ومقاطع موسيقى وفيديو تشجع على الجري وإمكانية الاتصال بالهاتف النقال الخاص، الا ان النشاط الذي يتوفر يبقى منحصرا بين المشي والركض، ويبدو ان المبدأ الثاني متحقق الى حد ما.

شكل (14): يمثل الانموذج الثالث، جهاز الجري، وقاعدة الجري ذات الملمس الخشن، واحاطة المساند الرئيس والجانبية بالمستخدم.

3-المحور الثالث: المبدأ الثالث لإمكانية الاستخدام: كون هذا المبدأ متعلق بالإتاحة الاستخدامية، فالأنموذج غير متاح لجميع المستخدمين كقصار القامة والأطفال، فالمسند الواقع امام قاعدة الجري ثابتا في ارتفاعه وابعاده، ومزود بذراعين جانبيين غير فعالين في الإحاطة المساعدة بعدم الانزلاق اثناء الجري ولا يسمح بالاتكاء والاستناد، وعدم تناسب مستوى شاشة العرض والتحكم كونها تقع في المستوى العلوي لا فائدة لقصيري القامة او الأطفال، فلا يتحكموا من خلالها بالتشغيل وسرعة الحركة او الاستفادة من العروض الموسيقية وغيرها، الا ان قاعدة الجري مناسبة لتنوع المستخدمين، فالمطلوب توفير إمكانية تغيير ارتفاع المسند اطوال وزاوية ميل الاذرع الجانبية وشاشة العرض والتحكم ، بما يتناسب ومتطلبات المستخدمين المتنوعين، وتحوي قاعدة الجري بجانبيها انارة دون المسند لتضيء الفضاء الخاص بالجري، اما الانارة التي توفرها الشاشة، وان المكونات متناسقة ومتكاملة في ادائها، لذا يعد المبدأ الثالث للتصميم النشط وإمكانية الاستخدام متحققة الى حد ما.

شكل (15): يمثل الانموذج الثالث، جهاز الجري، وتنظيم الفضاءات والانارة للسماح بإمكانية الاستخدام.

4-الاستنتاجات والتوصيات والمقترحات:

4-1الاستنتاجات:

1-ظهر ان تحقق مبادئ التصميم النشط ولاسيما المبدأ الأول المعني بالتواصلية والوضوح من خلال بنائية وتنظيمية المظهر والاشكال تشير الى الكيفية المناسبة في الاستخدام، وتوحي بالاستقرار والثبات والتوازن والسيطرة اثناء الاستخدام، اما مواد التصنيع لم تكن مساعدة على إيجاد تواصلية ووضوح في الاستخدام، واللون يعد مؤثر فاعل في عملية التكامل التنظيمي والشكلي، ولم يكن هناك إشارة الى إيجابية النشاط، وضرورة وجود وسائل اتصال متنوعة لتحقيق تواصلية ايجابية مع المستخدم.

2-تحدد المبدأ الثاني للتصميم النشط والمتعلق بالراحة والأمان، بالتوافق مع سياق الاستخدام المعتاد، ولم يتوفر فضاء كاف يساعد على الاستقرار والتوازن والسيطرة، والإنهاءات والإخراج الجيد للحواف والأطراف والزوايا والانسيابية الشكلية داعمة للاستخدام الامن، وضرورة وجود عوازل وموانع للانزلاق والاصطدام، الا ان العزل كان جيدا من ناحية الأجزاء التشغيلية عن المستخدم، وان وسائل الربط والتثبيت تعزز هذا المبدأ، وايجاد إمكانية تغيير الأجزاء الاستخدامية بأخرى، لزيادة الراحة والأمان للمستخدم.

3-يبدو ان المبدأ الثالث الخاص بالتصميم النشط وهو إمكانية الاستخدام، يرتبط بضرورة اتاحة الاستخدام من قبل الجميع بتنوعهم واختلافهم، فلم يكن تنوع في الجوانب التصميمية للوسائل والواجهات الاستخدامية، فتغيير ابعادها ودرجة ميلها يعطي فاعلية استخدامية وإيجابية على نواحي الحمل والنقل والخزن، ويفضل انارة الوسائل الاستخدامية مع الاهتمام بتنظيم لونها بما يوفر إمكانية تغييرها على وفق تنوع إدراك المستخدمين وقدراتهم المختلفة.

4-2 التوصيات: يوصي الباحث بإمكانية استفادة الباحثين في التصميم الصناعي محليا وعالميا، وجعل دراسة التصميم النشط ضمن المناهج الدراسية للمراحل الأولية وتطبيقه على مشاريع التخرج لطلبة قسم التصميم في كلية الفنون الجميلة جامعة بغداد، واستفادة الشركات والمؤسسات العامة والخاصة المحلية لتطوير تصاميمها ومنتجاتها بالأخذ بمبادئ التصميم النشط.

4-3 المقترحات: يقترح الباحث القيام بدراسة الجوانب التفاعلية وتأثيرها الوجداني في تطبيق مبادئ التصميم النشط على المنتجات الصناعية الخاصة بالمتنزهات الترفيهية المحلية، بما يعزز التأثير الإيجابي على تحقق النشاط الصحي والترفيهي والرياضي للمستخدم.

References:

1. Al-Rawi, D. S. (2019). An Instructional Design According to the Active Learning Model and Its Effect onStudents' Achievement in Chemistry for Fifth Intermediate Stage. *Journal Of Educational and Psychological Researches*, pp. 460-479.
2. Associates, D. L. (2005). Active Design :The Role Of Master Planning. In D. L. Associates, *Active Design :The Role Of Master Planning* (p. 21). UK: Sport England.
3. Associates, D. L. (2006). Active Design:Stakeholder Event (Session One):Record of Event and Feedback Report. In D. L. Associates, *Active Design:Stakeholder Event (Session One):Record of Event and Feedback Report* (p. 4). UK: Sport England.
4. Hajy, W. F. (2018, January). Effect of Active Learning Strategy on Mathematical Concepts Acquisition in Mathematics for Fourth Grade Primary. *Journal of College of Education for Women*, pp. 1939-1948.
5. K.Lee, K. (2012, January). Developing andimplementingtheActiveDesignGuidelinesin NewYorkCity. *Health &Place*, pp. 5-7.
6. Karunanithi, S. (2019). Active Design and Spatial Planning. In S. Karunanithi, *Active Design and Spatial Planning* (p. 16). UK: Director of Public Health and Wellbeing.
7. obaidi, J. K. (2022). Interaction and functional structural transformation of product design. *Al-Academy*, pp. 81-104.
8. Omar, A. M. (2008). Contemporary Arabic Dictionary. In A. M. Omar, *Contemporary Arabic Dictionary* (p. p2214). Cairo: The world of books for publishing and distribution.
9. Vermeer, W. W. (2020). Blueprint for Greening Affordable Housing, Revised Edition. In W. W. Vermeer, *Blueprint for Greening Affordable Housing, Revised Edition* (p. 111). USA: Island Press.
10. XiaonuanSun, Z. &.-Y. (2018, May 10). Cost-effectiveness of active and passive design strategies for existing building retrofits in tropical climate: Case study of a zero energy building. *Journal of Cleaner Production*, pp. 35-45.
11. Zakry, W. A. (2019, June). The Degree of Practicing of the Sixth Primary Social Studies' Teachers in Iraq for the Principles of Active Learning from their Point of view. *Journal of College of Education for Women*, pp. 186-201.

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts107/65-76

Becoming and integrative film in postmodern cinema

Ban Jabbar khalf [1]
Asia Jabbar khalf [2]

Al-Academy Journal-Issue 107 ISSN(Online) 2523-2029/ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 19/10/2022 Date of acceptance: 22/11/2022 Date of publication: 15/3/2023

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

Abstract:

The subject of the tagged research (becoming and integration of the film in postmodern cinema) is summarized by studying the transformations and complementarity of the film in light of the emergence of the concern of postmodernism. Then the need for it, as well as the objectives of the research and clarify its limits, as well as its importance. Then the transition to the theoretical framework, which included two sections, the first topic was entitled: Postmodern Cinema Formation and Completion, while the second topic was entitled: Paradox in Postmodern Film.

After completing the theoretical aspect, the research concluded with a number of theoretical framework indicators that were adopted as a tool for analyzing the sample, then the research procedures came, represented in the analysis of the research sample, which is the movie (New York Stories) directed by: Martin Scorsese to come up with the results of the analysis and then the conclusions and recommendations, then came the list of sources and margins.

Keywords: integrative becoming, film, postmodernism.

[1] University of Baghdad / College of Fine Arts / dr.ban.jabbar@cofarts.uobaghdad.edu.iq

[2] University of Sulaymaniyah / College of Fine Arts.

الصيرورة وتكاملية الفلم في سينما ما بعد الحداثة

بان جبار خلف[1]

اسيا جبار خلف[2]

ملخص البحث:

يتلخص موضوع البحث الموسوم (الصيرورة وتكاملية الفلم في سينما ما بعد الحداثة) بدراسة تحولات الفلم وتكامليته في ظل انبثاق مهوم ما بعد الحداثة، وقد تناول تحديد مشكلة البحث المتمثلة التساؤل التالي: كيف يخرج الفلم ما بعد الحداثي من تكاملية الفلم الى العرض والفعل المجزأ؟ ثم الحاجة اليه وكذلك اهداف البحث وتوضيح حدوده فضلا عن أهميته. ثم الانتقال الى الإطار النظري والذي تضمن مبحثين، كان المبحث الاول بعنوان: سينما ما بعد الحداثة التشكل والاكتمال، اما المبحث الثاني فقد حمل عنوان: المفارقة في الفلم ما بعد الحداثوي.

وبعد الانتهاء من الجانب التنظيري خلص البحث الى جملة من مؤشرات الإطار النظري التي اعتمدت كاداة لتحليل العينة، ثم جاءت اجراءات البحث والمتمثلة في تحليل عينه البحث وهي فلم (قصص نيويورك) للمخرج: مارتن سكوريزي للخروج بنتائج التحليل ومن ثم الاستنتاجات والتوصيات ثم جاءت قائمه المصادر والهوامش.

الكلمات المفتاحية: الصيرورة تكاملية، الفلم ،ما بعد الحداثة.

مشكلة البحث: في هذا العالم المتسارع بحركته، الذي تتغير فيه الأشياء بشكل لا يمكن فيه متابعتها بدقة، هذا العالم الذي يهزأ فيه من الثوابت والتقاليد والمرجعيات والنظريات والمنطق الذي تعدوناه، حتى لقد بتنا فيه ننظر الى أنفسنا بارتيا ازاء هذا الجيل الجديد، جيل المفاهيم الأساسية الجديدة التي لم نعد نتعرف عليها، ان حفيدك الطفل يعلمك على استعمال جهازك الخلوي، وحاسوبك، واستخدام تلفزيونك الذكي، هذا العصر طرح مفاهيماً أخرى جديدة في الأدب والفن والثقافة والسياسة والاقتصاد.

في المجال الثقافة بدأت بقوة تأثيرات نظريات ما بعد الحداثة Past Modalism تفرض نفسها على شتى النشاط الثقافي في المسرح والسينما والعمارة والموسيقى والرسم والنحت والرقص. وفي السينما تطالعنا افلام على غير ما الفناه لكمية العنف والدم، واستخفافها بالتقاليد والمرجعيات، ونبذ الواقع، كذلك رفض السرديات الكبرى (النظريات – الاديان – المنطق)، انه رفض لما وصف أنها أفكار النخبة. ان العالم لا يعتمد على الأصل او الأصول او المرجعيات، الموجود هو مصادر ونماذج وتناص مستمر، ليس هناك شيء أول.

وعليه فان سينما ما بعد الحداثة تشتغل بهذا كله، فكيف تأتى لها ذلك، وهل من الصحيح اعتبار سينما ما بعد الحداثة هي التطور الذي آلت اليه السينما، وهل فعلاً ان الواقع الافتراضي، والواقعية المفرطة، وهجنة الأساليب الخ.. هي جماليات ينبغي الايمان بها والتوقف عندها اعجاباً. وإذا رضينا بإزالة

[1] كلية الفنون الجميلة/جامعة بغداد.dr.ban.jabbar@cofarts.uobaghdad.edu.iq

[2] كلية الفنون الجميلة/جامعة السليمانية.

الحدود بين سمو الثقافة وتعاليها وبين الثقافة (الهابطة) فما الذي سينتج عندنا. هل هي الثقافة المتدنية – ما يسمى الثقافة الشعوبية، المتأثرة بالنت، وحضارة التكنولوجيا والألعاب الالكترونية ومواقع التواصل الاجتماعي التي لم تعط الفرصة لأحد كي يفكر ويدعي منظور سينما بعد الحداثة ان كل قيمتها تحدد بنوعية سردها. والخروج من العمل المتكامل الى الصيرورة والعرض والفعل وعليه فان مشكلة البحث هي: كيف يخرج الفلم ما بعد الحداثي من تكاملية الفلم الى العرض والفعل المجزأ؟

أهمية البحث والحاجة اليه: ان البحث في سينما ما بعد الحداثة، هو بحث جديد، لم يأخذ حقه من التنظير، لأسباب كثيرة من أن فكرة ما بعد الحداثة عليها اعتراضات كثير من النقد التنظيري، وكثيراً ما نظر اليها انها بدعة سطحية، ولقد ضاقَ من زاولها بسلطة النظريات والأفق الشمولي لها، فبحثوا عن فضاءٍ يستطيعون ان يعملوا فيه بحرية، وان الحاجة الى مثل هذه البحوث تكون هامة جداً لأسباب كثيرة، منها ان العالم لا يقف عند حدود نظرية واجرائية واحدة، انه عالم يجري الى أمام. وعملياً ترى ان المتلقين في مختلف ارجاء العالم قد انغمروا فعلاً في العالم الالكتروني والتكنولوجي، وأصبح استخدام الانترنيت ووسائل التواصل الاجتماعي، أهم بكثير من التنظير والنظريات والكتب، وان هذا المجتمع الاستهلاكي مهيأ لأن يهضم ما يأتيه الكترونياً وتكنولوجياً، من جهة ومن جهة اخرى نرى ان سينما اليوم تسير بلا نظريات شمولية أو حدود صارمة للعمل الفني لذا فوجود مثل هذه البحوث يساعد المهتمين العاملين في حقل السينما من ان يطلعوا ويعملوا وهم يعرفون ما يقومون به.

أهداف البحث: الكشف عن الصيرورة والآراء والفعل في فلم ما بعد الحداثي.

حدود البحث: موضوعياً: الصيرورة وتكاملية الفلم في سينما ما بعد الحداثة، مكانياً: السينما هي أي مكان في العالم، زمانياً: من ظهور افلام ما بعد الحداثة مهما كان تاريخها.

الفصل الثاني -الإطار النظري

المبحث الأول: سينما ما بعد الحداثة والتشكل والاكتمال

لقد تيسر للباحث المطلع وهو يستوعب نظريات ما بعد الحداثة من خلال رفضها للنظريات الشمولية والنقد الصارم والجدية الكبيرة في صنع الفن وابداعه، ولم تحتاج ما بعد الحداثة الى نظريات لتدعم انطلاقها، انها قائمة افلام فليني "8,5" وبونويل "سحر ابورجوازية الخفي" ودي سيكا في "معجزة ميلانو" حتى نصل الى لب الخيال أو "Pulp Fiction" للمخرج "تورنتينو" ولو بحثنا في تاريخ السينما لوجدنا ما هو أقدم مما ذكرنا، مما يعني ان ما بعد الحداثة يضم طيفاً واسعاً من الأفلام منذ مطلع القرن العشرين حتى الآن. وفي مقال للفكر ما بعد الحداثة (ايهاب حسن) المصري النشأة الامريكي الجنسية نجد ان هناك خمسة نقاط تجمل أفكار ما بعد الحداثة:

"1- تجاوز الصبغة الانسانية، وقسم المجال لقوى الرعب والتفتت.

2- ينبع ما بعد الحداثة من الوعي الوسع من معطيات العصر التكنولوجي الذي هو أساس المعرفة الآن. فالوعي هو معلومات، والتاريخ حدث.

3- التقاء الفن بالمجتمع وليس بقاء الفن في برج عاجي.

4- التأكيد من الأشكال المفتوحة والمرحة وتشظي الخطاب واستنطاق المسكوت عنه" (Sabila, 2007, p. 37).

ولو عدنا لهذه النقاط فيما يتعلق بالسينما فان أفلام (تارنتينو) مثل واضح سواء في "Djano" (Djanco, 2012)أو "Ingle Urious Bsterds اوغاد مجهولون" (Inglourious Basterds, 2009) وغيرها لرأينا كمية الدم والرعب، وكيف ان الفلم ليس محاكاة فعل نبيل، وكيف يتشظى الرسد خاصة في "خيال رخيص" (Cheap Fiction, 1994). وكيف ان الأشكال مفتوحة ومرحة.

ان ما بعد الحداثة ثورة ضد ما يسميه ايهاب حسن "الراسب الثقافي" ولكنه ايضاً حسب قوله "انا متأثر باختلافات اللانهائية، لكننا نقوم بتشييد معناه." (Sabila, 2007, p. 36).

تعتقد ما بعد الحداثة ان ما يسمى بالفن الراقي أصبح يمثل نفسه فقط لأن التغيير الاجتماعي اصبح بعيد المنال، وان كل الرقعة كانت اوهاماً، ما الذي فعله الفن الراقي اصلاً، انه أخذ يعبر عن نفسه وجمهور النخبة التي بدأت تنحسر يوماً بعد آخر لصالح التقنية والمعلوماتية. اننا اليوم في عصر عرضة للعديد من التغييرات، وصارت النشاطات الفنية متداخلة، ليستت هناك حدود واضحة للأجناس او النواع الفنية، واذا كان البعض يعتقد ان هذا تشتت وخسارة للفن، والبعض الآخر يعتقد ان هذا هو الانعتاق الحر، وحقيقة الأمر ان ما بعد الحداثة اتجاهات في الفنون موجودة منذ القدم، ولكن المذاهب الفنية السائدة تؤشر الأكثر شهوة والأكثر اتفاقاً مع المذهب السائد، والا فاننا نجد افلاماً اكثر سمة ما بعد حداثية حتى من أفلام (تورانتينو)، خذ مثلا(Dogvill) (Dogvill, 2003) انه يكسر القاعدة الأساسية في الفلم السينمائي الا وهي المكان.

لم يكن هنالك مكان للحدث بالمعنى الصحيح، سوى تخطيطات بالطباشير على الأرض عدد الشوارع والبيوت والبساتين والمنجم والكنيسة والمدرسة. لا بل ان السرد يتشظى فوق ما حلمت به ما بعد الحداثة من وجود سردي كتابي، ورواة ظاهرون، ورواة لا تراهم بل نسمعهم.

من هذا نرى ان ما بعد الحداثة في الفلم تشكلت منذ زمن بعيد منذ فلم "رجل الكامرا" (The Camera Man, 2003) و"كلب اندلسي" (Andalusian Dog, 1929)، تشكلت حتى قبل ان يوجد مصطلح الحداثة.

ان السينما هي بانوراما المجتمع الذي يعرض نفسه من خلالها أي انها سينما انثروبولوجية، وتأخذ صفتها هذه لأنها تشتغل ضمن السرديات الكبرى (أي "التصورات الشمولية" في الايديولوجية الثقافية والاجتماعية والسياسية. وقد وصف الفيلسوف والناقد الفرنسي (جان فرانسوا ليوتار) الخطابات التي تتمركز على افتراضاتها المسبقة وتحمل في داخلها تصورات شمولية للمجتمع والثقافة والتاريخ بأنها "سرديات كبرى" بوصفها لعباً قوياً مضللاً وقوة خارجية تفسر وقوع الأحداث الكبرى في تاريخ البشرية، لعجز عن تأويل راهنية الحدث) (Azzam, 2019).

وهكذا نرى ان فلم "سعيد افندي" (Saeed Effendi, 1956) هو وثيقة اجتماعية لجهة توثيقه لشوارع بغداد، وملابس الناس، وعمران الشوارع والبيوت، والمهن الشعبية للناس. ولكن في الوقت نفسه السينما غير كافية لدراسة المجتمع انها احدى الوسائل. ان السينما بمفهوم ما بعد الحداثة حاولت منذ البداية أن

تجد لها مكاناً خارج هذه السرديات بتأكيدها على الهامشي، والشعبي، والسرد المتعدد، والقصص العديدة في الفلم الواحد.

وحقيقة المر ان جمهور اليوم قد ضاق بالأفلام عالية المستوى، انه يبحث عن تسلية اكبر وغرائبية اشد، وتنوع في القص وهذا كله وفرته له سينما ما بعد الحداثة، على الرغم من هذه المابعد الحداثة قادت السينما المتميزة الى موتها فعلاً، ان لقد اكتملت اليوم سينما ما بعد الحداثة بعدما تشكلت على هامش السينما ذات السرديات الكبرى، واكتمالها اصبح حقيقة قائمة لأنها أخذت تعبر عن عصر المعلوماتية والاستهلاك السريع، واذا ما عرفنا ان غالبية جمهور السينما هو من الأطفال وحتى عمر 23 تقريباً عرفنا لم تنجح السينما السخرية والمفارقة، والعنف، والمرح،...

ان المهمش، وخطاب ما بعد الكولونيالية، ومجمل تجاوز السرديات الكبرى لم يكن خطاباً قد ظهر فجأة، وانما تداخل مع الحداثة من أول ظهور السينما، فمثلاً فلم "مغني الجاز" (The Jazz Singer, 1927). يتحدث عن عائلة لها تقاليد راسخة ولكن الابن لا يهتم بهذه التقاليد والتراث العائلي الذي حافظت عليه خمسة أجيال من رجال العائلة، ولكن الابن يهتم بالموسيقى وبخاصة موسيقى (الجاز) و(الراجتايم Ragtime) ولاثنان موسيقى زنجية ويغادر المنزل تماماً ويغير اسمه بين حزن ابيه المرتل في الكنيسة وعند نجاحه والعمل لافتتاح المسرحية يوم عيد ما يعرف ان والده مريض جداً ولا يمكنه الترتيل مع الجوق الكنسي فيؤجل الافتتاح للمسرحية الغنائية يوماً واحداً ويذهب للكنيسة بدلاً من أبيه.

وهكذا انبثقت ما بعد الحداثة من الحوادث وداخلها ومحايثة لها.

ولكن انبثاق العصر الالكتروني والتكنولوجي ذهب بما بعد الحداثة اشواطاً بعيدة، قد تكون سببها ليس تحولات نظرية ولكنها تحولات عملية لها علاقة بالعصر السائد ومتطلباته، فهي تتشكل شيئاً فشيئاً حتى تستقل.

المبحث الثاني: المفارقة في الفلم ما بعد الحداثة

ان المفارقة مفهوم رجراج متحرك، وفي كل حقبة تاريخية تأخذ معاني متعددة، ولكن السائد المقبول هو ان المفارقة هي السخرية، وتقول الباحثة (نبيلة ابراهيم) انها "لعبة لغوية ماهرة بين طرفين: صانع المفارقة وقارئها، على نحو يقدم فيه صانع المفارقة النص بطريقة تستثير القارئ وتدعوه الى رفض معناها الحرفي وذلك لصالح المعنى الخفي" (Ibrahim, B.T, p. 136).

ولقد اشتغل الفلم ما بعد الحداثي على المفارقة فجعلها عنواناً مركزياً في سرده الفلمي وشكله، فاذا كان رفض السرديات اكبرى منهجاً في ما بعد الحداثة، فان منهج هذا قد وضح في استخدام المفارقة استخداماً موحياً، فهو من جهة يسخر من المركزيات ومن جهة اخرى يتحدث عن المسكوت عنه بشكل موارب.

ففي فلم "البستاني Being there" (Al-Bustani, 1979) وهو عن رجل بسيط ليس لديه تعليم ما. ولا يعرف القراءة والكتابة هو بارع في البستنة فقط، وعندما يموت صاحب المنزل الذي يعمل فيه تتغير حياته تماماً، وهو مدن على مشاهدة التلفاز الذيس هو نافذته على العالم. ويخرج هائماً على وجهه في شوارع المدينةة الامريكية المزدحمة على غير هدى، وعندما تصدمه سيارة تنقله صاحبة السيارة الى قصرها الفخم المجهز بمستشفى كامل لعلاج زوجها الشخصية المرموقة في دوائر السياسة الامريكية لأنه صانع الرؤساء،

وشيئاً فشيئاً يغرم صاحب المنزل بالبستاني ويعتبره من عظماء الرجال، وغموضه وحكمه ومعارفه التي تتمحور حول الحائق تؤخذ على انها عبارات رمزية تحدد السياسة والمجتمع الى ان يلتقي بالرئيس الامريكي والنقاش حول الاقتصاد الامريكي.

ان الفلم مفارقة ساخرة فيها كوميديا سوداء واضحة.

انها تتكلم عن المسكوت عنه في عالم الاقتصاد والسياسة، حيث ان من يقودون عبارة عن اغبياء، ملقنين، مقادين، وحيث ان هذا الرجل البسيط لا يتقبلونه بساطته ويجعلوا منه شيء خارق.

ان المفارقة تفسر كل ما آلت اليه ما بعد الحداثة من بعث المهمش (البستاني) وحقبة ما بعد الاستعمار في فلم "Forest Cam" (Forest Camp, 1994) .

ان المهمش ايضاً (فورست كامب) يصبح أشهر شخصية في الولايات المتحدة الامريكية، في السياسة والاقتصاد، بل أنه يصبح أكثر تأثيراً حتى من "الهيبز" الذين أسقطوا الرئيس الأمريكي باحتجاجاتهم على حرب فيتنام. ومن ثم فان "البستاني" و"فورست كامب" واضرابهم في سينما ما بعد الحداثة هم المحتجون الأساسيون على كل السرود الكبرى.

وكثير من متذوقي الفلم ودارسيه يعتقدون ان الفلم يحتوي على المفارقة على مشهد ما او لقطة مفردة، والحقيقة ان سينما ما بعد الحداثة جعل المفارقة متسعة تشمل الفلم كله، كما في "البستاني" المار ذكره و"فورست كامب". أما فلم شابلن فهي لم يكتف بكونه فلمه "الأزمنة الحديثة" (Modern Times, 1936)، هو عبارة عن مفارقة، بل وضع في كل مشهد مفارقة، ومن ثم فان شابلن ينتصر للمهمش في كل أفلامه، بل ان ازياء شخصية (شابلن) في أفلامه نفسها مفارقة: ذلك الصعلوك المتشرد الجائع، ولكنه يلبس ملابس بروتوكولية ويعض سيجاراً وبيده عصى تبختر، انها السخرية من السرديات الكبرى تقودها المفارقة بحق ما يجعل المفارقة العنصر الأكثر تعبيراً عن سينما ما بعد الحداثة، واذا كانت المفارقة هي ترتيب او تركيب يجمع المتناقضات فان أفضل المفارقات هي ما لا تشير لنفسها مباشرة، بل انها توحي وتلوح بالمعنى المستتر وراء هذا المعروض.

ان الفن والأدب، والسينما خصوصاً عندما تعتمد المفارقة فليست دائماً جادة، ولكن الأغلب انها محاكاة سافرة للحياة والعادات والتقاليد.

في فلم (بونويل) سحر البورجوازية الخفي، ليس هنالك مشاهد كوميدية، ولكن المجمل هو الكوميديا السوداء، عندما يستحيل على الأصدقاء، ان يجدوا مكاناً يتناولون فيه العشاء، وهو هجاء ايضاً للبورجوازية التي تقيم لطقوس الطعام أهمية كبرى مما تحتاجه، وكل المفارقة في الفلم السينمائي هي مفارقة درامية بالأساس ويخضع لها كل ما يمت للصورة بصلة مثل الموسيقى والحوار والمؤثر وتقنيات الانتقالات والمونتاج والصورة.

ان المفارقة هي نظرة الى العالم، ووجهة نظر، وزاوية رؤية، وموقف "ان المفارقة تقوم على إدراك حقيقة ان العالم في جوهره ينطوي على تضاد، وان ليس غير موقف النقيضين ما يقوم على إدراك كليته المتضاربة" (Geobek, 1987, p. 36). لاحظ في فلم "البستاني" ان موقف البستاني وكبار رجال الدولة من بعضهما

البعض هو إدراك كلية المجتمع المتناقضة، والكذب الذي يحكم به الحكام البلاد والعباد. بمعنى ان جوهر ما بعد الحداثة هي المفارقة، التي هي لب الحياة البشرية.

مؤشرات الإطار النظري

أولاً: المفارقة هي أحد أهم شواهد الفلم ما بعد الحداثي، بمعنى انها تشتغل بين ما يترسب ثقافياً وما هو خفي وعميق في الواقع المعيش.

ثانياً: استخدام اللغة السينمائية لبناء سرد وشكل فلمين لهما طابع خاص.

الدراسات السابقة

لم يجد الباحث دراسات علمية حول ما بعد الحداثة في السينما سوى أحاديث متفرقة لا تشفي الغليل، ووجد الباحث ان هنالك مواقع في الشبكة العنكبوتية تقدم محاضرات عن هذه السينما ولكنها محاضرات مخصصة للتلاميذ وليس للباحث العلمي الذي يحتاج رؤية اشمل لما بعد الحداثة.

ان معظم الدراسات الهامة لما بعد الحداثة جاءت في الحقول الادبية، وكانت مستفيضة ومعقدة وعميقة، ومن الممكن ان يستفيد منها الباحث لعمل مقاربات مع الحقل السينمائي ولكن ليس دائماً.

بقيت الدراسة العلمية المهمة للباحث أحمد جبار بعنوان نسق ما بعد الحداثة في السينما المعاصرة، وهو اطروحة دكتوراه نوقشت في كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد، عام 2020، وهو في بحثه يتحدث عن "الموجهات الثقافية" التي ترتكز عليها استراتيجية تركيب الشكل الفلمي المعاصر تمثيلاً جمالياً لنسق ما بعد الحداثوي للسيوسيوثقافي" (Jabbar, 2020, p. 7).

ويتكلم تفصيلاً عن أغراض ما بعد الحداثة في خطابات المهمش، والزنوجة، وما بعد الكولونيالية.. الخ. وعمل هذا الاتجاه في شكل سينمائي تنهض به سردية الصورة في وقتنا الراهن.

والحقيقة ان هذا البحث يسلم تسليماً نهائياً بما بعد الحداثة، ولم ينتبه الى ان الأدب والفن لم يستطع حتى الآن ان يتبنى تعريفاً محدداً لما بعد الحداثة، وعلماً ان اشكاليتها الكبرى قد نتجت من تعلقها بالحداثة نفسها.

ان ما بعد الحداثة قبل دريدا واضرابه، والسينما الما بعد حداثية جاءت مع أول فلم ناطق وهو (صوت الموسيقى – saund of music) عام 1929 مروراً بفلم "كلب اندلسي" وصولاً الى (Degvill) و(الخيال الرخيص- Pilp Fietiom).

ولكن الباحث استفاد من هذه الأطروحة – الكتاب بتوسيع مداركه حول ما بعد الحداثة التي توسعت الى مديات كبيرة.

اجراءات البحث

منهج البحث: لقد اتبع البحث المنهج الوصفي التحليلي لأنه المنهج المناسب لهكذا بحوث.

مجتمع البحث: مجتمع البحث ينقسم الى قسمين الاول نظري يحاول ان يلم ب(ما بعد للحداثة) لنظرية او لشواهد التي تسندها او ضدها، والاخر تطبيقي للوقوف على الاجراءات الفلمي لما بعد الحداثة.

عينة البحث: لقد وقف البحث على الكثير من تأسيسات ما بعد الحداثة من بداية السينما حتى وقتنا الراهن وكان لابد من المفاضلة ما بين هذه الافلام ايها الذي يمكن الاشتغال عليه. ووجدت الباحثة ان فلم

((قصص نيويورك)) هو الاقرب لروح البحث، من خلال وجود ثلاثة مخرجين مشهود لهم بالتميز تظافروا على اخراج القصص الثلاثة التي يصمها الفلم. وان الفلم يعمل على تعدد السرد في كل قصة قائمة بذاتها، وانتج عام 1989.

اداة البحث: كانت اداة البحث هي المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري

وحدة التحليل: كانت وحدة التحليل المشهد الفلمي بشكل عام واللقطة الواحدة احياناً.

تحليل العينة:

فلم قصص نيويورك، مكون من ثلاثة قصص منفصلة، تدور كلها في مدينة نيويورك وحضورها الفريد في حياة الشخصيات، وهي أفلام مختلفة في ممثليها ومخرجيها وكتّابها ومكانها. وهي مرتبة كما تظهر على الشاشة كما يلي:

القصة الأولى: تدور حول رسام يعيش علاقة حب مع امرآة ورغم الاحتياطات الى ان هذه العلاقة تتوج بابداعة في الرسم.

القصة الثانية: فتاة صغيرة تعيش مع والدها ووالدتها لكنهما منشغلان عنها ليحيلو امرها الى الخادم الذي يعتني بها وهي تعيش في فندق فاخر وترتدي اغلى الملابس ولكنها لوحدها تماماً.

القصة الثالثة: ام تعيش مع ابنها وهي متعلقة به كثيراً وتكاد تكون طوق يقيده، تختفي في لعبه ساحر فيستعيد الابن توازنه ويصبح ناجحاً، فنرى الام تترك السماء لترجع الى الأرض بعد ان رضت عن ابنها.

تحليل العينة على وفق مؤشرات الإطار النظري

المؤشر الأول:

أولاً: المفارقة أحد أهم شواهد فلم ما بعد الحداثة، بمعنى ان المفارقة تشتغل بين ما يترسب ثقافياً عند الانسان وما هو موجود فعلاً في الواقع.

في القصة الأولى: دروس الحياة، المفارقة الكبرى ان الفنان في علاقته حبيبته وهي علاقة محبطة، تدفعه الى الإبداع في الرسم. وهذا الابداع يتزايد ويعطيه حيوية مذهلة، بحيث ينجز اكبر اللوحات وهو ازاء كل هذا الاحباط. ولكن هل هو محبط، أم ان حياته مضطربة معبر عنها بشعره الأشعث، ولحيته غير المشذبة، فعلى أي شيء يركز المتلقي، انه يركز على الحب والحياة والهوس بالآخر وبالموسيقى والرسم، والمفروض انها مفارقة ان يتعرض انسان لكل هذا الاحباط وهو يعطي دروساً في الحب والإلهام والإبداع، انه ينظر باستمرار الى غرفتها الموجودة في الشرفة، وهي اشارة بعيدة أو قريبة عن مشهد الشرفة في روميو وجوليت، انه يقبلها كما هي وهي لا تقبله كما هو، يريد ان يقبّل قدمها، ان يساعدها لتكون رسامة، ونحن ننظر للوحاتها البائسة، لكننا نعتقد انه سيفعل ذلك لقوة روحه، انه لا يصرح برأيه بلوحاته، لكنه يعد.

يذهب معها الى عرض مسرحي لصديقها الشاب المؤدي وليس الفنان أو الممثل، وكان عرضاً في محطة مترو مهجورة، ويتساءل بضيق ما هو في الأداء.

هو (دوبي) الرسام يعرف ما يريد، وهي لا تعرف ما تريد وفي ضجيج نيويورك، وسوق الفن ورجال الأعمال، وعشرات الفتيات اللائي يرونه، يعود الالتماع لعينيها، ويلون وجهها الحب من جديد.

- وفي الفلم الثاني Life Without Zoe من المفارقة اننا، نجد طفلة بدلاً أن تعيش في كنف امها وأبيها، نجدها تعيش لوحدها مع خادمها، وهي تتصرف كامرأة ناضجة، تختار ملابسها، وتشتريها، وترسم، وتعد الخطط مع زميلاتها في المدرسة وهي بعمر (12) سنة كي تتعرف بالتلميذ الجديد الثري، والمفارقة الأخرى، ان أمها وأبوها، لا يجدون ابتعادهم عن أبنتهم قضية تستحق النظر، والمفارقة الأخرى ان مدينة نيويورك آمنة، بحيث ان فتيات المدرسة وهنّ يرتدين أغلى الملابس، يتجولن في المدينة بطمأنينة.

نحن الآن في نيويورك المدينة الضخمة والقصة لدينا أشبه بقصص ألف ليلة وليلة، أميرة وقرطها الضائع وعازف الفلوت الرحالة، والأم اللاأم، ومن ثم فأن هذا الفلم الذي يبدو بلا قضية، هو فلم أمين على الما بعد حداثة من تفكك السرد، وغموضه، ومفارقاته الكوميدية، ودلالة المفارقة الرمزية في الحديث عن المسكوت عنه وهو ان لا توجد عائلة، ولا بيت. (Zoi) تعيش في فندق.

- وفي الفلم الثالث: حطام اوديبيوس (Oedipus Wrecks) نرى المفارقات تترى:

1- الأم التي يجب أن تكون أمينة على أسرار أولادها، تكون هي أول من يتبع خصوصياتهم بين الناس (راجع ملخص الفلم).
2- الأم هذا الكائن الأرضي المليء بالحنان، تتحول (حسب اعتقاد ابنها) الى وحش كاسر، لا يوفر أي مناسبة لا يكون فيها ذو شأن، بصوتها الجهوري، وصراحتها المبالغ فيها.
3- الابن الذي يسعد بأمه كشيء طبيعي، يكون الابن سعيداً ونشيطاً ومركزاً بعد ان فقدها.
4- المفارقة الكبرى ان العالم الواقعي الذي نعيش فيه خادع، وان الحل في عالم السحر والشعوذة، فامه تختفي في لعبة ساحر يقدم عرضاً للجمهور، والساحرة التي من المفروض ان تقوم بأعمال تعيد الأم، تترك السحر وتصبح حبيبة الابن.
5- الأم يكون اختفائها في السماء، فوق أعلى عمارة في مدينة نيويورك، وهي اشارة الى تحكم السماء في **مصائر البشر، وتعود الأم للأرض عندما ترضى عن ابنها.**

المؤشر الثاني: استخدام اللغة السينمائية لبناء سرد وشكل فلميين فريدين من نوعهما.

في الفلم الأول: دروس الحياة:

ان اللغة السينمائية جعلت حركة الكامرا هي الأساس والعنصر المهيمن، والصوت بالدرجة الثانية، ان الكامرا عبرت بشكل واضح عن اضطراب الشخصية وفوضاها، وذلك عبر حركة الكامرا جيئة وذهاباً بسرعة على سطح اللوحة التي يرسمها، وكيف انه في كل هذه الحمى، حمى فقدان حبيبته الوشيك، لكنه بدلاً من الاحباط، نراه حيوياً وهو يرسم. كما ان تكنولوجيا السينما جعلته يقوم بتبئير جزء من اللوحة، واغراق بقية اللوحة في الظلام، كي تتفحص ما يرسم الرسام بدقة، كما ان استعمال الموسيقى كأغاني وأوبرا بأعلى صوت من الممكن جعلنا نحس بالاضطراب، بالأخص وان كل شيء ملوث بالاصباغ الزيتية، وفجأة ننتقل الى مدن ما بعد الحداثة، الى نيويورك بصخبها ومعارضها وأضوائها. كان السرد السينمائي غامضاً، ماذا يريد منها من حبيبته، وهي ماذا تريد، كان اللقطات لوجهيهما سواء في اللقطات القريبة او المتوسطة او

التي تجمعهما سوية، تزيد حيرة المتلقي لأنه يريد ان يعرف ماذا سيقرران. وكان الشكل الفلمي عبارة عن سرد دائري جعل الفلم يبدأ من حيث ينتهي.

في الفلم الثاني: الحياة خارج زوي Life Without Zoe

كان الفلم محاولة لإغراق الفتاة ذات الاثني عشر عاماً في أبهة الأثرياء البالغين، صحيح هي طفلة ولكن كل سلوكها وملابسها والديكور الذي هي فيه والأماكن والحوارات صنعت وكأننا نتابع امرأة راشدة.

لا بل كان السرد الفلمي يظهر لنا الأم والأب هم بمرحلة الطفولة وابنتهما الطفلة اكثر نضجاً منهما، دون أن يدخلهم السرد في مواقف متعمدة لنكتشف طفولتهم، ولكن التكوين والسرد يعطيك هذا الانطباع، الفلم لم يعطينا الفرصة كي نرثي لـ (Zoe) لا بل بالعكس غمرها بالثراء والفخامة كي نتابع امرأة ناضجة، وكان الشكل الفلمي مبهماً كل، هذا السرد واللغة السينمائية لكننا لم نصل ختام الحكاية التي بقيت نهاية مفتوحة، والأهم من هذا كله صعوبة تصور ان تنتهي مثل هذه الحكاية طالما بقيت دون هدف، وهذا أحد مشاريع ما بعد الحداثة الأثيرة.. ان ليس هناك مقدس في مدن ما بعد الحداثة، ويمكن ان نجمل الفلم بكونه يتضمن ثلاثة قصص مستقلة كما مرّ بنا وهي كما التالي:

الفلم الأول: دروس الحياة، اخراج: مارتن سكوريزي- **Lesson's Live**

وسيناريو: ريتشارد برايس وبطولة نك نولتي، روزانا آركوين.

الفلم الثاني: الحياة بدون زي – اخراج: فرانسيس فورد كوبولا.

سيناريو: صوفيا كوبولا – فرانسيس فورد كوبولا.

تمثيل: هاذر ماككومب، تيلاش، جيانو جيانيني، دون نوفيللو

الفلم الثالث: حطام أودبيوس – اخراج: وودي الن.

سيناريو: ريتشارد برايس + وودي الن.

تمثيل: وودي الن، ماي كويسن، ميا فارو، جولي كافز

انتاج: توجستون، امريكا، 1989.

ملخص الفلم:

يتحدث عن رسام معاصر (ليونيل دوبي) يرسمه، هو في علاقة مختلطة مع حبيبته ومساعدته وتلميذته، لا يستطيع ان يكمل متطلبات المعرض القادم له بعد اسبوعين، بسبب اشكالات العلاقة مع عشيقته ومساعدته (بولين)، هي تريد الاستمرار بالعلاقة بسبب علاقته مع ممثل شاب، وهي تستفز الرسام الكبير بدعوتها اشخاص آخرين الى المرسم.

الفلم الثاني: Life without Zoe.. وهو من اخراج: كوبولا.

ملخص الفلم:

يتحدث عن فتاة صغيرة، تعيش في فندق فخم، يرعاها خادم اسمه فكتور، والدها عازف فلوت شهير، دائم الأسفار وتشعر بحنين له، وامها صحفية وكاتبة وفوتوغرافية تسافر للهند مثلاً لجمع مادة لكتابها، والفلم يظهر نيويورك مدينة يمكن للفتيات الصغيرات بملابسهن الغالية الثمن ان يتجولن فيها بحرية (هل هو حنين للمدن الآمنة). الفتاة (زوي) ليس لها أصدقاء وتقضي وقتها ترسم وتتحدث مع (هكتور) ولكنها

تتعرف الى تلميذ جديد ثري جداً اسمه (آبو) وهو أيضاً ليس له اصدقاء، انها تجد صدفة رسالة من احداهن الى والدها تخبره ان القرط الماسي الذي نزعته من اذنها واعطته له هي بحاجة له لأن زوجها الملك يريده. تجد (زوي) القرط في احد الأدراج، ويظهر ان الأخيرة صاحبة القرط هي ام (آبو) فيحضران الحفلة هي وصديقاتها وتنهي مسألة القرط، ويعود ابوها وأمها.

الفلم الثالث: حطام اودوبيوس

ملخص الفلم:

هو فلم فيه الكثير من الملامح السريالية، والفانتازيا، وفيه الكثير من الواقع الحاد، هو يتكلم عن محامي يهودي في الخمسينات يعيش مع أمه سليطة اللسان، انه يغير اسمه اليهودي الى اسم آخر لأسباب حتى لا يعامل كيهودي، وهذا أحد الأشياء التي تضايق أمه.

العجوز، انها متمسكة بالتقاليد وتريد لابنها أن يكون سر أمه، ولكنه عندما يعرفها على حبيبته ذات الأولاد الثلاثة من زواج سابق تحتد الأم، وتبدأ تحدث حبيبته عن أسراره الشخصية، وبخاصة عند طفولته عندما كان يتبول في فراشه وهو طفل صغير، وكذلك كل الأمور المشابهة التي يخجل منها (شيلدون)، وهو يأخذها معه الى عرض لساحر ما، ويختارها لأداء فقرة فتختفي أمه، ويبحث عنها، ويضع تحرياً خاصاً، لكنه يجب ان حالته النفسية والجسدية أصبحت أحس باختفاء أمه، ولكنها تظهر في سماء نيويورك، بلسانها السليط وتصبح الحدث الأكثر شهرة على التلفاز والصحف والناس حتى أصبح الناس يتندرون على حفاظاته وتبوله واغراضه الشخصية وعلاقته بالمرأة ذات الأطفال مما يجعلها تتركه، فيذهب الى ساحرة ما لتساعده، لكنه يقع في حب الساحرة، ويقرر الزواج بها، عندها أمه تنزل من السماء وتعيش معه.

النتائج:

1- في سينما ما بعد الحداثة يتكسر السرد ويتعدد.
2- تكون المفارقة ملمحاً أساسياً من سينما ما بعد الحداثة.
3- مناقشة كل المسكوت عنه من مقدس وهامشي وجعله اساس في البنية الفلمية.

الاستنتاجات:

1- سينما ما بعد الحداثة ليست وليدة هذه الأوقات بل انها موجودة منذ نشوء السينما، ولكن تسمية ما بعد الحداثة اعطت نقطة بدء لأفلام تتسم بسمات ما بعد الحداثة.
2- سينما ما بعد الحداثة، هي سينما الدولة المتقدمة، سينما اوربا وامريكا بالأساس، لوجود النهضة التكنولوجية والالكترونية والتقدم الحضاري الهائل الذي يسمح بمناقشة كل الأمور في ظل الديمقراطية في المجتمعات.

الاقتراحات: دراسة ما بعد الحداثة في السينما العربية.

References:

1. Al-Bustani .(1979) .*Screenplay: Jerzy Kosinski, Robert Jones, Directed by: Al Ashby* . America.
2. Andalusian Dog .(1929) .*Screenplay and Direction: Zigza Virotop* .Soviet Union, Ukraine, UFKU Studio.
3. Azzam, S .(6-2-2019).*rom grand narratives to micro narratives: a different perception* . Retrieved from https://alarab.co.uk/en/node/193220.
4. Cheap Fiction. (1994) .*Screenplay and Direction: Quentin Tarantino* .USA.
5. Djanco .(2012) .*Screenplay and Directed by: Quentin Tarantino* .USA.
6. Dogvill .(2003) .*Screenplay and Directed by: Lars von Trier* .Denmark and Finland.
7. Forest Camp .(1994) .*Screenplay: Nesto Jerome, Directed by: Robert Zemeckis* .America: Warner.
8. Geobek, d .(1987) ..*Encyclopedia of Critical Terminology, "The Paradox and Its Definitions*) . "A. W. Lulua, Trans (.Baghdad: Dar Al-Mamoun.
9. Ibrahim, N) .B.T .(*The Art of Storytelling in Theory and Practice* .Cairo: Gharib Library.
10. Inglourious Basterds .(2009) .*Screenplay and Directed by: Quentin Tarantino* .USA.
11. Jabbar, A .(2020) .*Postmodern Criticism in Contemporary Cinema* .Baghdad: Dar Qandil.
12. Modern Times .(1936) .*Screenplay and Directed by: Charlie Chaplin* .America: United Arts.
13. Sabila, M.-S.-A. (2007) .*Postmodernism - Its Philosophy3* .Casablanca: Dar Toubkal.
14. Saeed Effendi .(1956) .*On the Story of a Quarrel: Edmond Sabri, Directed by: Kamiran Hosni* .Baghdad.
15. The Camera Man . (2003) .*Screenplay and Directed by: Lars von Trameier* .Denmark.
16. The Jazz Singer .(1927) .*Screenplay: Alfred Cohen, Directed by: Alan Crossland* . America, Warno Company.

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts107/77-92

Decorative aesthetic aspects and their use in Islamic architecture

Tahani Mohammad Nasser AL-Arifi[1]

Al-Academy Journal-Issue 107 ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 26/1/2023 Date of acceptance: 12/2/2023 Date of publication: 15/3/2023

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

Abstract:

The architecture of the richly decorated mosques demonstrated that the Islamic culture is one of the most significant and greatest civilizations in the history of humanity. The plant decorative units are one of the key areas in which the Muslim artist excelled. As a result, he created various plant forms that he took from nature, which led him to invent the arabesque art consisting of plant motifs with curved and rounded lines or wrapped between them. These shapes with curved borders include leaves, twigs, and flowers. Buildings and artefacts from the nineteenth century AD have this shape. they achieved their objectives during the twelfth and thirteenth centuries. There was another kind of vegetable decorative unit, made up of stems and flowers drawn in arranged geometric patterns. This sort of design, which deviates from the standard in Islamic art and takes on a form more akin to that of nature, was particularly popular in Persia. The types and shapes of flowers vary, as well as the shapes of the leaves, their edges, or their miniatures. The artist also painted more plant branches with circular and spiral curves, leaves, and flowers emerging in a geometric artistic relationship in which repetition, contrast, symmetry, and overlap, which is distinguished by a hint of modification and inspiration. This later influenced art schools in the architectural decorative unit methods. Do not construct from nature.

Keywords: Islamic Art , Architecture , Veganism , Islamic Culture.

Research goal:

The decorative units presented various and multiple formations that were not based on the classification of their use as a decorative element in one place only, but were one of the most important decorative elements for the designer in the ancient Islamic era, and the combination between them and the rest of the elements of architectural construction, interior design, furniture or Lighting units or complementary units is an essential feature in the ancient Islamic era, starting from the interrelationship between the external architectural form and internal decorative details, down to the design of furniture corresponding to the external architectural form and internal decorative details, and the compatibility in the use of materials in architecture, interior architecture, and even complimentary elements and extended To reach the use of decorative units in writings and manuscripts and everything that the hand of the Muslim artist extended in ancient times until it reached us in the modern era.

Geometric shapes weren't a silly choice. Rather, the Muslim artist was conscious and aware of his work, to achieve values consistent with his spiritual and ideological requirements. Therefore, recognizing the aesthetic value of Islamic decoration and the artistic dimensions of architectural decorative units, both geometric and botanical, may benefit researchers and scholars in the field of Islamic aesthetic thought and Islamic decoration.

(1) **Department of Art Education- College of Education -king Saud university.** Talarifi@ksu.edu.sa

Research Importance:

Identify the features and characteristics that distinguish Islamic decoration, which is:

1- Attention to renewal and innovation and relying on direct development without transferring and moving away from imitation and artificiality in many different decorative works in architecture and other fields.

2- Recognizing the aesthetic value of Islamic decoration and the artistic dimensions of the various types of decorative units, to benefit researchers and students in the field of Islamic aesthetic thought and Islamic decoration to achieve originality in the majority of works, which are considered among the most important works. From the innate works of the Muslim painter and artist.

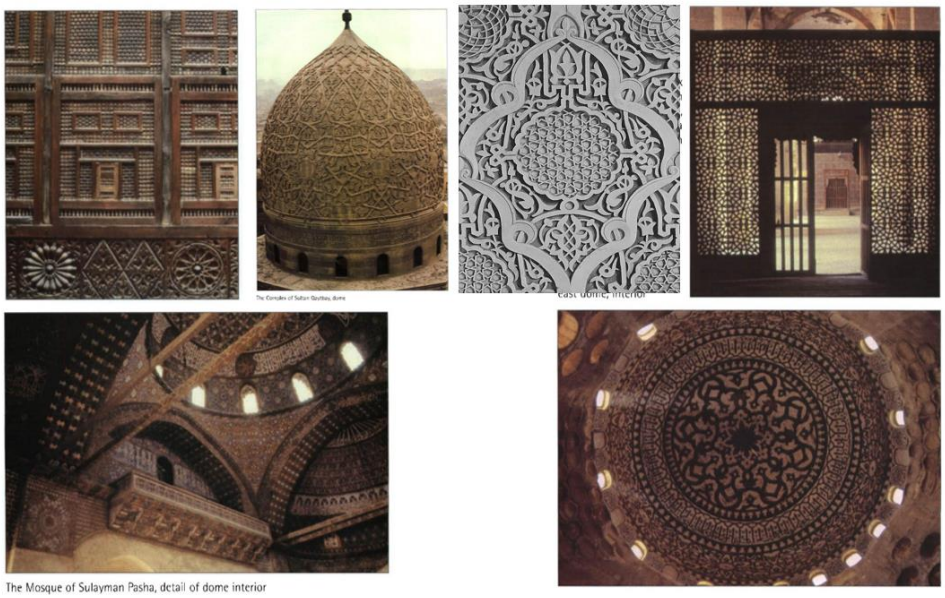
3- detachment from anthropomorphism; Where Islamic decoration does not target the third dimension, as is the case in some decorations in other arts, but rather focuses on another dimension, which is the emotional dimension or depth that we almost always see in the decoration of Islamic doors spread in many ancient times, mosques and modern palaces.

Problem:

How did the Muslim artist adopt the principle of moving his imagination in a way that enables him to link the aesthetic values of decorative elements with his various intellectual activities whose roots extend to the depths of human existence, and what is their importance and what is it? Did he need to give fiction more opportunity to think about and read the artwork? To support the clear influence of the Islamic faith in terms of the absence of decorative drawings that include animate beings and all living creatures, especially in drawings inside mosques, how the artist managed to get out of the crisis of imitation of the forms of creatures.

An Introduction:

At the beginning of Islam, the Muslim artist refrained from drawing pictures of animals and humans due to the prohibition of religion on them because of their relationship to paganism, then gradually the drawings of animals and birds appeared through the overlapping of plant motifs with them or images of animals and birds whose legs or wings were modified with plant branches, then drawings of humans were taken as They appear in Islamic decorations, but these drawings have a clear decorative tinge and are far from the true imitation



The Mosque of Sulayman Pasha, detail of dome interior

of nature and plants. Animal decorative units became one of the most important elements of decoration in exterior and interior architecture. Drawings of humans, animals, and birds spread in the Persian school and later influenced other schools of Islamic art, and flourished Human drawings multiplied until they reached the decoration of lines and their exploitation as one of the elements of decorative formation, and later became a feature of Islamic art, especially in Persia (Iran), India, Turkey, and Egypt, and later became known as Islamic miniatures. These miniatures were widely used in biographies, poetry, books, stories, epics, and proverbs, mainly as one of the most important architectural decorative elements. In it, the Muslim artist drew humans and animals on purpose from the walls and furniture of mosques and the Qur'an and rarely was he exposed to drawings related to religious subjects. He depicted some religious events or gave an explanation of some religious stories, and these pictures were rare and did not please the clergy, And when the decorations and drawings diversified and developed, they were divided between painted and colored decorative elements, and carved and engraved decorative elements on walls and furniture, and not only that, but there are also decorations and human drawings carried out on walls, manuscript pages, and antiques made of silver, other metals, and textiles. Leather, wood, stone, marble, glass, pottery, etc. Painting of living creatures was known to the Umayyads, the Abbasids, the Andalusians, the Fatimid's, the Mongols, the Persians, and the Ottomans, as Muslim artists depicted people on various materials.

Fig 1 Decorations of wall fillings showing human drawings (from the Fatimid palaces) from the fifth century AH There are a variety of ways to exploit decorations of different styles, some of them are employed in external architecture, and some are employed as an element of decoration in interior architecture or furniture design, writings, inscriptions, decorations, and architectural elements such as columns and even lighting units , As a result of the reservations of Muslim artists in depicting figures, their drawings were distinguished by several aspects, the most important of which is the decorative feature of the artistic image, as it was flat and disembodied and seemed calm and static, and its idiomatic faces do not indicate their owners, but rather express the human being in general.

Types of Islamic Decorations

1-The geometrical motifs:

The geometrical motifs were one of the most important features of Islamic art, especially in the repetitions, stars, polygonal geometric structures, and other artistic formations. other, especially European arts, the use of geometric motifs in buildings, manuscripts, and various antiques, whether they were of plaster, wood, metal, marble, etc., were common, and it was the basis on which the Muslim artist built his decorations were coherent and intersecting circles, interlocking lines, and various geometric shapes such as hexagons, eights, squares, triangles, and shapes branching from them.

Fig 2 The geometric motifs were characterized by conveying to the viewer a sense of the universe, and sometimes a sense of movement as a result of the diversification in the use of different colored materials and the exchange of shadow and light on the sunken and prominent parts of the decorations**.**

2- Font motifs:

Decorative writings were used in the formations of writings and verses of the Qur'an, hadiths, proverbs, verses, poetry, and supplications. The methods of writing varied and varied, and many types emerged, including what is controlled by the type of pens used in writing, such as half, two-thirds, abbreviated third, Tobar, light third, heavy third, and others, one of the most prominent types of fonts is Kufic calligraphy, which is distinguished by its right angles. Calligraphy patterns were widely used until the end of the twelfth century AD. It is still used until now as a beautiful decorative style, and the Muslim artist excelled in its use as a decorative element, as he worked to soften the letters and harmonize their parts, and decorate their stems, heads, and arches with plants, branches, and flowers, and also decorate the floors of letters with various decorative formations in addition to the creativity of the Muslim artist in the overlapping of his writings. Where the phrases appeared in the form of a square or rectangle or in various decorative forms and sometimes on pictures of some animals or birds (Fragment 2018).

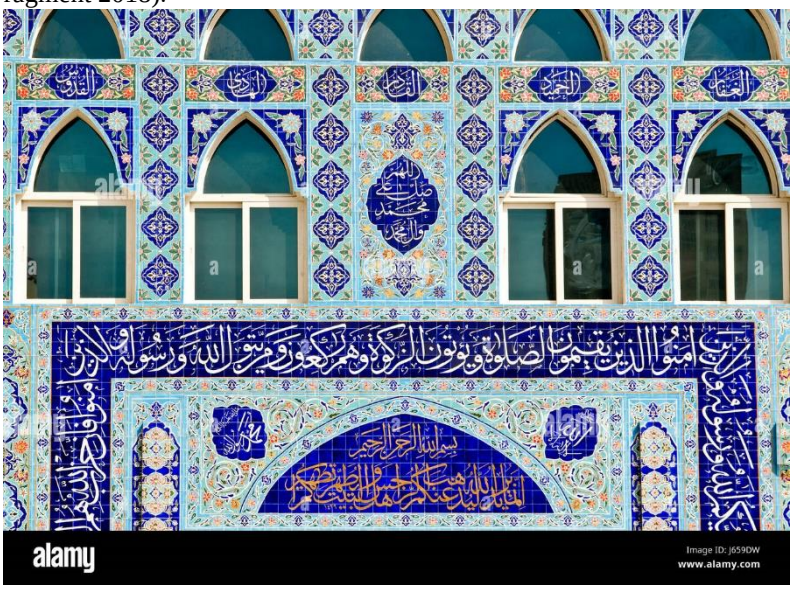


Fig 3 Islamic calligraphic and written decorative units

From the aesthetics of geometric formations, the gradation of shapes from the simple to the most complex:

The use of ornamentation in manuscripts, calligraphy, and artifacts, and Muslims were interested in the sciences of language, poetry, rhetoric, and eloquence, especially in the field of poetry, which received great interest and fondness for the use of decoration in writings. In the seventh century, and after that, the Kufic script appeared in the eighteenth century to occupy a prominent position among all the fonts and was decorated with pottery and glass pieces and was used in engraving on metal pieces. Kufic is the font of Naskh, Thuluth, Ruq'a, Diwani, and Persian, but despite the multiplicity of fonts, the most prominent

of them are in the field of Kufic and Thuluth decoration. After the defeat of China in 750 AD, Muslims were very careful to write the Noble Qur'an, it's binding, and its decoration to reach the utmost beauty. Geometric meme interspersed with plant branches and surrounded by intertwined frames drawn in gold, blue and red colors

3- **Plant motifs:**

Plant decorations on the front of the Bab San Stepan at the Jama Mosque in Córdoba represent the composite nature of the ornaments during the eighth and ninth centuries, where restorations and expansions by Abdelrahman al-Nasser overwhelmed (iii) The second ruling and the Mansour Ben Abu Amer during the 10th and 11th centuries, resulting in a great variety of plant decorative forms and documents with different techniques. Successive studies on the front of this door have demonstrated Sasanist and Hellenistic effects that outweigh Byzantine ones (Akkach, 2005).

Aesthetic and intellectual components of the motifs of Islamic art:

1-Freedom and creativity

Islamic decoration enjoys freedom and creativity, which has been one of the most popular arts in spreading since the Stone Age as vast mental limits. The Muslim artist did not face any difficulty. Critics and scholars stood before their great works, amazed and bewildered, asking about the secret of that genius and creative foundations, and what is the artistic taste of that artist.

The vast difference between the determinant and the absolute explains the great difference that we notice between Islamic art and other arts. "Islamic art is the art of absolute simplicity; it has no complexity or subjectivity. It paints for the sake of God only (the Absolute) remaining in His oneness in His great kingdom and dazzling miraculous Ness, and in artistic abstract works he could not The Western artist achieved that dazzling achievement that the Muslim artist achieved, and when the art of Islamic decoration meets the methods of modern art, it reaches the maximum limits of freedom and creativity, which led to the fascination of orientalists with it, and this is what appeared clearly in their paintings.

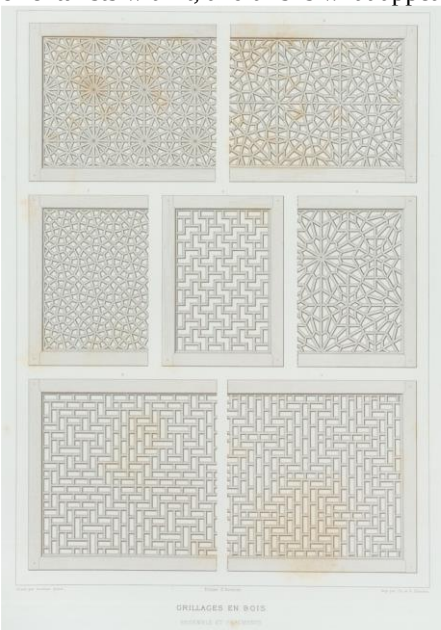


Fig 4 geometric shapes decorations.

The use of decorative units spread, which began with plant motifs modified with a geometric decorative nature, and geometric motifs and decorative Arabic writings flourished, and the plant decoration varied with exquisite decorative formations as the most beautiful methods of decorative art. Islamic miniatures.

So Islamic art is a mixture of arts of different countries, mixed with each other, to give us a wonderful and amazing synthesis (Islamic art) that has distinctive features and a special character, reflecting an oriental philosophy that emphasizes continuous growth without stopping or laziness, as the duty of man to come to what God Almighty (life) granted by returning the favor. For this good land: "Man is rewarded from this vast universe, and that the divine power is in control of this existence". He was inspired by nature in various artistic subjects and invented the method of modification (abstraction) of a decorative nature with a system, arrangement, and great imagination. He knows that he will not be matched by the Creator in creation and creativity. The live, drawing living forms of animals and birds in an unfamiliar way in reality, where the drawings of those forms end with drawings of plant or

geometric shapes, their bodies were filled with decorations and writings in order to keep them away from their natural form and dye them with a geometric character. about simulating reality,

Fig 5 Decorations in one of the houses

and it may even be due to the artist's belief that reality is a fleeting thing, and the important thing is its own world

2-fill the blank:

He had a clear tendency towards covering spaces with decoration connected without getting bored, which is the direction of his decorative approach, covering all surfaces that fall under his hands to eliminate all spaces, and this is what is called (dread of the void) and with that philosophy, the artist worked to eliminate the void by filling it with decoration, it hardly leaves empty spaces on the surfaces, and this was evident in the traces of Islamic civilization. An Islamic artwork is not free from that (walls, ceilings, domes, niches, muqarnas, artifacts, furniture, carpets, fabrics, ornaments, utensils, and the decoration of the "Noble Qur'an" papers).

Fig 6 Repetitive and varied decorative units containing abstract floral and animal motifs

His decoration even covers the bodies of animals and birds that he draws with various plant and geometric decorations, which in turn absorb the substance of the body and draw attention to those decorations that cancel the connection of that body with nature, as it cannot be in this case in nature, and the Muslim artist has taken more Whoever takes the path of filling the void sometimes continues to fill the void with his decoration on the surface, moving from the smallest to the smallest, and sometimes he goes to the background and fills it with lines, resulting in a discrepancy in the surface level or a discrepancy between light and It would have that wonderful aesthetic effect

3-Repetition:

It was one of the most important distinguishing features of this character. To solve the problem of space, he used the method of repetition, simple or alternate, units, falling, symmetrical, and that was in stripes, fillings, or decorative images or geometric formations. It is amazing that this repeated repetition was never boring or monotonous. Ingenuity in a graceful style in its lines and diverse in colors and creative in the beauty of its relations with artistic genius." Repetition radiates in the decoration with vital elements and movement due to the regular distribution and stability of units, which helps to feel the extension and spread, and this causes rhythm and balance, as happens in wallpaper, carpets and floors And the ceilings, which leads to psychological comfort due to the sweetness of the shape and its acceptance, and the comfort of the eye because of the beauty of its distribution, especially if the colors entered and were also repeated with the repetitions of the decoration."

4-superficial motifs:

The artist did not embody living creatures in such a way that they were similar to nature as the Greeks, but relied on the decoration in the clarity of its lines and its decorative modification, with frank, clear, limited colors. and non-stereoscopic.

5-Geometric division

The decorative geometric division plays a major role in Islamic art (squares, rectangles, and triangles) as geometrical formations intertwined in a strikingly beautiful way, filling these geometric spaces, a decoration of vegetal branches. Color also played an important role in beautifying these geometric relations. Through his awareness of engineering and mathematical systems, which enabled him to clad highly variable and complex spaces in terms of their surface composition, such as circular and semi-circular domes and cylindrical shapes on tools, furniture, and others.

6-color symbolism:

The colors of Islamic art exude a lively feeling." Hot and cold colors were used in different degrees, and the color had a symbolic connotation for Muslims. The white color is a sign of purity and light, and it is the color of the Ihram clothes, and the green color is the color of the inhabitants of Paradise, while black is the one that surrounds most forms of gilded decoration. In the Qur'an, and it refers to the color of the two flags that were in the Battle of Badr, and it is a symbol of the firmness of the belief and its unchanging. The artist did not use coloring to determine the dimensions of Stereoscopic installation, the use of color in the decoration was strong and explicit as an aesthetic requirement, "the frequent use of green and blue color is a reflection of the elements of nature such as the sky, rain, and the fertile plain, while the use of the golden color was an expression of a spiritual connotation and a reflection of the atmosphere of heaven, which is the goal in Islam.

The close interdependence between the different regions around the globe was evident in all technical, economic, and political aspects, and this was reflected in Islamic art, making it difficult to distinguish between what was produced in each part of the Bekaa, and the survival of some of the special features of some models that distinguished some eras, but some Islamic

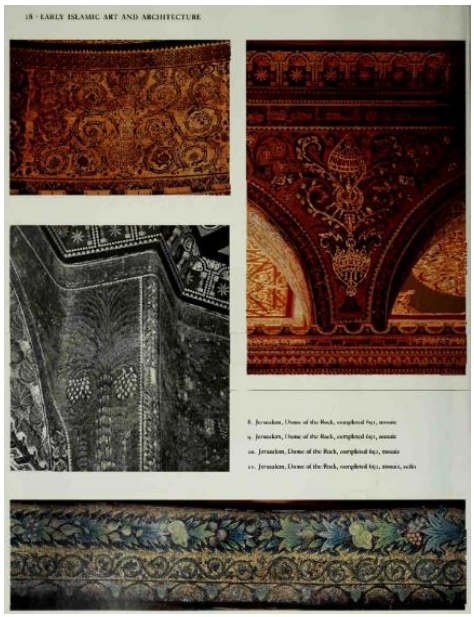
regions distinguished some The special features that made it an artistic model for the Islamic unity, and we will simply review some of them in the next few lines.

The most important models of Islamic decoration through the ages:

1-Umayyad style decorations:

(The Umayyad state was interested in science, literature and the arts, and architecture and arts flourished, as they brought building materials and brought in the most skilled craftsmen from various Islamic states to establish new cities and establish palaces and mosques) (Diamond, 1985 AD). The features of Islamic art were not clear at the beginning of the formation of civilization, as a result of the conquests, and as a result of the multiplicity of the areas that were conquered, there were many cultural assets according to the regions, and the Umayyads brought the dowry of the builders from those cities to build their Umayyad state, which led to the presence of mixed artistic influences, the style between Sassanid and Byzantine In the beginning, and little by little, the so-called Umayyad style appeared.

In the Umayyad period, the artist moved away from similar depictions of nature and stereoscopic sculpture within religious places. By order of the Umayyad rulers, many edifices, such as the Dome of the Rock in Jerusalem and the Umayyad Mosque in Damascus, were erected as symbols of power, victory, and the influence of the Umayyads. Mosaics and stucco, replete with figurative drawings on the walls, with themes of animals, plants, and monsters, in a dazzling transformation, and those molds were carved in rock or on plaster. Metal and woodwork also appeared with high levels of accuracy and achievement, with accuracy, coordination, and organization. They dealt with deep prominent engraving, and clarity of shapes from the background to give a sense of depth. It was also distinguished by placing units and decorative elements within various geometric frames such as square, rhombus, triangle, circle, rectangle, and hexagon. This method remained known in the era. Al-Abbasi and the artist continued to express their creativity steadily. They were interested in ornate wooden furniture and made sofas, benches, and wooden boxes, which were decorated with acanthus leaves, leaves, and branches of grapes, baskets hanging from them, branches of plants, and fruits, which were the main units known at that time.



He was influenced by the Sassanid methods in the Near East at the beginning of the emergence of the Islamic State, and by Hellenistic and Eastern Christianity, and among the most important monuments of the Umayyads (Al-Aqsa Mosque, Dome of the Rock, Great Umayyad Mosque in Damascus) Dome of the Rock - Jerusalem: which was built by Abd al-Malik bin Marwan in 73 AH, and it is also called the Dome of the Rock And the Omar Ibn Al-Khattab Mosque, as he had built a wooden chapel in his place, located on a vast rocky plateau**.**

Fig 7 Inscriptions and decorations of the Dome of the Rock from the inside, Palestine

The dome is decorated with gilded Kufic inscriptions (Qur'an verses) 240 meters long, with a dark blue background of mosaic decorations of green, gold, blue, black, red, violet, red, gray, and silver vegetal motifs spiral

emerging from candlestick-shaped pots of flowers, plants, pivotal and natural trees. palms) and leaves of trees and fruits (grapes and pomegranates) in two colors, as well as drawings of stars and crescents, the move of the Muslims from the Byzantines, who were transferred from Iran to make the crescent emblem These decorations in the Dome of the Rock, which was previously mentioned, are located in the upper part of the appraisal. It is rich in wonderful precious decorations, and it also includes a phrase referring to the date of construction and the following phrase:

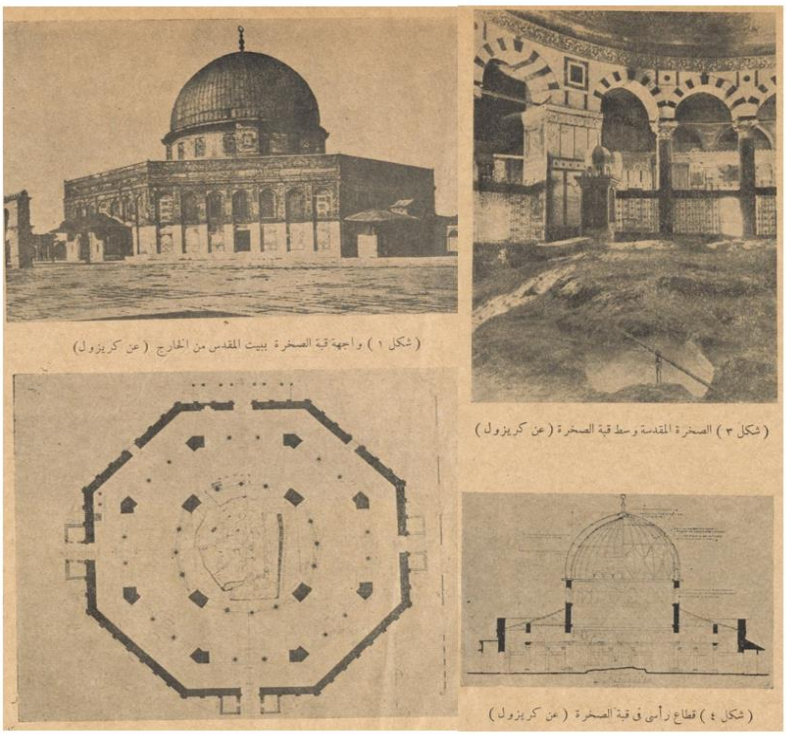


Fig 8 Dome of the Rock Mosque in Palestine "The construction of this dome was Abdullah Al-Imam Al-Mamun, Commander of the Faithful, in the year seventy-two".

2-Abbasid style decorations:

The Abbasids established their state and made Baghdad their capital. That was during the reign of Harun al-Rashid, and Baghdad was an example of the development of science, arts, and literature, then the city of Samra was built. It was built on a rectangular area without any arches on the roof with columns made of marble and around it round towers to rise the minaret outside the wall as a spiral tower derived from the civilization of Babylon in Iraq, (and it became a center of culture and the Sasanian and Iranian spirit was strengthened in the early Abbasid state, while the Turkish element appeared in Islamic art As a result of the Abbasids bringing in the Turks, and among them became those who rule the country, such as the Tulunids and the Akshidids in Egypt, and the Ghaznavids in Iran. The most prominent contribution of the Turks in the field of art is that decorative style known as the third style of Samarra styles,

Fig 8 Kairouan Mosque

Through his experiments, the Abbasid artist came up with a new method of modifying decorations to lose the elements and shapes of plants and animals to their true appearance to form decorations with good formations, as the Abbasids in Turkey invented inlays in an innovative way, their influence on Greek and Roman civilizations appeared.

The third and fourth centuries Hijri / ninth and tenth century AD represent the golden age of the Abbasids, during which the Middle East and North Africa regions witnessed a great transformation from an agricultural economy in the first place, to an economy driven by trade, which led to a new revolution in many crafts, especially glass, pottery, and weaving, which are commodities It was exported to all parts of the world, and to places such as China, Africa, and sub-Saharan Africa. The Abbasid state always encouraged the pursuit of knowledge, so many schools were established in Baghdad and in the provinces, and the art of translating books flourished and resulted in the preservation of many Greek, Persian and Indian works that were translated into Arabic. The Arabic language. Significant contributions have also been made in the fields of science, mathematics, medicine, and philosophy." Abu Ras, Rehab

As a result of the development, civilization, and conquests, architecture flourished and they were interested in furniture and building palaces. They decorated furniture and walls with plaster and floors with shiny porcelain tiles that shine like metal. They used the method of inlaying with wood in furniture, antiques, engraving, and decoration.

3-Fatimid motifs:

Throughout the Fatimid provinces, the entrances to mosques and their furnishings were endowed with an abundance of gifts, a river of graceful religious inscriptions, and intricate and delicate arabesques.

At the same time, the royal patronage secured the highest verses of craftsmanship and ensured the expression of the state's religious and ideological convictions by artistic means. As for the decorations, they used some elements executed by the Coptic artist, such as animal, plant, and geometric elements, in addition to the Byzantine and Sassanian influences, "in addition to the fact that the Fatimid's brought with them from their original homeland in North Africa to Cairo an artistic style trained in Umayyad and Moroccan works," a natural thing that they are affected by. The life of ancient art such as Hellenistic, Berber, Tuareg, Coptic, and Abbasid Islamic civilization shows us the Fatimid civilization as an Islamic civilization that mixed the arts of civilizations before it, the features of the Fatimid era appeared in the architecture of the palaces, including carved decorations and luster-ware works. The decorators were interested in the surfaces of artworks, where inscriptions with geometric, plant, animal, and human elements, in addition to the wooded Kufic script and soft cursive letters. The Fatimid artist was interested in the raw material of wood and engraved on it with a mastery that was not matched by anyone before him. He imported wood and repeatedly painted it, painted the panels, painted them, polished them,

and innovatively treated them to resist combustion. He did not stop here, but rather tasted them with decorative copper chips, added ivory and bone, and engraved on them, and baited them.

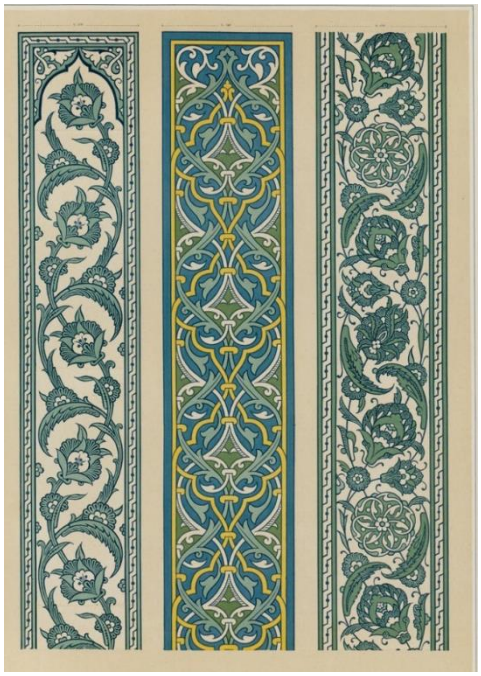


Fig 10 Square tile decoration of faience floral ornament from Egypt

Fig 9 Colorful plant decorative modules

4-Mamluk style decorations:

When the Mamluks dominated and prevailed, they mixed arts and decorations, and their arts appeared in Andalusia, Syria, and Persia to have a style that distinguishes them, and their decorations were dominated by triangles and geometric stars. in Islamic art.

5-starry geometric motifs:

The wooden pieces were inlaid with a thin layer of mosaic consisting of pieces of bone, ivory, ebony, or shells, and the decoration of the latticework made of conical wood, which is known as the (mashrabiya) flourished, as it reached the level of perfection, in addition to its diversity and richness of decoration. It is filled with pieces of conical wood to compose writings or drawings

6- Andalusian motifs:

Andalusia or Spain today, you still enjoy the Islamic civilization that appeared in architecture, which was characterized by a unique oriental Arab style, combining Byzantine and Gothic art,

"and the references tell that the Byzantine emperors helped Abdul Rahman Al-Nasir to decorate Al-Zahra Palace in the north of Andalusia, and the decoration appeared in the forts and palaces. Which had majestic columns like palms, its head crowned with muqarnas and bouquets, and the walls were full of flat decoration." It is noted during the era of the caliphate that the path of arts has changed, the shapes of the Mediterranean and the Levantine features were merged into a single Spanish Islamic style that carries a symbolic meaning of the Levantine inheritance and local tradition because Andalusia became an independent Islamic And strong. The Umayyads in Spain took several cultural ideas from the Abbasids in Baghdad to be an incentive for them to reach power, and for their cultural competence to have meaning to extend to the rest of the Islamic cities in Morocco, and the Andalusian civilizations were affected in Africa and Egypt

7-Ottoman style motifs:

The Ottomans were influenced by the Romans and followed their approach in their decorative arts, as well as by Iranian, rococo, and Baroque art. They attracted artists from Iran during the reign of Sultan Selim I, and other artistic influences such as Iranian art entered them. The Ottoman Sultanate was a centralized state, subject to the management of specially trained employees in the court. This system had a profound influence on Ottoman art, providing it with a unified decorative style, (Bonner, 2003)

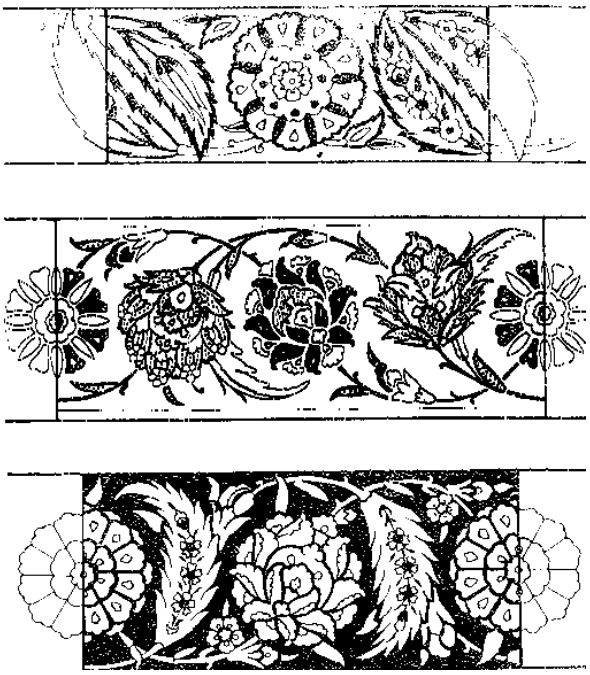


Fig 11 Floral motifs of flowers and saz leaves from the Ottoman era dating back to the second half of the sixteenth century

across the length and breadth of the Ottoman lands, and designs were employed in different ways, through all other arts, gradual from books, calligraphy, carpets, ceramic plates, chinaware, woodcarving, and stone carving. The similarity in designs and subjects and appears in their use of a variety of materials such as metals, wood, and stone, as designs were employed outside the palace, as is the case in Iznik and Ushaq carpet weaving workshops. As for calligraphy, it was subject to the leadership of palace calligraphers, who, thanks to their distinguished position in society, enjoyed great respect among the sultans, and were empowered to read and study. The most valuable manuscripts in the palace library. Interest and respect for calligraphy have never diminished over the centuries, and despite the corruption that has spread in other branches of the fine and decorative arts, the art of calligraphy has continued to develop and adapt to the tastes of different periods. In the ninth century, all the sultans of the Othman family were training in one of the branches of art. Sultan Abd al-Majid, who was himself a very skilled calligrapher, used his writing box to practice his hobby represented in calligraphy

Conclusion:

We must not forget that our duty is to revive heritage, not just to preserve it, and to re-exploit its rich elements with its vocabulary and details that are suitable for all ages, because cultural and artistic heritage is one of the most important wealth we have, and it is the main

pillar in keeping pace with the information age to paint an honest picture. It exceeds the models linking the aesthetic values of Islamic declines based on careful technical performance based on the bases and basis on the consistency and harmony of the components and the harmony of the elements, the mobility, repetition, and interconnection as well as the infinite extension and the reduction of decorative units only. At the limits of the realistic form, rather it goes beyond it to the form that expresses deep spiritual contents and pure aesthetic values.

Previous studies:

Al-Ghamdi, Fawzia Ahmed (2004 AD): Modification in the Elements of Islamic Plant Decoration as an Experimental Approach for the Production of Contemporary Decorative Designs. Master's thesis from Umm Al-Qura University, College of Education.

The study aims to develop the creative ability by studying the plant element and subjecting it to successive modification processes, and to give the decorative design a degree of personal privacy for art students, which reflects their culture and their contemporary concept of artistic creativity.

The current research is useful in linking contemporary design with heritage through developing the vision in the field of analytical study to produce modern decorative units derived from the elements of Islamic art.

Al-Harthy, Abdul Rahman Ali (1994 AD): A descriptive study of the decorations executed on Islamic woodwork in the Abbasid and Fatimid eras, a master's thesis from Umm Al-Qura University, College of Education.

This study benefits the current research by identifying the methods of formulating the elements

Ahmed, Hamed Abbas (2000 AD): Abstraction in animal forms in Islamic art as an introduction to enriching contemporary woodwork, Master's thesis from Helwan University, Faculty of Art Education.

This study aims to achieve new plastic dimensions in the field of woodwork by studying and analyzing the abstract style of animal forms in Islamic and contemporary art.

The study is related to the topic of the research by reliance on Islamic art as an entry point for modern woodwork, and differs in that the current research depends on Islamic motifs as a source for designing contemporary furniture that takes into account the aesthetic and functional aspect.

El-Deeb, Al-Sayyid Al-Arabi Ali (2000 AD): An experimental approach to dealing with the Islamic decorative vocabulary in computer design, a master's thesis from Helwan University, Faculty of Art Education.

This study aims to identify the elements and foundations of building the Islamic decorative unit, and the use of the computer to invest the Islamic decorative units in finding new innovative bodies for these units.

Abdel-Khaleq, Mohamed El-Sayed El-Sayed (2000 AD): Designing toys to develop divergent thinking in a child using some Islamic engineering vocabulary, Master's thesis from Helwan University, Faculty of Art Education, Department of Decorative Designs

The study aims to design a game for a child, taking advantage of the kinetic characteristics of some Islamic engineering vocabulary to help teach divergent thinking and develop the child's taste through his exposure to the vocabulary of Islamic art.

The current research reports the analysis of new decorative units derived from Islamic art

Abdel Karim, Ahmed Mohamed (1990 AD): Designing empirical axes to teach the foundations of design based on contemporary studies to analyze Islamic geometric systems. PhD thesis from Helwan University. College of Technical Education. Interior decoration department

The study aims to shed light on contemporary analytical studies of Islamic engineering systems and classification, monitor points of agreement and disagreement, and address them by interpreting and defining analytical approaches and scientific theories, for their investment and designing new empirical axes to teach the foundations of design.

https://www.zahrahrose.com/islamic-geometric-art-patterns/
https://issuu.com/ryadowoy/docs/islamic-monuments-in-cairo
https://www.alammadani.com/2021/05/Islamic-archeticture.html

Results:

Aesthetic standards represent one of the most important features of standard activity that characterizes human thinking when assessing external phenomena in all material consequences and moral sense. And dialogue with disagreements and trends related to discussions on intellectual references with various cognitive and cultural roots that define these trends and promote their characteristics.

The Islamic decoration of the use of botanical, technical, and written elements in the construction of a technological world with aesthetic aspects not only recognizes the immediate meaning but also evokes the aesthetic composition of the world reference in the hope of meaning. The vocabulary can appeal to the spirit, but don't think and copy them. A spiritual aesthetic that can only be achieved by pondering, intuitionally, and deeply understanding the nature of the elements, buildings, and relationships that make up Islamic decoration and its abstractly shaped structures.

Recommendations:

I recommend returning to the exploitation of Islamic motifs as one of the basic elements in design so that society does not lose its identity and realize the deep meanings behind the abstract shapes that express a special aesthetic world that transcends the boundaries of images and shapes and acquires a personality by moving away from simulating reality by simplifying and abstracting the shapes to be able to exploit the elements of nature in innovative ways.

I recommend being Attention to renewal and innovation, relying on direct development without transferring and moving away from imitation and artificiality in decorative works in architecture and other fields

References:

1. Dorothea: *Design Elements and principles*, U.S.A.,1995.
2. Pope (A.U: *Survey of Persian Art*, Vol IV part II .
3. Saria, A. Sidky: *Analysis of Dynamic Interplay Encountered in an Islamic Geometrical Art. Unit*: A system perspectives Ph.D., State University, New York at Buffalo. September,1989.
4. Wilber Du Donald: *The Architecture of Islamic Iran*: The Ilkanid period – Princeton University,1955.
5. Ryan, M.G.; 2002: "*The Complete Encyclopedia of Stitchery*" Barnes & Noble Books, New York
6. Abas S., Salman A. (1995), *Symmetries of Islamic Geometrical Patterns*, World scientific publishing Co. Pte. Ltd, Singapore.
7. Akkach, S. (2005), *Cosmology and Architecture in Pre modern Islam*: An Architectural Reading of Mystical Ideas. Albany: State University of New York Press.
8. Baer, E. (1998), *Islamic Ornament*, Edinburgh University Press, Edinburgh, pp. 160.
9. Bonner Jay (2003),*Three Traditions of Self-Similarity in fourteenth and Fifteenth Century Islamic Geometric*
10. Ornament, *Meeting Alhambra*, Isama- Bridges Conference Proceedings , pp. 1-12
11. Brend Barbara (1991), Islamic Art, British Museum Press, Great Britain.

الجوانب الجمالية الزخرفية واستخدامها في العمارة الاسلامية

د.تهاني محمد ناصر العريفي[1]

الملخص:

إن نشأة هذه الزخارف ومردها ومنبعها هو الإسلام والعروبة، ولم يتأثر هذا الفن بالتقاليد والعقائد التي تحكم وتطبع غيره من الفنون الأخرى في الحضارات الأخرى، فلا غرو أن نجد إِذَنْ خلوَّ هذه النقوش والزخارف الإسلامية والأشكال الهندسية عبر القرون من ذوات الأرواح من إنسان أو حيوان أو غيره من الكائنات، كما أنَّ هذه الزخارف وقفت صامدةً عبر الأزمنة المتعاقبة لا تتأثَّر بما حولها من البلدان المجاورة كالأسلوب الإغريقي مثلًا، الذي سبق هذا النموذج الإسلامي في الوجود، وهذا ما جعل الأسلوب الإسلامي يتمتع بالتفرُّد والسيادة على مرِّ العصور محافظًا على خصوصيَّته وتميُّزه، وعدم ذوبانه في الآخر.

قدمت نماذج الزخرفة عناصر مختلفة ومتعددة لم تستند إلى تصنيف استخدامها كعنصر زخرفي في مكان واحد فقط، لكنها كانت أحد أهم العناصر الزخرفية للمصمم في العصر الإسلامي القديم، والجمع بينها وبين بقية عناصر البناء المعماري، يعد التصميم الداخلي أو الأثاث أو وحدات الإضاءة أو الوحدات التكميلية سمة أساسية في العصر الإسلامي القديم، بدءاً من العلاقة المتبادلة بين الشكل المعماري الخارجي والتفاصيل الزخرفية الداخلية، وصولاً إلى تصميم الأثاث المقابل للشكل المعماري الخارجي والتفاصيل الزخرفية الداخلية، والتوافق في استخدام المواد في الهندسة المعمارية، العمارة الداخلية، وحتى العناصر المجانية والممتدة للوصول إلى استخدام وحدات الزخرفة في الكتابات والمخطوطات وكل ما مدته يد الفنان المسلم في العصور القديمة حتى وصلت إلينا في العصر الحديث. بالإضافة الي انه كيف تبنى الفنان المسلم مبدأ تحريك خياله بطريقة تمكنه من ربط القيم الجمالية للعناصر الزخرفية بأنشطته الفكرية المختلفة التي تمتد جذورها إلى أعماق الوجود البشري، وما أهميتها وما هي ؟ هل احتاج إلى منح الخيال المزيد من الفرص للتفكير في العمل الفني وقراءته؟ لدعم التأثير الواضح للعقيدة الإسلامية من حيث عدم وجود رسومات زخرفية تشمل الكائنات المتحركة وجميع الكائنات الحية، خاصة في الرسومات داخل المساجد، كيف تمكن الفنان من الخروج من أزمة تقليد أشكال المخلوقات. من الضروري العودة إلى استغلال الزخارف الإسلامية كأحد العناصر الأساسية في التصميم حتى لا يفقد المجتمع هويته ويدرك المعاني العميقة وراء الأشكال المجردة التي تعبر عن عالم جمالي خاص يتجاوز حدود الصور والأشكال ويكتسب شخصية بالابتعاد عن محاكاة الواقع من خلال تبسيط الأشكال وتجريدها كما أوصي بالاهتمام بالتجديد والابتكار، والاعتماد على التطوير المباشر دون الانتقال والابتعاد عن التقليد والاصطناعية في الأعمال الزخرفية في الهندسة المعمارية والمجالات الأخرى.

الكلمات المفتاحية: الفن الاسلامي، الهندسة المعمارية، زخارف نباتية، الثقافة الإسلامية.

[1] قسم التربية الفنية –كلية التربية –جامعة الملك السعود Talarifi@ksu.edu.sa

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts107/93-112

Design requirements according to the formal integration in the design of interior spaces

Al-Aseel Ahmed Abboud [1]
Faten Abbas Laftah [2]

Al-Academy Journal-Issue 107 ISSN(Online) 2523-2029/ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 18/1/2023 Date of acceptance: 21/2/2023 Date of publication: 15/3/2023

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

Abstract

The formal integration of the interior spaces in general and the commercial spaces of the watch shops in the large commercial centers in particular is the goal that the designers aim to reach in order for the interior space to become successful in terms of the design idea and its characteristics. Implementation mechanism. One of the reasons for achieving formal integration in the interior spaces of watch shops is the requirements of the design that must be available in these spaces to reach a state of formal integration between the interior and the exterior so that the space becomes fully integrated in all respects. Because of the aforementioned reasons for dealing with the research, through four chapters: The first chapter included the research plan and its problem, which was summarized in the following question: (What are the design requirements that must be available in the interior design? Shop spaces that sell watches as commercial spaces require formal integration)? The importance of the research, its objective, the objective limits, the spatial and temporal limits of the research were also highlighted, and the most important terms mentioned in the research title were identified. As for the second chapter, it included previous studies and the theoretical framework, which included two parts. The first dealt with formal integration into the interior spaces. As for the second, it dealt with the internal commercial spaces in all its details, in addition to the results of the theoretical framework in terms of indicators. As for the third chapter, it was devoted to the research procedures, as the researcher relied on the descriptive approach in analyzing the selected samples and models. The fourth chapter also included the results of the analysis and the conclusions obtained in light of the research objective, recommendations and proposals. and a list of sources and appendices.

Key Words: formal integration, design requirements, watch shops

[1] University of Baghdad / College of Fine Arts / Design Department.
alaseel.ahmed2104m@cofarts.uobaghdad.edu.iq
[2] University of Baghdad / College of Fine Arts / Design Department. Faten.lafta@cofarts.uobaghdad.edu.iq

المتطلبات التصميمية على وفق التكامل الشكلي في تصميم الفضاءات الداخلية

الأصيل احمد عبود[1]

فاتن عباس لفتة[2]

مستخلص البحث

ان التكامل الشكلي للفضاءات الداخلية بصورة عامة والفضاءات التجارية لمحال بيع الساعات في المراكز التجارية الكبيرة بصورة خاصة هو الهدف الذي يروم المصممون للوصول اليه كي يصبح الفضاء الداخلي ناجحاً من ناحية الفكرة التصميمية وآلية تنفيذها، ومن أسباب تحقيق التكامل الشكلي في الفضاءات الداخلية لمحال بيع الساعات هو المتطلبات التصميمية الواجب توافرها في هذه الفضاءات للوصول الى حالة التكامل الشكلي بين الداخل والخارج ليصبح الفضاء كلاً متكاملاً من جميع النواحي. ولما تقدم من أسباب تناول البحث، عبر أربعة فصول: اذ تضمن الفصل الأول خطة البحث ومشكلته التي تلخصت بالتساؤل الآتي: (ماهي المتطلبات التصميمية الواجب توافرها في تصميم الفضاءات الداخلية لمحال بيع الساعات بوصفها فضاءات تجارية تستوجب التكامل الشكلي)؟. وقد تم القاء الضوء على أهمية البحث، وهدفه وكذلك بيان الحدود الموضوعية والحدود المكانية والزمانية للبحث، وتحديد اهم المصطلحات التي وردت في عنوانه. أما الفصل الثاني فقد تضمن الدراسات السابقة والإطار النظري الذي اشتمل على مبحثين تناول الأول التكامل الشكلي في الفضاءات الداخلية. اما الثاني فقد تناول الفضاءات الداخلية التجارية بجميع مفصلاتها، فضلاً عن ما اسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات، وقد خصص الفصل الثالث لإجراءات البحث حيث اعتمد الباحث على المنهج الوصفي في تحليل العينات والنماذج المختارة. وكذلك اشتمل الفصل الرابع على نتائج التحليل والاستنتاجات المستحصلة في ضوء هدف البحث فضلاً عن التوصيات والمقترحات. وقائمة المصادر والملاحق.

الكلمات المفتاحية: التكامل الشكلي، المتطلبات التصميمية، محال بيع الساعات.

الفصل الأول/ الإطار المنهجي للبحث.

مشكلة البحث والحاجة اليه:

يعد التكامل الشكلي أحد الأساسيات المهمة في عملية تصميم الفضاءات الداخلية والواجب مراعاته من قبل المصمم الداخلي عند الشروع بعملية التصميم، كونه يشكل الحجر الأساس في أنجاح الفكرة التصميمية وتميزها عن غيرها. والتكامل الشكلي في التصميم الداخلي هو فكرة المصمم وقدرته على الدمج

[1]جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة/ قسم التصميم/ فرع التصميم الداخلي/
alaseel.ahmed2104m@cofarts.uobaghdad.edu.iq

[2]جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة/ قسم التصميم/ فرع التصميم الداخلي/ Faten.lafta@cofarts.uobaghdad.edu.iq

بين الفضاءات الداخلية والخارجية مع المتطلبات التصميمية التي هي من اساسيات تكوين هذه الفضاءات، فيعمل المصمم على توضيح مضمون الفضاء وماهيته بصورة مبسطة وسلسة واضحة للمتلقي وشاغل الفضاء الداخلي عبر استخدام التكامل الشكلي على وفق علاقات ومعايير ثابتة ومدروسة خاضعة الى وظيفة المكان والعناصر الشكلية والجمالية التي يحتويها. ومن خلال ملاحظة الباحث واستطلاعه وجد بعض المشاكل الخاصة في كيفية تطبيق وتوظيف التكامل الشكلي مع المتطلبات التصميمية للفضاءات الداخلية لمحال بيع الساعات داخل المولات التجارية مما أثار التساؤل الاتي:

(ماهي المتطلبات التصميمية الواجب تو افرها في تصميم الفضاءات الداخلية لمحال بيع الساعات بوصفها فضاءات تجارية تستوجب التكامل الشكلي)؟.

أهمية البحث:

تكمن أهمية البحث في:

1. اغناء الجانب المعرفي لدى المصممين والمختصين في مجال التصميم الداخلي.
2. إضافة معرفية للمصمم الداخلي والقائمين على الفضاءات الداخلية في كيفية توظيف المتطلبات التصميمية على وفق التكامل الشكلي في تصميم تلك الفضاءات.
3. ابراز أهمية المتطلبات التصميمية في تحقيق البنية التصميمية للفضاءات الداخلية.

هدف البحث:

يهدف البحث الى:

الكشف عن المتطلبات التصميمية المتكاملة في عملية تصميم الفضاءات الداخلية لمحال بيع الساعات.

حدود البحث:

الحدود الموضوعية: تتمثل بدراسة المتطلبات التصميمية عند عملية تصميم الفضاءات الداخلية لمحال بيع الساعات وإمكانية تحقيقها للتكامل الشكلي.

الحدود المكانية: محال بيع الساعات الواقعة ضمن المراكز التجارية في دول الخليج العربي.

الحدود الزمانية: 2017م - 2020م وهي فترة انشاء محلات بيع الساعات داخل المراكز التجارية.

تحديد المصطلحات:

قد وردت في عنوان البحث مصطلحات عدة كان لابد من الوقوف عليها وتعريفها وبيان معانيها:

1- المتطلبات requirements :

المتطلب لغةً:" مُتَطلَّب: (اسم)، الجمع: متطلَّبات، اسم مفعول من تطلَّبَ أمر أو عمل يُطلَب تحقيقه، شيء أساسيّ لا غنى عنه".(www.arabdict.com)

اما اصطلاحاً: فيعرف المتطلب "بأنه عبارة عن حاجة فيزيائية أو وظيفية موثقة يجب على منتج او خدمة ما أن تؤديه أو تحتويه".(www.wikipedia.org)

وتعرف المتطلبات التصميمية أجر ائياً: وهي حاجات وظيفية وجمالية يمكن ان تطبق بطريقة علمية وفكرية تنظيمية مرتبة ترتيباً معيناً من قبل المصمم للوصول الى فضاء داخلي متزن.

2- **التكامل integration :**

التكامل لغةً: "من الفعل كَمَلَ اي تم وكان كاملاً"(Maalof, 2003, P686).

اما اصطلاحاً: فقد عرف التكامل على "انه خلق التجانس في وحدة متكاملة ومتجانسة" (Kazem, P7,1989).

ويعرف التكامل اجرائياً: هو عملية ربط ودمج وتداخل بين فضائين داخليين او فضاء داخلي وخارجي بصورة بسيطة وسلسة ومتجانسة للوصول الى فضاء مبتكر متكامل.

3- **الشكلي formal :**

يعرف الشكل لغةً: تشتق كلمة الشكل من الفعل **شكل** ويدل على المماثلة. كان تقول هذا شكل هذا، أي مِثله .(Abi al-Hassan, 2001, P511)

الشكل اصطلاحاً:

الشكل هو "احد **العناصر** الأساسية التي يشترط ان ترتب لتحقيق غايات" . (Nopler, 1987, P806)

تعريف الشكل اجرائياً: هو هيئة منظمة داخل الفضاء المادي الذي يحتويها لغرض تحقيق المتطلبات الوظيفية والجمالية.

ومن هذه التعريفات السابقة يمكن تعريف مصطلح التكامل الشكلي كالآتي:

التكامل الشكلي اجرائياً: هو خلق وحدة متجانسة ومنتظمة متكونة من الهيئات الخاصة بالأجسام المختلفة داخل الوسط الحاوي لها (الفضاء الداخلي) لتأدية مهام وظيفية وجمالية في ذات الوقت.

الفصل الثاني/ الإطار النظري للبحث.

المبحث الأول: التكامل الشكلي في الفضاءات الداخلية.

1- **مفهوم التكامل الشكلي وعلاقته بالتصميم الداخلي:**

منذ القدم أرتبط مفهوم التكامل الشكلي بالكثير من المفاهيم المختلفة مثل مفهوم الكلية والشمولية والوحدة ومفهوم الجمال وغيرها من المفاهيم، إذ يعد الجمال قيمة عليا من الصعب أدراكها وفهمها لأنها قيمة نسبية تختلف من شخص الى آخر في جميع محاور الحياة حسب فكر الشخص وعاداته وتقاليده ومجتمعه وغيرها من المؤثرات التي تؤثر على عملية أدراك الشخص للجمال وفهمه وتفسيره، فالعلاقات الجمالية تتشكل في التكامل بين الأجزاء مع بعضها البعض وتكون الكل المتكامل الذي يعكس الجمال، فقد أتفق البشر على إن الجمال هو أحدى جزئيات التكامل في الكون (Al-Obaidi, 2004, P94). وهذه هي أهم المفاهيم التي تداخلت وارتبطت بمفهوم التكامل الشكلي في التصميم الداخلي. وإن مفهوم التكامل الشكلي يعتمد بصورة عامة على الدمج بين نوعين من اللغات التصميمية وهي " لغة النمط، ولغة الشكل. لغة النمط ترمز الى عناصر التفاعل الإنساني مع المباني والفضاء الداخلي التي يمكن العثور عليها كما في العمارة التقليدية بفضاءاتها الداخلية. اما لغة الشكل تتوافق مع أي طراز هندسي لمبنى او لمنطقة سواء كانت تراثية او غيرها" (Salman, 2017, P7).

2- أنواع التكامل الشكلي في التصميم الداخلي:

للتكامل الشكلي في التصميم الداخلي أنواع متعددة تتكامل فيما بينها من أجل تحقيق فضاء داخلي يمتاز بتكامل أجزائه وبالتالي الوصول استقرار الفضاء شكلياً وأدائياً، ومن هذه الأنواع:

- **التكامل التكنولوجي:** هو احد أنواع التكامل الشكلي المهمة في الفضاءات الداخلية وقد عرف " هذا النوع من التكامل الأبنية كمجموعة من التكنولوجيات في الكيفية التي تتم بها العلاقة بين المكونات الداخلة في المبنى" (Salman, 2017, P8).
- **التكامل التنظيمي:** وهو كيفية وامكانية الفضاء الداخلي على التلائم والتكيف مع جميع متطلبات الانسان عبر الزمن عن طريق "قابلية التنظيم في الاستجابة لعامل التغير على وفق هذه المتطلبات والذي يشمل على تكامل التحسس وتكامل المرونة وتكامل المعالجة، وإدارة الأعمال، وتكامل الناس والفضاء"(Salman, 2017, P9).
- **التكامل الفني:** ان العمل التصميمي المتكامل فنياً يتصف بالانسجام والتماسك بين الوحدات المكونة له من جهة، ومن جهة ثانية يدل على موضوع خاص في داخله أي يحمل مدلولاً باطنياً، ومن المهم لأي تصميم داخلي إن يحتوي على جانبين الأول هو المظهر الخارجي الحسي، والثاني هو البنية الزمانية الباطنية الداخلية له أي ما يحتويه التصميم الداخلي من معان يقصدها المصمم في فكرته التصميمية، وهنالك مجموعة من الصفات التي تميز التصميم الداخلي وتعطيه صفة الجمال الفني بنظر المصمم والمتلقي وهي(Salman, 2017, P10-11-12).: (التناسب، التنوع، التدرج، البساطة، التعقيد، الضخامة، المبالغة).
- **التكامل البصري:** التكامل البصري يعمل على توسيع إدراك المشاهد ووعيه للأبعاد الحسية، والفيزيائية والنفسية والروحية للفضاء. ويحقق توظيف السيطرة المبدعة على الإضاءة، وكذلك زيادة الراحة النفسية التي تساهم في الإدراك والخبرة الجمالية للفضاء الداخلي حيث تتباين معايير تصنيف الإضاءة لتشمل الإضاءة كلا من الاضاءة الطبيعية والصناعية (Al-Obaidi, 2004, P105). فالضوء هو احد العاناصر الأساسية للتكامل البصر ويكون على تماس مباشر باللون فكلاهما مكمل للأخر وعليه فإن التكامل البصري يتحقق في الفضاء الداخلي عبر مثلث متكون من الضوء واللون وعين المتلقي، فيتم تفسير الفكرة التصميمة للمصمم عن طريق المتلقي عبر استخدام هذه العناصر الثلاثة.
- **التكامل اللوني:** وهو مرتبط بالتكامل الشكلي البصري ترابطاً وثيقاً وهو احد اهم عناصر التكامل الشكلي في التصميم الداخلي فهو يؤثر بصورة مباشرة في نفسية وسلوك شاغلي الفضاء الداخلي ويعبر عما يدور في رأس المصمم من فكرة وما يقصده من أسلوب وطريقة يستطيع عبرها انجاز تصميم لفضاء داخلي مبتكر ومميز.

3- التكامل الشكلي وعلاقته بالعناصر الأساسية المحددة للفضاء الداخلي:

التكامل الشكلي يعتمد على الوظيفة الأدائية والوظيفة الجمالية للعناصر المحددة للفضاء الداخلي بالرغم من انه يعتمد على الجمال بصورة كبيرة ومباشرة أكثر من الأداء وتقسم هذه العناصر الى:

- العناصر المادية وبدورها تقسم الى قسمين:

- العناصر المادية العامودية وتشمل (الجدران، الاعمدة، القواطع) وعناصرها الانتقالية وتشمل (الفتحات، الأبواب والشبابيك، السلالم).
- العناصر المادية الأفقية وتشمل (السقوف، الارضيات).
- العناصر المكملة وتشمل (الضوء، اللون والملمس، المكملات التزينية، الأنظمة البيئية، العناصر التأثيثية) (Shabr, 1998, P16).

1-**العناصر المادية العامودية:** وهي المستويات الأكثر أهمية من الناحية البصرية، فهي التي توفر عنصر الحماية والخصوصية لشاغلي الفضاءات الداخلية التي تحيط بها، كما تعمل على تشكل وتعرف وتحكم حجم الفضاء الداخلي، وتعمل على الأحاطة بحركة شاغلي الفضاء ومستخدميه وتحددها، كما تعمل على فصل كل فضاء عن الآخر مع توفير العزل الصوتي والبصري والضوئي ايضاً لمستخدمي الفضاء الداخلي، وتتكون العناصر المادية العامودية من (الجدران، القواطع، الأعمدة) وكذلك العناصر الانتقالية وهي (السلالم، والفتحات الخاصة بالشبابيك والابواب وغيرها) .(Ching, 1987, P122-124)

2-**العناصر المادية الافقية:** وتقسم الى (السقوف، الارضيات): فالسقوف هي المحددات الأساسية التي تعد من الناحية البصرية في المركز الثاني بعد الجدران في الفضاء الداخلي وهي التي تحدد ارتفاع الفضاء وتوفر الحماية الفيزيائية والنفسية لشاغليه. اما الارضيات هي السطوح التي تمثل المستوى الافقي وهي قاعدة الفضاء الداخلي ويرتكز عليها الجدران والسقف ووحدات الفضاء من اثاث ومكملات وغيرها.

3-**العناصر المكملة:** وتقسم الى الضوء واللون والملمس والمكملات التزيينية والأنظمة البيئية والعناصر التأثيثية: فالضوء هو العامل الجمالي والوظيفي المُعرِف للفضاء الداخلي بكل مايحتويه، اما اللون هو الواسطة لعملية نقل المعلومات او الصفات البصرية للأشكال المكونة للفضاء الداخلي وله علاقة وثيقة بالضوء فبدون الضوء لايوجد لون. وفيما يخص الملمس فعبره يتم الشعور بسطح الجسم وله علاقة وثيقة مع الضوء ايضاً كون انعكاسات الضوء من على الاسطح هي كفيلة بالتعريف او الشعور بملمس السطح قبل لمسه داخل الفضاء الداخلي.

اما المكملات التزيينية هي الإضافات التي تعطي الفضاء الداخلي الصفات الجمالية والتعبيرية والنفسية التي تسهم في ابراز التكامل الشكلي له، وتقسم الى مكملات تزيينية وظيفية كالساعات ووحدات الانارة، وتركيبية كالالوان والاشكال، وجمالية كاللوحات والمنحوتات والنباتات وغيرها(Sharif, 1982, P272-275). والأنظمة البيئية هي التي تكون وظيفتها الأدائية أكبر من وظيفتها الجمالية وتتكون من: أنظمة التدفئة والتبريد، أنظمة الصوتيات، أنظمة الأمان، الأسلاك الموصلة للطاقة الكهربائية (Abd al-Baqi, 2008, P 47-48).

بما ان هذه الأنظمة وتفرعاتها تستهدف الجانب الأدائي أكثر من الجانب الجمالي يكتفي الباحث بذكرها فقط دون الدخول الى تفاصيلها الدقيقة.

وبخصوص العناصر التأثيثية فـ" يُعد التأثيث والأثاث من أكثر العناصر التي يتم بواسطتها إغناء الفضاء وتزيينه جمالياً ويوفر لنا مُتعة وإثارة بصرية حسية عالية فضلا عن كونه دليلاً على الوجود الإنساني داخل

الفضاء" (Abd al-Baqi, 2008, P50). وهو ايضاً حلقة الوصل بين الفضاء ومستخدميه وبه يتكامل الفضاء شكلياً ليصل الى حالة من التوازن الوظيفي الأدائي والوظيفي الجمالي.

المبحث الثاني: الفضاءات الداخلية التجارية.

1- نبذة عن الفضاءات الداخلية التجارية:

الفضاءات التجارية وهي أحدى فضاءات المبنى التجاري الذي يصنف ضمن المباني العامة التي تعرف بأنها "المباني المستخدمة من قبل عامة الناس، لقضاء حوائجهم بما في ذلك من مباني منفردة في الفضاء او متجمعة مع غيرها وسواء كان منها عامودي الشكل او أفقي وتشمل المباني العامة المباني التعليمية والصحية والثقافية والرياضية والدينية والتجارية والسياحية والترفيهية سواء حكومية منها او خاص" (Kastati, 2012, P23).

2- المتطلبات التصميمية في الفضاءات الداخلية التجارية:

تعددت المتطلبات التصميمية في الفضاءات الداخلية التجارية والتي تحمل أهمية كبيرة في عملية التكامل الشكلي للفضاء الداخلي التجاري ومن هذه المتطلبات:

- **تنظيم وتنسيق الحركة في الفضاء الداخلي التجاري:** ويتم عبر أستخدام عدة أنواع واشكال للحركة حسب تخطيط وتصميم الفضاء الداخلي للمحل التجاري وكالآتي (الحركة الخطية، الحركة المحيطية، الحركة الشبكية، الحركة العضوية، الحركة الشعاعية). (Awad, 2007, P9)
- **تصميم الواجهات الخارجية :** يعد تصميم الواجهات ووحدات العرض من أساسيات التكامل الشكلي لأي فضاء داخلي تجاري فتعكس الواجهات مايوجد بداخل المحل من معروضات ومنتجات فهي أول ماتقع عليه عين الزبون، ومن ثم فهي تعد عامل جذب له او عامل نفور ويتوقف ذلك على طبيعة تصميمها والفكرة التي تعكسها وطريقة تنفيذها كل هذه عوامل تؤدي دور الجاذب او النافر. (Awad, 2007, P9)
- **تصميم وحدات العرض :** يختلف تصميم وشكل وحدات العرض حسب وضعها في الفضاء الداخلي للمحل التجاري، فبحسب تصميم المحل تتوزع وحدات العرض في منتصف الفضاء **وغالباً ماتكون حاوية على القطعة الأهم من المنتجات والمعروضات كأن تكون ساعة غالية الثمن من أحدى الماركات العالمية**، ومنها ماتكون جدارية او معلقة وغيرها من أشكال تنظيم وحدات العرض. (Awad, 2007, P9)
- **الإضاءة:** إن تصميم الإضاءة بصورة جيدة ومناسبة للفضاء الداخلي للمحال التجارية ليس بالأمر السهل والهين، فهي خاضعة الى معايير وظيفية وجمالية تتبع تصميم الفضاء وما يتم عرضه من سلع ومنتجات وخدمات فيه .(Hamdi, 2005, P304)
- **الألوان:** "يلعب اللون دوراً حيوياً في مجال التصميم الداخلي للمحلات التجارية كما يعمل على إبراز وحده الأثاث وعلاقتها بمحتويات التكوين الكلي من جدران وأرضيات وأسقف وغيرها، ومما لا شك فيه أن اختيار اللون صعب للغاية لأن إرضاء الأذواق جميعاً في وقت واحد شيء صعب جداً" (Jibril, 2013, P13).

- **المواد وملمسها:** "إن اختيار نوعية المواد المستخدمة في تجهيز المحل له أهمية كبيرة، حث يتوقف عليها ارتياح الزبون أو عدم ارتياحه وبالتالي رواج حركة البيع أو كسادها" (Dihny, 2005, P188) **وتعددت المواد المستخدمة في الفضاء الداخلي التجاري لمحال بيع الساعات، فهو كفضاء عرض سلع قيمة لابد من توفر مادة تعطي رؤية جيدة جداً وفي ذات الوقت تحافظ على الساعات القيمة من السرقة والعبث، فالزجاج هو من أبرز المواد ذات الملمس الصقيل التي يعتمد عليها المصمم الداخلي في تصميم وحدات العرض الخاصة في المحل.**
- **التكييف:** يعد التكييف (تدفئة – تبريد- التهوية) من الأمور المهمة لأي فضاء داخلي خاص كان او عام تجاري او غير تجاري فهو المسؤول عن تلائم البيئة الداخلية للفضاء مع شاغليه ومستخدميه، وكون أن فضاءات محال الساعات تقع ضمن مراكز تجارية فيكون نظام التكييف فيها مركزي يشمل جميع الفضاءات الموجودة في المركز التجاري كما ويحتوي الفضاء الداخلي التجاري على **الستائر الهوائية التي لها أهمية كبيرة داخل المحال التجارية فيما يخص مبدأ الاستدامة فيمكن تلخيص أهميتها بما يأتي**(www.q8tech.net) (توفير الطاقة، حماية المكان الداخلي، تحسين البيئة الداخلية، منع الحشرات).
- **العلامة التعريفية لهوية المنتج (الايقونة):** من أهم المتطلبات التصميمية للفضاء الداخلي التجاري هو تصميم علامة تعريفية لهوية المنتج الذي يتم عرضه وتسويقه داخل هذه الفضاءات وهذا له تأثير في عملية التكامل الشكلي في الفضاءات الداخلية التجارية. وفي الوقت الحالي ومع دخول التقنيات الالكترونية الحديثة أستطاع المصمم من توظيف هذا العنصر بصورة متميزة ضمن الفضاء الداخلي عبر أستخدام شاشات العرض التفاعلية والرقمية الاعلانية التي عن طريقها يتم عرض ما يتم أرساله من أجهزة الكومبيوتر والتلفاز وأجهزة الفيديو المختلفة ومايتم كتابته وبرمجته من نصوص على الكومبيوتر وما يتم تخزينه من معلومات وملفات (www.q8tech.net) .

مؤشرات الإطار النظري:

أسفر الاطار النظري عن مجموعة من المؤشرات يمكن اعتمادها في بناء استمارة التحليل وبالتالي الوصول الى النتائج وهي كالآتي:

1. يعتمد مفهوم التكامل الشكلي في الفضاء الداخلي التجاري على مفاهيم عدة هي الكلية والشمولية والوحدة والجمال.
2. هنالك نوعين من اللغات التصميمية في التكامل الشكلي للفضاءات الداخلية هي لغة النمط ولغة الشكل.
3. تمتلك العناصر المادية العامودية والافقية أهمية بصرية كبيرة كونها تقع عند مستوى نظر الانسان في داخل الفضاء الداخلي.
4. ان الفضاءات الداخلية لمحال بيع الساعات تمتلك مجموعة من الصفات التي تميز التصميم الداخلي لكل منها وتعطيه قيمته الفنية بنظر المصمم والمتلقي الشاغل والمستخدم للفضاء وهذه الصفات هي(التناسب، التنوع، التدرج، البساطة، التعقيد، الضخامة، المبالغة).

5. تمتاز العناصر المكملة مثل (الضوء، اللون، والملمس، المكملات التزينية، الأنظمة البيئية، العناصر التأثيثية) داخل الفضاء الداخلي لمحل بيع الساعات بجانب تعبيري جمالي وآخر وظيفي وهذا له تأثير مباشر على عملية التكامل الشكلي للفضاء.
6. ان العناصر الفيزيائية والتأثيثية والتكميلية تؤثر في عملية التحكم بحجم وشكل واتجاه أنظمة الحركة الافقية للفضاء الداخلي لمحال بيع الساعات.
7. عند دمج اكثر من نوع من أنواع الحركة في التصميم الداخلي للمحال التجارية لبيع الساعات كالحركة الخطية والمحيطية والشبكية والعضوية والشعاعية يحدث خلق نوع من التشويق والمتعة والاستفادة داخل الفضاء.
8. تعد الإضاءة الصناعية من العناصر المهمة في تصميم الفضاءات الداخلية لمحال بيع الساعات كونها تساهم في اظهار التفاصيل الدقيقة للساعات، فأستخدام الألوان المناسبة من الإضاءة مع التحكم في شدتها يؤدي الى نجاح تصميم الفضاء الداخلي وبالتالي نجاح وظيفته.
9. يعتمد تلائم البيئة الداخلية للفضاء الداخلي التجاري لمحل بيع الساعات مع شاغليه ومستخدميه على نظام التكييف وجودته داخل هذا الفضاء، فهو المسؤول عن توفير مناخ مناسب يتلائم مع وظيفة الفضاء ومع طبيعة الافراد الشاغلين له.
10. إن علاقة التصميم الداخلي وتكامله مع تصميم الايقونة للعلامة التجارية الخاصة بالمنتجات التي يتم عرضها وتسويقها داخل هذا الفضاء تعد من المتطلبات التصميمية المهمة للفضاء الداخلي التجاري، فالإعلان ووسائله له تأثير كبير في عملية التكامل الشكلي والتصميمي في الفضاءات الداخلية التجارية لمحال بيع الساعات.

الفصل الثالث/ إجراءات البحث.

منهج البحث: تم اتباع المنهج الوصفي في تحليل نماذج البحث.

مجتمع البحث: بعد التقصي والدراسة المستفيضة، وبسبب تعذر الباحث من الوصول الى محال ساعات محلياً بسبب الأوضاع الأمنية وتعذر التصوير واخذ المعلومات الكافية عن العينات، وجد الباحث ان دول الخليج العربي من أكثر الدول رواجاً وشهرةً في العالم بسوق الساعات، اذ ساهم موقع هذه الدول الإستراتيجي، وإمكاناتها المعروفة في سوق العملات، ونظام الإعفاء من الضرائب إلى تحويلها مركزاً رئيساً لتداول الساعات عالمية الجودة وبأسعار فائدة منخفض نسبياً، وهذا ما جعلها تمتلك الكثير من متاجر بيع الساعات بمختلف أنواعها، وبوصف ان مجتمع البحث واسع النطاق جداً في هذا المجال، تم اختيار العينة اختياراً قصدياً لمحال بيع ساعات رولكس الواقعة ضمن المراكز التجارية في دول الخليج العربي كمجتمع للبحث الحالي، وفقاً لمسوغات تصب في تحقيق هدف البحث ونتائجه، وكما مبين بالآتي:

1. اختيار أفضل المحال أهمية وشهرة ورصانة وثقة من ضمن دليل المحال التجارية لبيع الساعات رولكس في دول الخليج.

2. اختيار محال بيع ساعات رولكس التي تقع في المراكز التجارية، كون ان التسوق في المراكز التجارية يُعد مفضلاً وملائماً بحسب البيئة الاجتماعية والطبيعية والثقافية لتلك الدول، ذلك ما جعل متاجر او محال بيع الساعات تتوزع في تلك المراكز التجارية.
3. اختيار المحال التي تتداول الساعات التي تحمل الاسم التجاري رولكس المعروف عالمياً.
4. اختيار المحال التي تتفرد بالتصاميم المعاصرة والتي تعكس تعبيراً جمالياً ووظيفياً يغني المشهد البصري ويؤكد هوية الفضاء وخصوصيته.

عينة البحث: تم اختيار عينة البحث بأسلوب العينة القصدية للفضاءات الداخلية لمحال بيع الساعات لشركة رولكس داخل المراكز التجارية في دول الخليج العربي وتم أختيار ثلاث نماذج للعينة متوزعة في ثلاث دول خليجية وكالأتي:

1. متجر رولكس في مجمع ستي سنتر التجاري (البحرين).
2. متجر كهوجي وكيل شركة رولكس في مجمع الراشد مول التجاري (السعودية).
3. متجر احمد صديقي وأولاده وكيل شركة رولكس في مجمع مول الامارات التجاري (الامارات).

تم اختيار العينات كونها وكالات رسمية ومعتمدة لشركة رولكس للساعات وتقع ضمن مراكز تجارية مهمة على مستوى دول الخليج العربي مع توفر المعلومات الكافية عنها وتوفر سنة الانشاء الخاصة بالعينات.

أداة البحث: لتحقيق هدف البحث تم استعمال الأدوات الآتية:

1. العمل على بناء استمارة تحليل تعتمد مؤشرات الإطار النظري لغرض تحليل نماذج العينة المختارة
2. أجراء عملية المسح والبحث للنماذج المختارة على شبكة الأنترنيت.

صدق الأداة: تم عرض استمارة التحليل على الأساتذة من ذوي الاختصاص الدقيق في التصميم*[1] للأخذ بالملاحظات والتوجيهات التي يرونها مناسبة من حيث الإضافة والحذف والتعديل لبعض فقرات الاستمارة.

الوصف والتحليل: الأنموذج الأول: متجر رولكس في مجمع ستي سنتر التجاري في البحرين.

شكل رقم (1) يوضح متجر رولكس في مجمع ستي سنتر التجاري في البحرين

https://www.google.com/maps/uv?pb

1. *الأساتذة ذوي الاختصاص الدقيق:
2. أ.د. رجاء سعدي لفتة.
3. أ.م.د. حسنين صباح داوود.
4. م.د. أخلاص عبد سلمان.

الوصف العام: يقع متجر رولكس في الطابق الأول داخل مجمع ستي سنتر التجاري في المنامة عاصمة مملكة البحرين، أُفتتح هذا المتجر بتاريخ 26 مارس/ آذار 2017م من قبل شركتي (مودرن آرت ستوديو الوكيل الرسمي لشركة رولكس للساعات في منطقة الشرق الاوسط، ورولكس)، يعتبر أكبر فرع لشركة رولكس للساعات في الشرق الأوسط، وقد امتاز تصميم هذا المتجر بأبراز الثقافة العربية، كما يحتوي على ركن خاص بكبار الشخصيات، وتم استخدام الكثير من المواد والخامات الخاصة بشركة رولكس والمصنعة خصيصاً لها.(www.alwasatnews.com)

شكل رقم (1-1) يوضح الفضاء الداخلي لمحل ساعات رولكس.
https://images.app.goo.gl/3Ydmcdbu3UYzXcag7

التحليل:

1- التكامل الشكلي الفني في التصميم الداخلي للمحال التجارية لبيع الساعات:

اتصف التصميم الداخلي لمحل ساعات رولكس بالانسجام والتماسك بين الوحدات المكونة له من جهة، وبين ما يحتويه من معانٍ يقصدها المصمم في تصميمه من جهة أخرى، فتحقق هذاين الجانبين معاً عبر استخدام المواد والخامات والاثاث والمكملات وغيرها بصورة متجانسة. وهنالك مجموعة من الصفات التي يتميز بها الفضاء التجاري لمحل بيع الساعات تعزز وتعطي صفة التكامل الشكلي الفني له بنظر المصمم والمتلقي بعضها تحقق كلياً وبعضها جزئياً وبعضها لم يتحقق و من الممكن توضيحها بالآتي: التناسب: كان متحققاً ، التنوع: متحقق ، التدرج: متحقق ، البساطة: غير متحقق ، التعقيد: غير متحقق ، الضخامة: متحقق ، المبالغة: متحقق جزئي.

2- المتطلبات التصميمية في الفضاءات الداخلية التجارية لمحل الساعات:

اعتبارات تنظيم وتنسيق الحركة الأفقية في الفضاء الداخلي: بسبب كون محل ساعات رولكس يقع ضمن مركز تجاري فهو لا يحتوي على ممرات حركة عامودية كالسلالم فهو يعتمد على الحركة الافقية في داخل الفضاء. وهنالك اعتبارات عدة يتم عبرها تحديد وتنظيم الحركة الأفقية داخل محل ساعات رولكس وتقسم هذه الاعتبارات الى:

عناصر فيزيائية: إن العناصر الفيزيائية في فضاء المحل والمتمثلة بالارضية والسقف والجدران وفتحات الشبابيك والابواب لها تأثير كبير من ناحية آلية الحركة ومساراتها بداخل المحل.

عناصر تأثيثية: يحتوي الفضاء المحل على تصاميم مميزة من الأثاث الثابت والمتحرك مثل الكراسي المختلفة والمقاعد المفردة والمزدوجة والطاولات الصغيرة وطاولات المخصصة لعرض الساعات الغالية فضلاً عن وحدات العرض المنضدية ذات الاشكال المتنوعة ووحدات العرض الجدارية وكذلك اللوحات الاعلانية الخاصة بالترويج والاعلان عن الساعات المتنوعة التي تنتجها شركة رولكس فضلاً عن وجود الأجهزة والمنظومات المتنوعة الهندسية والخدمية كمنظومة التكييف المركزي و منظومة الكهرباء والانارة والسلامة والأمان بداخل هذا الفضاء.

عناصر تكميلية: توجد العناصر التكميلية المحسوسة غير الملموسة في الفضاء الداخلي لمحل ساعات رولكس كالصوت والروائح وعناصر الطبيعة كالرياح والضوء الطبيعي الداخل عبر الفتحات بصورة ليست مباشرة.

تصميم الواجهات الخارجية: فيمكن للمتلقي وبكل سهولة التعرف على محتويات المحل من الداخل وما هي الوظيفة التي يؤديها من خلال هذا التصميم .

تصميم وحدات العرض: تعددت أشكال تصاميم وحدات عرض الساعات في المحل لكنها امتازت بكونها مغلقة من جميع الجوانب ولا تفتح الا من قبل موظف المبيعات المسؤول وذلك للمحافظة عليها من التخريب والعبث فضلاً عن المحافظة على نظافة القطعة.

الإضاءة: تعد الإضاءة داخل الفضاء من العناصر الرئيسية ذات التأثير الكبير على نجاح التصميم الداخلي له، فكما هو معروف تحتاج محال بيع الساعات الى إضاءة جيدة عامة وخاصة لتبرز جمال الساعات الموجودة وتفاصيلها الدقيقة للزبائن، وهذا ما عمل على تحقيقه المصمم الداخلي في تصميم محل ساعات رولكس.

الألوان: هي من المتطلبات التي تلعب دوراً حيوياً في عملية التكامل الشكلي للفضاء الداخلي فأستخدام الألوان الفاتحة للمحددات الافقية والعامودية واستخدام لون الخشب البني اعطى صفة رسمية للفضاء، ولأستخدام اللون الأخضر جمالية كبيرة حيث أنه عمل على كسر الرتابة والملل للألوان المستخدمة في المحددات.

المواد وملمسها: تعددت المواد المستخدمة في الفضاء والتي كان لها الأثر الكبير في عملية نجاح الفضاء الداخلي وبالتالي نجاح عملية تسويق الساعات المعروضة داخل المحل.

التكييف: بما إن محل الساعات يقع ضمن مجمع تجاري فشأنه شأن باقي أجزاء المجمع يعتمد على التكييف المركزي (التدفئة – التبريد - التهوية)، فتكمن السيطرة على درجات الحرارة والرطوبة وتلوث الهواء وغيرها بصورة مركزية تنعكس على جميع أجزاء المجمع التجاري وبنفس الشدة.

العلامة التعريفية لهوية المنتج (الايقونة):

تم استخدام العلامة التجارية (الايقونة) التعريفية لمنتجات شركة رولكس والدعاية لها بصورة جيدة وفريدة من نوعها في تصميم محل ساعات رولكس أبتداءاً من الواجهة الخارجية وصولاً الى وحدات عرض الإعلان وعرض تفاصيل الساعات.

الأنموذج الثاني: متجر كهوجي وكيل شركة رولكس في مجمع الراشد مول التجاري في السعودية.

شكل رقم (2) يوضح متجركهوجي في مجمع الراشد مول التجاري

https://www.google.com/maps/uv?pb

الوصف العام: يقع متجر كهوجي للساعات الوكيل الرسمي لشركة رولكس في الطابق الأرضي لمجمع الراشد مول التجاري في مدينة الاحساء من المملكة العربية السعودية، أفتتح هذا المتجر سنة 2017م من قبل عائلة الكهوجي بالاشتراك مع شركة رولكس للساعات، وأشرف على تصميمه وتنفيذه المصمم الداخلي لشركة رولكس الخاص، اذ امتاز تصميم هذا المتجر بالشكل البسيط والبعيد عن التكلف لكنه مناسب للثقافة العربية ويعكسها في جميع ارجائه، فضلاً عن استخدام الألوان والمواد المتعارف عليها في تصاميم متاجر شركة رولكس المنتشرة حول العالم.(www.rolex.com)

شكل رقم (2-1) يوضح الفضاء الداخلي لمحل ساعات روليكس

https://images.app.goo.gl/QPmiQC3UXTf8zvBZ7

التحليل:

1- التكامل الشكلي الفني في التصميم الداخلي للمحال التجارية لبيع الساعات:

امتاز التصميم الداخلي لمحل ساعات رولكس في مجمع الراشد مول التجاري والتي أستخدم فيها المصمم مبادئ الأنسجام والتماسك والترابط بين مكونات الفضاء الداخلي عبر استعماله للخامات المتقاربة في المحددات والأثاث مما جعل الفضاء الداخلي متكامل فنياً بسبب وضوح المعاني التي قصدها المصمم من جهة وبين التناسق والتداخل لمكونات هذا الفضاء من جهة أخرى. وهنالك مجموعة من الصفات التي تعزز صفة

التكامل الشكلي للفضاء الداخلي لمتجر كهوجي وهي التناسب وكان متحققاً، التنوع: متحقق، التدرج: متحقق، البساطة: متحقق، التعقيد: غير متحقق، الضخام،: متحقق جزئياً، والمبالغة: غير متحقق.

2- المتطلبات التصميمية والتكامل الشكلي في الفضاءات الداخلية التجارية لمحال الساعات:

اعتبارات تنظيم وتنسيق الحركة الأفقية في الفضاء الداخلي: لوجود محل ساعات كهوجي في داخل مجمع تجاري وهو بطبيعة الحال مكون من طابق واحد ولا يحتوي على ممرات حركة عامودية كالسلالم والمصاعد فاقتصرت الحركة بداخل حدود الفضاء الداخلي على الحركة الأفقية فقط. وهنالك اعتبارات عدة ساهمت في تحديد وتنظيم الحركة الأفقية داخل محل ساعات كهوجي وتقسم الى:

عناصر فيزيائية: أعتمد المصمم الداخلي على نظام الحركة الخطية لوجود العناصر الفيزيائية كالجدران المستقيمة والارضية المستوية مع موقع الأبواب المركزي لمحل الساعات.

عناصر تأثيثية: يحتوي الفضاء الداخلي على تصاميم من الأثاث الثابت والمتحرك الخاص بالجلوس والطاولات المختلفة المخصصة لعرض الساعات ووحدات العرض المنضدية والجدارية واللوحات الاعلانية مع وجود منظومات التكييف المركزي والكهرباء والانارة والسلامة والأمان في داخل محل ساعات كهوجي.

عناصر تكميلية: تعد العناصر التكميلية مثل الصوت والروائح وعناصر الطبيعة كالرياح والضوء الطبيعي الداخل عبر الفتحات بصورة ليست مباشرة وليس لها تأثير كبير كون إن الفضاء مغلق ويقع داخل مركز تجاري ضخم.

تصميم الواجهات الخارجية: تحقق ربط الداخل بالخارج لمحل ساعات كهوجي عبر الواجهة التي عدت عامل جذب رئيس للزبائن بسبب سهولة وبساطة التصميم والشفافية التي حققتها الواجهة .

تصميم وحدات العرض: تعددت أشكال تصاميم وحدات العرض الخاصة بعرض الساعات في المحل لكنها امتازت بكونها مغلقة ولا تفتح الا من قبل الموظف المسؤول عنها وذلك للمحافظة عليها .

الإضاءة: اسهمت الإضاءة المتوازنة في خلق بيئة متكاملة شكلياً من ناحية التوازن البصري داخل الفضاء الداخلي فانقسمت الإضاءة الى عامة ذات اللون الشمسي والإضاءة المركزة او خاصة موجهة من السقف او موضوعة على شكل اشرطة LED حول الوحدات الاعلانية الموجودة على الجدران او بعض وحدات العرض الجدارية.

الألوان: ان استخدام الألوان للمحددات والاثاث والمكملات والاكسسوارات اعطى صفة الرسمية والاتساع والبساطة وكسر حاجز الرتابة والملل وإعطاء حركة داخل الفضاء عبر استخدام مجموعة من الألوان مثل الأخضر والاصفر الفاتح والبيجي ولون الخشب وغيرها.

المواد وملمسها: تعددت المواد المستخدمة والتي كان لها الأثر الكبير في عملية نجاح الفضاء وبالتالي نجاح عملية تسويق الساعات المعروضة.

التكييف: بما إن محل ساعات رولكس يقع ضمن مجمع تجاري فشأنه شأن باقي أجزاء المجمع يعتمد على التكييف المركزي (التدفئة – التبريد - التهوية)، فتكمن السيطرة بصورة مركزية دون اختلاف بين فضاء وآخر.

العلامة التعريفية لهوية المنتج (الايقونة): تم استخدام العلامة التجارية (الايقونة) التعريفية لمنتجات شركة رولكس والدعاية لها بصورة جيدة وفريدة من نوعها في تصميم محل ساعات رولكس .

الأنموذج الثالث: متجر احمد صديقي و أولاده وكيل شركة رولكس في مجمع مول الامارات التجاري في الامارات العربية المتحدة.

شكل رقم (3) يوضح متجر رولكس في مجمع مول الامارات التجاري

https://www.bing.com/images

الوصف العام: يقع متجر رولكس في الطابق الثاني داخل مجمع مول الامارات التجاري في امارة دبي ضمن دولة الامارات العربية المتحدة، أُفتتح هذا المتجر في تاريخ 6 / سبتمبر عام 2020 م من قبل شركتي (أحمد صديقي وأولاده الوكيل الرسمي لشركة رولكس للساعات في الامارات، ورولكس). ويمتد على مساحة 173 متر مربع، أمتاز تصميم هذا المتجر بشكل عصري أخاذ أعتمد على مواد مصنعة حسب الطلب، منها خشب الجوز والنحاس البرونزي وحجر الجير والجلد بلون البيج. ويزين تاج رولكس الشهير المتجر ليتناغم مع محيطه ولينسجم مع عراقة علامة رولكس الشهيرة. (www.ellearabia.com)

شكل رقم (3-1) يبين التصميم الداخلي لمحل ساعات رولكس.

https://images.app.goo.gl/eGexKiecpDPkyvZd9

التحليل:

1- التكامل الشكلي الفني في التصميم الداخلي للمحال التجارية لبيع الساعات:

اتصف التصميم الداخلي لمحل بيع الساعات بالانسجام والتماسك بين الوحدات المكونة له من جهة، وبين ما يحتويه من معانٍ يقصدها المصمم في تصميمه من جهة أخرى، فأمتلك التصميم هذان الجانبان معاً، كما امتاز بمجموعة من الصفات يمكن توضيحها بالآتي: التناسب: كان متحققاً، التنوع: متحقق ، التدرج: متحقق ، البساطة: غير متحقق ، التعقيد: غير متحقق ، الضخامة: متحقق، المبالغة: متحقق جزئي.

2- المتطلبات التصميمية والتكامل الشكلي في الفضاءات الداخلية التجارية لمحال الساعات:

اعتبارات تنظيم وتنسيق الحركة الأفقية في الفضاء الداخلي: تم استغلال المساحات البعيدة عن المناطق المركزية داخل الفضاء الداخلي للمحل وتخطيط ممرات الحركة بصورة دقيقة تسمح بمرور الزبائن بسهولة وبدون احتكاك وهذا ساهم في جعل شاغلي الفضاء يكتسبون اقصى درجات الراحة النفسية مع الاستفادة

الكلية من فضاء المحل. وهنالك اعتبارات عدة يتم عبرها تنظيم الحركة الأفقية داخل محل الساعات وتقسم هذه الاعتبارات الى:

عناصر فيزيائية: أعتمد المصمم الداخلي على نظام الحركة الخطية بسبب العناصر الفيزيائية كالجدران والارضية مع موقع الأبواب المركزي لمحل ساعات أحمد صديقي وأولاده.

عناصر تأثيثية: يحتوي الفضاء الداخلي على تصاميم من الأثاث المتنوع الخاص بالجلوس والطاولات المختلفة ووحدات العرض المنضدية والجدارية واللوحات الاعلانية ووجود منظومات التكييف المركزي والكهرباء والانارة والسلامة والأمان بداخل محل ساعات رولكس.

عناصر تكميلية: ان العناصر التكميلية مثل الصوت والروائح وعناصر الطبيعة كالرياح والضوء الطبيعي الداخل عبر الفتحات بصورة ليست مباشرة وليس لها تأثير كبير كون إن الفضاء مغلق ويقع داخل مركز تجاري ضخم.

تصميم الواجهات الخارجية: تم تصميم الواجهة الرئيسية للمحل واستخدام المواد المناسبة والالوان كالبيجي والبني الخشبي الغامق مع استخدام الإضاءة المناسبة ذات اللون الشمسي الجميل واستخدام شعار الشركة بشكل بسيط وانيق وبعيداً عن التكلف هذا ساهم في الوصول الى التكامل الشكلي.

تصميم وحدات العرض: ان وحدات العرض بجميع اشكالها داخل فضاء المحل متناسبة مع التصميم العام للفضاء ومع الوظيفة المؤداة فيه من ناحية الشكل واللون والمتانة وبذلك حققت مبدئ السلامة والأمان مع المحافظة على الشكل والهوية الوظيفية للمحل.

الإضاءة : أسهمت الإضاءة المتوازنة في خلق بيئة متكاملة شكلياً من ناحية التوازن البصري داخل الفضاء الداخلي لمحل بيع الساعات.

الألوان: ان الألوان المستخدمة في المحددات والاثاث والاكسسوارات والمكملات جميعها متناسبة مع الجو العام للفضاء من ناحية التصميم والوظيفة والهوية البصرية والنفسية لشاغلي ومستخدمي الفضاء الداخلي للمحل.

المواد وملمسها: تعددت المواد المستخدمة في الفضاء الداخلي للمحل والتي كان لها الأثر البالغ في عملية نجاح الفضاء الداخلي وبالتالي نجاح عملية تسويق الساعات المعروضة داخل المحل.

التكييف: بما إن محل ساعات رولكس يقع ضمن مجمع تجاري فشأنه شأن باقي أجزاء المجمع يعتمد على التكييف المركزي (التدفئة – التبريد - التهوية)، فتكمن السيطرة على التكييف بصورة مركزية موحدة.

العلامة التعريفية لهوية المنتج (الايقونة): تم استخدام العلامة التجارية (الايقونة) التعريفية لمنتجات شركة رولكس والدعاية لها بصورة جيدة وفريدة من نوعها في تصميم محل ساعات رولكس أبتداءاً من الواجهة الخارجية وصولاً الى وحدات عرض الإعلان وعرض تفاصيل الساعات.

الفصل الرابع/ النتائج والاستنتاجات

نتائج البحث:

بعد اجراء التحليل على النماذج المختارة من مجتمع البحث وبالأعتماد على مؤشرات الأطار النظري وأستمارة التحليل، توصل الباحث الى مجموعة من النتائج التي تخص الفضاء الداخلي لمحل بيع ساعات رولكس في المراكز التجارية وكالآتي:

1. امتلاك التصميم الداخلي لمحلات الساعات في المراكز التجارية جانبين تعبيريين معاً الجانب الأول هو استخدام المصمم الداخلي لمبادئ الانسجام والتماسك والترابط والتداخل بين مكونات الفضاء، واما الجانب الثاني فهو ما قصده المصمم من معانٍ مختلفة في تصميمه أراد عبرها توضيح قيمة الساعات المرموقة مادياً ومعنوياً وان يوضح ويعطي لمسة البيئة الاجتماعية والطبيعية التي تحيط بالمحل وهذا ما توفر في النماذج الثلاثة.
2. تعزز التكامل الشكلي للتصميم الداخلي بمجموعة من الصفات هي التناسب، التنوع، التدرج، البساطة، التعقيد، الضخامة والمبالغة وهي ما تحققت في النماذج الثلاث عدا الضخامة لم تتحقق في الانموذج الثاني.
3. تحقق التكامل الشكلي لمحال بيع الساعات في المراكز التجارية في النماذج الثلاثة بتحقيق مجموعة من الاعتبارات والمتطلبات التصميمية مثل اشكال الحركة وتصميم الواجهات الخارجية ووحدات العرض والاضاءة والألوان والمواد وملمسها وأنظمة التكييف المختلفة والايقونة الخاصة بالشركة وبالمنتجات التي توفرها وكيفية الإعلان عنها داخل الفضاء الداخلي للمحل.
4. أثرت العناصر الفيزيائية في تحديد شكل الحركة داخل الانموذجين الأول والثاني وفتقدت ذلك في الانموذج الثالث.
5. امتاز تصميم وحدات العرض في محال بيع الساعات التجاري بجمال الشكل والوظيفة حيث عزز الجانب الجمالي عبر عرضه للساعات بصورة جميلة مع توفير الحماية لها من العبث والتخريب والسرقة وهذا ما كان متحققاً في النماذج جميعها.
6. غياب استخدام الستائر الهواية في النماذج الثلاثة كان نقطة ضعف في التصميم المستدام والمريح لشاغلي الفضاءات.
7. ساهم استخدام الهوية التعريفية للمنتجات المعروضة في متاجر الساعات بالإضافة الى الايقونة الخاصة بشركة رولكس على تعزيز الجانب النفسي لدى الزبائن من ناحية تعزيز الثقة بالمحل وبالشركة وبالمنتجات التي تعرضها هذه المحال وهو الذي تحقق في النماذج الثلاثة مجتمعة كونها تابعة لنفس الشركة.
8. إن غياب استخدام شاشات العرض من نوع LED والشاشات التفاعلية LCD في النماذج الثلاثة ساهم بابتعاد التصميم الداخلي عن مواكبة التطور التقني والتكنولوجي في الوقت الحالي.

الاستنتاجات:

ومن خلال النتائج المستخلصة من البحث نستنتج ما يلي:

1. ان مبادئ التصميم الداخلي لمحال الساعات هي الانسجام والتماسك والترابط والتداخل بين عناصر تكوين الفضاء الداخلي هي الأساس في عملية نجاح تصميم هذه المحال.
2. ان صفات التناسب والتنوع والتدرج والبساطة والتعقيد والضخامة والمبالغة هي من اساسيات تعزيز التكامل الشكلي لمحال بيع الساعات في المراكز التجارية.
3. تؤثر العناصر الفيزيائية والتأثيثية والتكميلية على تنظيم وتنسيق آلية الحركة في الفضاءات الداخلية لمحال الساعات داخل المراكز التجارية.
4. تقسم الحركة داخل الفضاء الداخلي لمحال بيع الساعات في المراكز التجارية الى عدة أنواع من الحركة وهي (حركة خطية ومحيطية وشبكية وعضوية وشعاعية) ولكل منها مميزاتها وعيوبها.
5. ان تصميم الواجهة الخارجية وبكل ما تحتويه من اضاءة والوان ومواد وايقونة الشركة و وحدات إعلانية وغيرها لها دور كبير في عملية التعريف بهوية المحل ووظيفته للزبائن كونها اول ما يقع عليه نظر الزبون.
6. الستائر الهوائية مهمة في عملية خلق بيئة صحية داخل المحال التجارية الخاصة ببيع الساعات.
7. عدم استخدام (شاشات العرض LED والشاشات التفاعلية LCD) الخاصة بعرض المنتجات ساهم في تأخر تطوير المحال من الناحية التقنية والتكنولوجية.
8. يختلف شكل وحجم ومادة صنع وحدات العرض في محلات بيع الساعات حسب ما تحتويه وما يتم عرضه من منتجات داخلها.

التوصيات:

يوصي الباحث بالآتي:

1. العمل على تحقيق مبدأ الاستدامة بالفضاءات الداخلية لمحال الساعات داخل المراكز التجارية من خلال استخدام المواد والآليات التي تحقق ذلك.
2. استخدام التكنولوجيا والتقنية الحديثة في تطوير الفضاءات الداخلية لمحال بيع الساعات في المراكز التجارية الكبيرة من خلال استخدام الأدوات والآليات الخاصة بعرض المنتجات وكيفية التفاعل معها.
3. الاعتماد على مختصين في مجال التصميم الداخلي عند تصميم وانشاء محال الساعات في المراكز التجارية، والاستفادة من خبرتهم المتراكمة في تطوير وانجاح الفضاءات ومواكبة العصر الحالي والمستقبل.

المقترحات:

يقترح الباحث ما يلي:

1. اعتماد عملية تطبيق المتطلبات التصميمية المتكاملة عند تصميم الفضاءات الداخلية.
2. التكامل الشكلي وتأثيره على تصميم الفضاءات الداخلية المعاصرة.

References:

1- Maalouf, L. (2003) Al-Munjed in Language, Publications of Relatives,P4, Al-Ghadir Press, Iran-Tehran.
2- Kazem, A. (1989) Artistic Integration Problem in Iraqi Theatrical Performing, Master thesis, University of Baghdad, Faculty of Fine Arts, Department of Theatre Baghdad.
3- Abi al-Hassan, A. (2001): Lexicon of Language Standards, House of Arab Heritage p1, Beirut, Lebanon.
4- Nopler, N.(1987) The Dialogue of Revelations (Introduction to the Taste of Art and the Aesthetic Experience), Translation, Fakhri Khalil, Review, Jabra Ibrahim Jabra, Dar al-Ma 'mun Translation and Publishing, Baghdad.
5- Al-Obaidi, F. (2004) Integrative in Interior Architecture "An Analytical Study of Contemporary Technological Integration Trends, Unpublished Master's thesis, Department of Architecture, University of Technology, Baghdad.
6- Salman, A. (2017) Integrative in Sustainable Inner Environment "An Analytical Study of Heritage Sites", published research, Baghdad University, Faculty of Fine Arts, Department of Interior Design.
7- Shabr, N. (1998) "Indoor design in modern architectural movements: an analytical study of the concept of interior design in residential homes", Master's thesis, University of Baghdad, Faculty of Engineering, Department of Architecture, Baghdad.
8- Sharif, Y.(1982) A History of Iraqi Architecture at Various Times, Baghdad, Publications of the House of Culture and Media.
9- Abd al-Baqi, Z.(2008) Technical Integration in the Indoor Design of Public Buildings Indoor Sites (Analytical Study of Internet Cafes), unpublished Master's thesis, University of Baghdad, Faculty of Fine Arts, Department of Indoor Design, Baghdad,.
10- Kastati, R. (2012) Night lighting and its adoption on the facades of public buildings, unpublished Master's thesis, Helwan University, Egypt.
11- Awad, A. (2007) The Most Influential Modern Schools in Commercial Space Design, Published Research, College of Applied Arts, Department of Interior Design and Furniture, Helwan University, Egypt.
12- Hamdi, R. (2005) Features and Determinants of Shop Facade Design and Their Impact on the Visual Shaping of Greater Cairo, unpublished Master's thesis, Egypt.
13- Jibril, T.(2013) The Impact of Color in Inner Vacuum on Marketing Activity of Malls, Unpublished Master's thesis, Faculty of Architecture, Islamic University - Gaza, Palestine.
14- Dihny, H. (2005) Design Criteria of Inner Mall malls, Unpublished Master's thesis, College of Polytechnic.
15- Ching، F.D.(1987)، “Interior Design Illustrated”، Van Nastrand Reinhold company، New York .
16- Dictionary of the contemporary Arabic language, from the position of the meaning of requirements in dictionaries and dictionaries of the Arabic language (arabdict.com)
17. Definition of requirement on Wikipedia, article published on 6 May 2020, page history - Wikipedia (wikipedia.org)
18- Display screens and prices types of applications characteristics - Q8 LED (q8tech.net).
19- http://www.alwasatnews.com/news/1223962.html.
20-https://www.rolex.com/ar/rolex-dealers/koohejistore/rswi_16376-alkhobar-saudiarabia.html.
21- Rolex unveils its innovative store in Mall of the Emirates ElleArabia (ellearabia.com).
22- Mostafa Mohamed, D. (2022). Evaluation of user interface designs in official websites "Fine Art Colleges Model". *Al-Academy*, (106), 133–148. https://doi.org/10.35560/jcofarts106/133-148

23- Mahmood omar, hoda, & Ali Hussein, F. (2022). Evaluating the education quality in the College of Fine Arts "Design Department as a model". *Al-Academy*, (106), 385–406. https://doi.org/10.35560/jcofarts106/385-406
24- jirjis Nehme, A., & Naima Obaid, A. (2022). Visual effects in contemporary animation design. *Al-Academy*, (106), 407–430. https://doi.org/10.35560/jcofarts106/407-430
25- Mustafa Khalaf, R. . (2022). Color works in highlighting the functional and aesthetic aspects of interior designs. *Al-Academy*, (105), 133–146. https://doi.org/10.35560/jcofarts105/133-146
26- AbdelWahed HASSAN, S. (2022). meta and its dimensions in the designed bio-formation - virtual reality environment - a model. *Al-Academy*, (105), 147–168. https://doi.org/10.35560/jcofarts105/147-168

الملاحق: استمارة التحليل

ت	المحاور الاولية	المحاور الثانوية		متحقق	متحقق جزئي	غير متحقق
1	التكامل الشكلي الفني في التصميم الداخلي للمحال التجارية لبيع الساعات.	التناسب				
		التنوع				
		التدرج				
		البساطة				
		التعقيد				
		الضخامة				
		المبالغة				
2	المتطابات التصميمية والتكامل الشكلي في الفضاءات الداخلية التجارية لمحال الساعات.	اعتبارات تنظيم وتنسيق الحركة الافقية في الفضاء الداخلي.	عناصر فيزيائية			
			عناصر تأثيثية			
			عناصر تكميلية			
		تصميم الواجهات الخارجية				
		تصميم وحدات العرض				
		الإضاءة				
		الألوان				
		المواد وملمسها				
		التكييف				
		العلامة التعريفية لهوية المنتج (الايقونة)				

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts107/113-128

The Role of Context in Graphic Design

Akram jirjis Nehme [1]
Ayass Abbas Yssin [2]

Al-Academy Journal-Issue 107 ISSN(Online) 2523-2029/ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 15/1/2023 Date of acceptance: 5/3/2023 Date of publication: 15/3/2023

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

Abstract:

The need for an intellectual understanding of the context from many aspects' dictates understanding the ways through which the graphic designer walks in simulating the intent of the design process and elevating it to levels of communicative perception that leads to communicating the idea to the recipient, and it is thus a need closely related to the context, if it is historical. Culturally or socially, and between the mechanisms of selecting and operating the elements and units of the graphic and design achievement. On this basis, the role of context in graphic design can be studied.

The research included four chapters, the first chapter of the research problem and the need for it, and the aim of the research was (discovering the role of context in graphic design), and then the importance of the research. As for the second chapter, it included the theoretical framework, and it may consist of two chapters, the first is (the concept of context and its types), and the second chapter is (context in design), and then the third chapter (research procedures), as the researchers adopted the descriptive approach as a way to analyze the content, based on what emerged The theoretical framework of the indicators, and then the research sample was intentionally chosen, for models of global slogans, to achieve the goal of the research, and then the research came out with results and conclusions, including:

1- Following the historical context in designing logos resulted in belonging to the inherited ideas of each time period and embodying them within their temporal transformations, and this appeared in the two models.
2- Employing shorthand treatment, specifically in the first model, led to achieving ease of reception.

Keywords: context, graphic design.

[1] University of Baghdad / College of Fine Arts. dr.akram@cofarts.uobaghdad.edu.iq .
[2] University of Baghdad / College of Fine Arts. ayassabbas76@gmail.com

دور السياق في التصميم الجرافيكي

أكرم جرجيس نعمة[1]

إياس عباس ياسين[2]

ملخص البحث:

تملي الحاجة الى الفهم الفكري للسياق من عدة جوانب الى فهم السبل التي يسير من خلالها المصمم الجرافيكي في محاكاة المبتغى من العملية التصميمية والارتقاء بها الى مستويات من الادراك الاتصالي الذي يؤدي الى ايصال الفكرة الى المتلقي، وهي بذلك حاجة ذات ارتباط وثيق بين السياق ان كان تاريخيا او ثقافيا او اجتماعيا وبين آليات اختيار واشتغال عناصر ووحدات المنجز التصميمي والجرافيكي ، وعلى هذا الاساس يمكن دراسة دور السياق في التصميم الجرافيكي .

تضمن البحث اربعة فصول تكون الفصل الاول من مشكلة البحث والحاجة اليه، وكان هدف البحث هو (الكشف عن دور السياق في التصميم الجرافيكي)، ومن ثم اهمية البحث، وحدد البحث بثلاثة حدود موضوعية وزمانية ومكانية، فضلاً عن تحديد مصطلحات البحث. أما الفصل الثاني فقد تضمن الاطار النظري، وقد تكون من مبحثين، الاول هو (مفهوم السياق وانواعه) ، والمبحث الثاني (السياق في التصميم)، ومن ثم الفصل الثالث)إجراءات البحث(، إذ اعتمدت الباحثان المنهج الوصفي طريقة لتحليل المحتوى، استناداً لما تمخض عنه الاطار النظري من مؤشرات، ومن ثم تم اختيار عينة البحث بصورة قصدية، لنماذج من الشعارات العالمية . لتحقيق هدف البحث، ومن ثم خرج البحث بنتائج واستنتاجات، منها:

1- نتج عن اتباع السياق التاريخي في تصميم الشعارات انتماء للأفكار الموروثة لكل حقبة زمنية وتجسيدا لها ضمن تحولاتها الزمنية، وظهر ذلك في النموذجين.
2- ادى توظيف المعالجة بالاختزال وتحديدا في الانموذج الاول الى تحقيق سهولة في التلقي.

الكلمات المفتاحية: السياق، التصميم الجرافيكي.

الفصل الأول:

1-1مشكلة البحث

تهدف العملية التصميمية من خلال جملة العمليات الفكرية والتقنية الاظهارية الى ايصال رسالة محددة احياناً ومفتوحة المعنى احياناً اخرى ، وفي سبيل الوصول لتلك المعاني لابد من السير ضمن طريق محدد لقرآة تلك المعاني من خلال قواعد واسس وعلاقات تسير بجملتها ضمن سياق ، والسياق هنا جاء بمعناه التصميمي الباب الذي ندخل من خلاله الى الفهم للعملية الاتصالية برمتها ، واذا ما ارتبط السياق بالفهم

[1] جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة/ dr.akram@cofarts.uobaghdad.edu.iq

[2] جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة/ ayassabbas76@gmail.com

كان الاتصال مفعل ، ومن هذا المنطلق يسبر الباحثان اغوار موضوعة دور السياق في فهم وقراءة المنجز الجرافيكي كناتج لعلمية الاتصال البصري ، من خلال طرح التساؤل التالي :

- **ما هو دور السياق في التصميم الجر افيكي؟**

1 -2 اهمية البحث:

افادة العاملين والدارسين في حقل التصميم الجر افيكي فيما يخص دور السياق في قراءة المنجز الجر افيكي.

3-1 : هدف البحث :

التعرف على دور السياق في قراءة وفهم المنجز الجر افيكي.

4-1 : حدود البحث:

1- الحد الموضوعي : دراسة دور السياق في قراءة المنجز الجرافيكي .

2 – الحد المكاني: الولايات المتحدة الامريكية .

- المبرر : مقر شركة (الليغو) لإنتاج العاب الاطفال والوكالات التجارية الاعلانية التي انتجت الاعلانات الخاصة بالشركة .

3 – الحد الزماني : 2014 – 2018

- المبرر : وذلك بغية تتبع الحملة التي اطلقتها الشركة المنتجة (الليغو) لحملات اعلانية ذات توجه تظهر فيها التوليدية بشكل واضح ، وكذلك حازت الاعلانات المذكورة على تصنيف افضل اعلان في الازمنة المذكورة حسب تصنيف موقع https://www.designer-daily.com/the-best-lego-ads-with-a-touch-of-humor-56584

4 1 – 5 : تحديد المصطلحات :

- السياق :

لغوياً : مصدر ساقَ سِياقُ الكَلامِ : مَجْراهُ، سَرْدُهُ سِياقُ فِكْرِهِ ، السِّيَاق :النَّزْعِ الأَخيرِ، أَيْ في حالَةِ احْتِضارٍ ، السِّيَاق : المَهْرُ ، وفي (العلوم اللغوية) ظروف يقع فيها الحدث أو يُساق فيها الكلام (Al Waseet, p. 465،)

اصطلاحاً : السياق هو البيئة التي تحيط بالكلمة او العبارة او الجملة وتستمد ايضا من السياق الاجتماعي وسياق الموقف وهو المقام الذي يقال فيه الكلام بجميع عناصره من متكلم ومستمع . (Foze,2013,p111) .

إجرائياً : جملة العناصر المكونة للموقف او الحال الذي يكون فيه مقام التكوين او الانشاء وما يتطلبه من عمليات وكذلك القراءة للمنجز الجرافيكي المتحققة من خلال عملية الاتصال البصري بين المتلقي والمنجز النهائي بمعناه ووظيفته .

الفصل الثاني : **المبحث الاول :**

1-1-2 مفهوم السياق و أنواعه :

يعد السياق في الشأن الثقافي عموما والشأن الفني خصوصا من الاهمية التي تضعه كركن لا يستغنى عنه ، اذ يكون المعنى اللفظي او البصري احيانا ليس المقصود به في الخطاب ولا يوجد له مرادف في القاموس

اللغوي ، بمعنى استعمال اللفظ بدلالة آخرى مغايرة او متقاربه ، وهو ما يطلق عليه العلماء العرب بالاتساع او سعة الكلام ، ويكون السياق بمفهومه منقسم الى لغوي لفظي لساني ومفهوم الحال والموقف ،**(فالمفهوم الاول هو الاكثر شيوعاً في البحث المعاصر ويتضح بهذا المفهوم انه تجسيد لتلك التتابعات اللغوية في شكل الخطاب ، من وحدات صرفية وصوتية ومعجمية وما بينهما من ترتيب وعلاقات تركيبية ، اما في القسم المفهومي الثاني للسياق وهو الظروف والمو اقف والاحداث التي ورد فيها الخطاب بصريا اولغويا)** (AbdulJalil,2002,p.549) ، لذا فأن السياق هو المكان الذي يسمح للمشتغل الفني الخوض فيه متخذا من المواقف التاريخية والحال الاجتماعي مرتكزا في ابداعه الفني ، وفي رأي الباحثان يكون هذا المرتكز بوابة الحصول على الافكار ومن ثم التشكيل البصري لها من خلال البحث القائم على مقتربات الموضوع المصمم له .

وفي سياق متصل فأن النظر من منظار السياق الاجتماعي والتاريخي والثقافي يسمح للمتلقي بأن يخرج بعناصر جد مهمة لقراءة الخطاب واستكشاف توجهاته الفنية والابداعية والوظيفية ، فأن كل ابداع انساني هو في ارتباط وثيق بما يعيشه ويحيط به ويؤثر فيه ، ومن تلك العناصر المستخرجة من العمل الفني وخصوصا المنجز الجرافيكي هي (الفكرة – المعنى – الفائدة – الوظيفة – النفعية) وغيرها من العناصر ذات الارتباط بالسلعة او الخدمة و بشكلها الاعلاني .

وللسياق عناصر ومكونات لابد من الوقوف عندها بشكل موجز ، اذ شبه جون لاينز* عناصر السياق **((بنسيج العنكبوت الواسع المتعدد الابعاد والذي يمثل كل خيط فيه احد هذه العناصر وتمثل كل عقدة فيه وحدة ذات ارتباط بالمعنى الفكري ، و انه من غير الممكن اعطاء معنى لفكرة من دون وضعها في تركيب))** (John,1987,p.83) ، والتركيب هنا ومن باب المقاربة التصميمية يتكون من مجموع العناصر المكونة للمنجز الجرافيكي بما يتضمن من نواة او عنصر اساس الا وهو الفكرة وما يتبعها من عناصر تصميم تتشكل وتتراكب على اساس علاقات محددة تظهر لنا المنجز الجرافيكي بشكله النهائي مرتكزا على السياق الذي جاءت فيه من حيث المعنى والاظهار .

وفي رأي الباحثان فأن السياق لا ينشئ قبل التصميم ولا بعده ، ولكن السياق هو بالاصل موجود وانما المصمم يتعامل معه ويصمم من اجله وينجز على غرار القوة السياقية بالاساس ، وللوقوف اكثر على ما للسياق من دور في قراءة المنجز الجرافيكي ، لابد من الاشارة الى ان هناك انواع للسياق ، التي يجدر على المشتغلين في تخصص التصميم عموما والجرافيكي خصوصاً الانتباه لها ولو بأقل القليل ، لذا لا بد من استعراض تلك الانواع للاستزادة المعرفية .

2-1-2 السياق الثقافي : يمثل هذا السياق منظومة المعتقدات والمعارف والثقافات التي يعيش المتلقي بين ظهرانيها ، ويتأثر بها ويؤثر فيها ، والسياق الثقافي **(له معنى معين وحدود واضحة وسمات محددة غير قابلة للتعدد والاشتراك)** ، (Al-Obaidi,2013,p.180) ، بمعنى ان الثقافة المصمَمَ لها مكونة من عناصر يتفق معها المصمم في عملية البناء التصميمي للرسالة الاتصالية ولا يحيد عنها كونها تمثل الثقافة التي

* جون لاينز : من مواليد 23 مايو 1932، هو عالم لسانيات إنجليزي، يعمل على مجال السيميائيات. بين سنتي 1965 و1969 أصبح رئيس تحرير جريدة اللسانيات. وبين سنتي 1964 و1984 عمل أستاذا للسانيات بجامعة إدنبرة وجامعة ساسكس.

ينتمي اليها وكذلك هي التي يصمم من اجلها ، ويؤثر السياق الثقافي بشكل كبير على المصمم من حيث ان الاخير هو نتاج لبيئة تتأثر بالاتجاهات الثقافية السائدة في مجتمع تنتشر فيه مفاهيم ومعتقدات تتغير تبعاً لطبيعة تلك البيئة والمتغيرات التي يمكن ان تطرأ عليها .

3-1-2 السياق الاظهاري : تتعدد اساليب الاظهار في التصميم الجرافيكي بحسب نوع المنجز احياناً او نوع الفكرة احياناً اخرى ، وفي هذا التعدد تظهر طاقة السياق بشكل فاعل ومؤثر في العملية التصميمية من حيث اختيار النوع او الاسلوب الاظهاري ، فتصميم الشعارات على سبيل المثال تحتاج الى اسلوب اظهاري اختزالي يحمل بين طياته فكرة الرسالة الاتصالية ، (**اذ يسعى الفنان - المصمم - دائما الى تخطي الصورة و التمثيل الصوري ر افضا المحاكاة و التقييد بالمنظور أو الطبيعة و يمكن تخطي الو اقع بواسطة اشارات و رموز تحكي المعاني الكامنة خلف الأشياء و بحسب طبيعة العمل الفني عن طريق الخطوط و الألوان و المساحات و الأشكال الهندسية** (Imhaz, 1996, p. 214) .

وهنا يرى الباحثان ان الغرض الوظيفي والجمالي وبحسب طبيعة الخدمة المقدمة يساهم في تحديد الاساليب التصميمية والتي ما دامت لا تتقيد بقواعد شكلية معينة سوى تأدية الغرض المقصود ، فالتعدد هنا يسهم في زيادة تحقيق نجاح المصممات بالتلقي والاستفادة من هذا التلقي ايضاً ، لذا فان المصمم يختار الاسلوب المناسب في التعبير عن فكرته والعناصر المجسدة لها والتي ترتبط بنظام يعزز من فاعليته واتباع اساليب مبتكرة غير مطروقة سابقاً وتحاشي اتباع اساليب تقليدية .

4-1-2السياق الاجتماعي : يقصد بالسياق الاجتماعي كافة العناصر المرتبطة بالمجتمع وثقافته والنظام الاجتماعي العام السائد فيه ، وبمعنى أكثر وضوح وشمول ، هو البيئة الاجتماعية ذات التأثير على نشاط وممارسات الانسان ويدخل في هذا الصدد متغيرات البناء الاجتماعي وعناصر الثقافة والنظم الاجتماعية والتركيب الثقافي والتعليمي وحجم السكان وخصائصهم الديموغرافية ، كذلك يشمل السياق الاجتماعي عدداً من العوامل من بينها المجموعات الاجتماعية التي ينتمي إليها المتحدث او المرسل للرسالة البصرية ، والعلاقات الاجتماعية بينه وبين المتلقي والتعامل الاجتماعي بينهما ونوعية هذا التعامل والمعرفة المشتركة بين المشتركين سواء كان ذلك لغوياً او بصرياً شكلياً .

وفي معرض الحديث ضمن متطلبات البحث وفي السياق الاجتماعي تفصيلاً ، يكون الفن عموماً والتصميم الجرافيكي بالتحديد (**اداةً مهمةً من ادوات التعبير والتغيير التي يوظفها الفنان – المصمم – ويستخدمها للتعبير عن قضايا المجتمع ، بحيث يحول القضايا الاجتماعية وينقلها من الحيز الخاص حيز الفنان ومحيطه الى الحيز العام**) (Raafat, 2020, p. 272)

وفي سياق متصل ايضاً تكمن درجة الربط بين الفن والمجتمع عتبات فكرية يرتقيها المصمم والمتلقي في آن واحد ليشكلا معا الفهم للعملية الاتصالية ، وهو مدعاة حقيقية للوقوف اكثر عند تلك العتبة الاجتماعية ومعرفة تأثيراتها بعلى البناء الفكري للمنجز الجرافيكي .

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

الفصل الثاني : المبحث الثاني :

2-2-1السياق في التصميم : من الواضح ان على المصمم ان يبحث كثيرا قبل ان يشرع في عملية التصميم ، الا ان بحثه لا يكون بحث عشوائي ، بمعنى ان الانتقائية يجب ان تكون حاضرة في عملية التقصي ضمن السياق الذي تحدده جملة عوامل ومنها (نوع المنجز الجرافيكي - الجمهور المستهدف – اساليب الاظهار - المكان والزمان) وغيرها من العومل التي يمكن ان تحدد السياق الذي يجب السير ضمن حدوده في عملية البحث ، على سبيل المثال في الحملات الدعائية لأي شركة لديها منتج غذائي او مشروب غازي او طبيعي تقوم الشركات والوكالات الاعلانية بعمليات بحث وتقصي تشمل جملة من المعطيات التي تحدد المرتكزات الاولية للحملة الاعلانية ، ومنها الزمن المراد طرح المنتج خلاله كشهر رمضان الذي طالما تنتشر فيه الاعلانات الخاصة بالاغذية فتتخذ الشركات المنتجة من خلال وكالاتها الاعلانية اختيار الاشكال والعناصر التي تلائم الشهر الفضيل ولها تأثير على المستهلك بشكل كبير وكما موضح في الشكل رقم 1 .

شكل رقم (١) اعلان شركة كوكاكولا في شهر رمضان
المصدر Pinterest

لذا فأن السياق هنا يعد كل من البيئة والظروف والزمان والمكان والجمهور المستهدف وعوامل اخرى يتم فيها انتاج المنجز الجرافيكي وبعبارةٍ اخرى ، هو كل من الافكار والتوجهات الفكرية والمفاهيمية والبودقه التي تنصهر بداخلها التفسيرات والاحكام ، لذا فأن السياق هو المفتاح الذي يمكن من خلاله فهم كل شيء ، **والسعي لفهم التصميم عبر طبيعة التصميم كفن تطبيقي ، لا يتجزأ عن العلوم الآخرى والفلسفات التي لا تنفصل عن ثقافة المجتمع** ، (Kantor, 1982, p. 244) .

شكل رقم (٢) اعلان ماك دونالد - المصدر Pinterest

مما تقدم يرى الباحثان الى ان اعتماد عدد كبير من الشركات في اعلاناتها على المواد الاظهارية خصوصا الاعلانات الطرقية الخارجية يحتم عليها – اي الشركات – ان تخضع لسياق البيئة والظروف التي تحيط بمكان الاعلان من حيث الاستقطاب وشد البصر للجمهور المستهدف وكذلك العوامل البيئية التي يمكن ان تسبب تلف باللوحات الاعلانية وايضاً استغلال تعاقب الليل والنهار في اظهار الفكرة الاعلانية واستخدام الانارة الليلية على اللوحة الاعلانية للأشارة الى ان مكان البيع متاح ليلاً كما في الصورة رقم (2) .

والجدير بالذكر ان المصمم او فريق الحملة الاعلانية يصعب عليهم التحكم بمزاج المتلقي وتجاربه الشخصية ، الا ان اتباع سياق ثقافي واجتماعي معين يحفز المتلقي للدخول الى دائرة العقل الجمعي ليكوّن محيط تلك الدائرة ضاغط باتجاه تبني فكره او اعجاب بمنجز جرافيكي اعلاني يؤدي الى اتخاذ قرارات سواء كانت رغبة شرائية او شكل يحفظ في الذاكرة طويلة الامد .

وللوقوف اكثر على حيثيات دور السياق التصميمي في تحديد هوية العمل البصري وقراءته – اي المنجز الجرافيكي – لابد من تسليط الضوء على الاساليب الفنية التصميمية التي يتبناها المصمم كطريق يسلكه وكسياق يتبعه لاظهار المنجز ، ولأهمية موضوعة السياق الاظهاري يورد الباحثان عدد من الاساليب الاظهارية والمعالجات التصميمية .

2-2-2 السياق التصميمي من حيث الاساليب الاظهارية :

أولاً : **الاسلوب الفكتوري (Victorian) :** ظهر هذا الاسلوب في فترة العصر الفيكتوري لبريطانيا - فترة حكم الملكة فيكتوريا - التي استمرت من عام 1837 إلى عام 1901 ، أحب الفيكتوريون الأشياء المعقدة والمزخرفة ، وانتشرهذا التأثير على جميع مجالات التصميم بما في ذلك الهندسة المعمارية والطباعة ، كما موضح في الشكل رقم (3) (Faizan, bhattifaizan.medium.com)

شكل رقم (٣) اعلانات مصممة بالأسلوب الفكتوري - المصدر Pinterest

ثانياً : اسلوب الفن الحديث (Art Nouveau) : اسلوب الفن الحديث هو نمط من الفن الزخرفي ، وتصميم بارز في أوروبا والولايات المتحدة الأمريكية من حوالي 1890 حتى حوالي 1920، اذ تتميز التصاميم بالخطوط المعقدة والمنحنيات الكثيفة على أساس الأشكال المستمدة من الطبيعة النباتية ، كذلك من اهم ما يميز هذا الاسلوب استخدام الاشكال الانثوية. كما موضح في الشكل رقم (4) . (Faizan, bhattifaizan.medium.com)

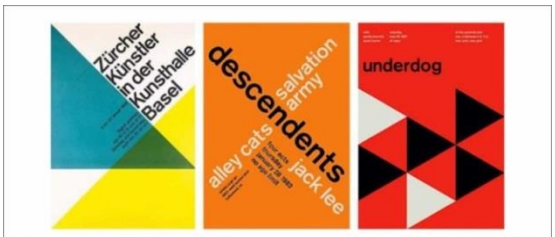
شكل رقم (٤) اعلانات مصممة بأسلوب الفن الحديث - المصدر Pinterest

ثالثاً : الاسلوب المستقبيلي (Futurism) : لم تكن المستقبلية حركة فنية فحسب ، بل كانت أيضا حركة اجتماعية تطورت في إيطاليا في أوائل القرن العشرين، اذ شددت على السرعة والتكنولوجيا والشباب

والعنف واستخدام اشكال ورموز تعبر عن ذلك مثل السيارة والطائرة والمدينة الصناعية . كما موضح في الشكل رقم (5) . (Meggs,1998,p122)

شكل رقم (٥) اعلانات مصممة بالأسلوب المستقبلي - المصدر Pinterest

رابعاً : اسلوب المدرسة السويسرية (Swiss/International Style Graphic Design) : لقد كان أسلوب التصميم الذي نشأ في سويسرا في الأربعينيات من القرن الماضي الذي غالبا ما يشار إليه بالنمط الطباعي الدولي أو النمط الدولي، هو الأساس الذي يقوم عليه تطور التصميم الجرافيكي خلال منتصف القرن العشرين وحتى أواخر القرن العشرين بقيادة المصممين في مدرسة زيوريخ للفنون وومدرسة بازل للتصميم، وهو أسلوب يفضل البساطة، والوضوح والموضوعية. كما موضح في الشكل رقم (6) (Meggs,1998,p207)



شكل رقم (٦) اعلانات مصممة بأسلوب المدرسة السويسرية - المصدر Pinterest

خامساً : اسلوب الو اقعية البطولية (Heroic Realism) : الواقعية البطولية هو مصطلح يصف الفن والتصميم الجرافيكي المستخدم كدعاية مرتبطة بالنمط الواقعي الاشتراكي التابع للنظام الفكري الشيوعي ،ومن خصائصه يمكن التعرف عليها بسهولة من الاسم. والواقعية ، وتصوير الأرقام بأنواع مثالية، أبطال أو رموز،استخدمت التصورات الواقعية البطولية لنشر الثورة في الاتحاد السوفيتي خلال زمن لينين . شكل رقم (7) (Stefan, www.mediaheroes.com.au)

شكل رقم (٧) اعلانات مصممة بأسلوب الواقعية البطولية - المصدر
www.onlinedesignteacher.com

سادساً : اسلوب الحداثة المبكرة (Early Modern) : كسر الفنانين والمصممين من التقليد من خلال اسلوب الحداثة المبكرة ، وهو نمط جديد من التصميم الذي من شأنه ترك اثر على جميع الفنانين والمصممين في جميع أنحاء العالم ، ووصف الفنانين الحديثين هذا الاسلوب بأنه جديد أو تجريبي، لأنه غير الطريقة التي اعتادها الآخرون في التصميم والفن . كما في الشكل رقم (8) . (Stefan, www.mediaheroes.com.au)

شكل رقم (٨) اعلانات مصممة بأسلوب الحداثة المبكرة - المصدر
www.bhattifaizan.medium.com

سابعاً : أسلوب الحداثة المتأخرة (Late Modern) :وتشمل الحداثة المتأخرة الإنتاج العام للفن الأخير الذي تم ما بعد الحرب العالمية الثانية والسنوات الأولى من القرن الحادي والعشرين ، المصطلحات غالبا ما تشير إلى أوجه الشبه بين الحداثة المتأخرة وما بعد الحداثة على الرغم من وجود اختلافات ، في حين أن المصطلح الغالب للعمل الفني المنتجة منذ 1950 هو الفن المعاصر. كما في الشكل رقم **(9)** (Meggs,1998,p254)

شكل رقم (٩) اعلانات مصممة بأسلوب الحداثة المتأخرة - المصدر
www.pinterest.com

2-2-3 السياق التصميمي من خلال المعالجات التصميمية:

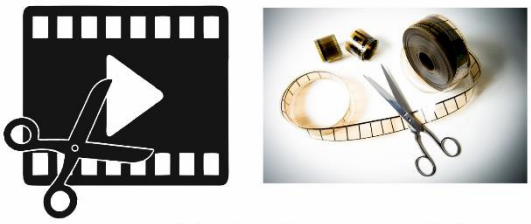
أولاً– المعالجة بالاختزال : الاختزال بوصفه فعل تقني يستخدمه الفنان المصمم في انجاز ابداعاته الفنية الرقمية او الطباعية ، هو من التقنيات التصميمية القديمة جداً ، فقد استخدم في الرسوم البدائية على جدران الكهوف التي استخدمها الانسان كمأوى له وقد عبرت بشكل واضح عن بدايات الاختزال الشكلي الاولى ، ويعد الاختزال من الاساليب التقنية المهمة في العملية التصميمية التي توصف بأنها متعددة وذات تداخلات طالما يحاول المصمم فك ذلك التشابك ويعمل من خلاله الى تحقيق الرسالة الاتصالية محققاً

بذلك الهدف الوظيفي والجمالي لها ، وفي نظرة متفحصة لخارطة العمل التصميمي وسبل تصنيع الافكار وتطوير جودة استقبالها نجد ان في عمليات الاختزال الشكلي تنامياً شكلياً من خلال شبكة معرفية تؤدي دوراً هاماً في حسن تداول الفكرة بشكلها النهائي كمنجز تصميمي جرافيكي وحسن ادراكها كذلك من قبل المتلقي الذي بات يميل الى المختصرات والايقونة بفعل التراكم البصري المستند على انتشار الثقافة الرقمية التي نعيش اثارها اليوم .

وتجدر الاشارة الى ان المعالجة بفعل الاختزال ينتج اشكالاً **(ناتجة عن معالجات اختزالية تبقي شيأً من دلالات تلك الاشكال الواضحة في قوتها الوضيفية وليس كما في الفن التجريدي ، حيث يعد الفن التجريدي مسألة شخصية تماماً تابعة لمنظورالفنان الشخصي)**(Wajih,1980,p.5) وتلك الاشكال الناتجة عن الفعل الاختزالي تتمظهر كثيرا في تصميم الشعارات والايقونات التي تصمم لخدمة الاستخدام الرقمي سواء في المواقع الالكترونية او الاستخدام في واجهات اجهزة الهواتف المحمولة الحديثة شكل رقم (10) .

شكل رقم (١٠) ايقونات تستخدم في الواجهات الرقمية المصممة باستخدام المعالجة الاختزالية - تصميم الباحث

وهنا يرى الباحثان ان النتاج التصميمي بفعل المعالجة الاختزالية ، يستند المصمم فيه على الموروث وعلى ما يحويه صندوق الذاكرة البصرية لديه اولاً وعند المتلقي ثانياً ، وكل ذلك بالتأكيد خاضع الى شروط ضاغطة ومحددات عمرية واجتماعية وجنسية بطبيعة الحال ، وهذا النتاج التصميمي المختزل انما يكون خاضع لعملية التجريب وتحديد آليات انتاجه في العملية البنائية التصميمية الى جانب الاستشفاف لعملية التلقي لدى المتلقي ، ومثال على ما تقدم ، يستلهم المصمم الجرافيكي في كثير من الاحيان الاشكال المصممة من الواقع والطبيعة ، وفي كثير من الاحيان ايضا يعمل على استنباط الافكار من العمليات التي تتم في انتاج مادة او ومنتج معين ، ويقوم بفعل الاختزال هنا وتحويل تلك الافعال الى رموز تختصر الفعل الانتاجي ، كما هو واضح في صورة لاحد برامج المونتاج الرقمية الفديوية تحديداً . شكل رقم (11) .



شكل رقم (١١) يوضح استنباط الاختزال من الواقع - تصميم الباحث

وبما اننا ازاء فعل تصميمي تقني مرتكز على الحذف والاستغناء عن كل ما يثقل الفكرة التصميمية ويقف حائلاً في احيان كثيرة عن اجراء التوصيل للرسالة الاتصالية ، فلا بد من الاشارة الى دور المتلقي او المستخدم في عملية الاستلام والتلقي من خلال ادراكه للتصور النهائي للمنجز التصميمي وفرصة مشاركته في التفسير والفهم ، وهو بذلك – أي المتلقي – ومن خلال استقراء لافكار ناتجه عن ذلك الفعل التصميمي يسهم في تطوير الافكار وانتاج المزيد منها ضمن حيز التغذية الراجعة والتي دائما ما تتخذه الوكالات الاعانية الكبيرة مرتكزا لها في العمل .

ثانياً : المعالجة بالتكثيف : يستخدم التكثيف كمعالجة اظهارية للتعبير عن معنى غني بالوحدات والمفردات التصميمية فكرا وشكلا ، فالمكون التصميمي الناتج عن استخدام هذه المعالجة يعبر بالضرورة عن حاجة وظيفية يرتأي المصمم من خلالها تقديم الفكرة التصميمية بأستخدامها دون ان يسبب ذلك تشويشاً او اكثار يسبب هروب للمعنى .

ويعد التكثيف حالة من حالات تنظيم الاشكال في الفضاء ، وهو طريقة تقتضيها الفكرة التصميمية من اجل ايصالها ، وهناك محددات في عملية التكثيف اهمها عدم الافراط في استخدام الافكار والاشكال ، اذ يسعى المصمم الجرافيكي من خلال هذه المعالجة لتحقيق استقطاب المتلقي الى بؤرة مركزية في الناتج التصميمي ينطلق منها الى فهم وادراك بصري لباقي الوحدات سعياً من الاثنين – المصمم والمتلقي – الى ربط المعنى واستكمال الصورة ، **(فالتكثيف هنا نقصد به هو قراءة النص ودالالته بصورة واضحة ومعلومة لدى المتلقي مما يخلق نوعا من اللذة الحسية والذهنية تجاه النص والصورة والشكل ، والابتعاد عن الصور المركبة حتى لا ترهق عين المتلقي. فلا بد من التصميم أن يحرك ادراك وسلوك المتلقي في اختياره لمفردات واشكال لها التاثيرفي قوة وجمال التصميم .**) (Al-Akabi 2014 p. 282)

ونظراً لتعدد الوحدات وتنوع صفاتها البنائية التي اتخذت موضعاً في الفضاء التصميمي ، يتشكل التكثيف كمعالجة اظهارية سعياً من المصمم لتحقيق الهيمنة الابصارية من خلال المجال المرئي لكافة الوحدات والعناصر المكونة للمنجز التصميمي ، والذي يمكن ان يتحقق بالاستناد على المبدأ التصميمي في قيادة العين مباشرة الى اكثر المواقع تأكيداً في البناء الشكلي الاخير ، من ثم انتقالها الى الأجزاء الأخرى بحسب ترتيب أهميتها الوظيفية وفاعليتها في الناتج التصميمي، وفي رأي الباحثان ومن اجل التوصل الى نوع من الموازنة الشكلية لعملية التلقي على المصمم ان يتوصل الى حلول تنظم الحالة التكثيفية هذه وتوحد صفاتها البنائية ومعالجة علاقات عناصرها وربطها ببعض من خلال التعكز على (التدرج – الايقاع - القيم الضوئية) بغية الوصول الى تحقيق الوحدة كأحد الاسس والوحدة الفكرية للرسالة الاتصالية وهي الهدف في نهاية المطاف .

واذا ما تم التسليم بأن المعالجة الأظهارية من خلال التكثيف تعتمد على المبالغة في توظيف عدد من الوحدات التصميمية المتنوعة في انتاج المنجز الجرافيكي المتنوع (كأغلفة الكتب او الملصقات او حتى الشعارات) وباعتماد التكنولوجيا المتطورة للحاسوب من خلال إضفاء المتعة الابصارية بالتعاكس مع فكرة البساطة في التشكيل ، فنحن هنا امام كسر للقواعد التصميمية التي تؤدي الى تحقيق القوة البصرية المرتكزة في موقع ما ، أي بمعنى التركيز على البؤرة ، وهو ما نهجته واتسمت به مدارس الفن الحديث

الدادائية والمستقبلية كنوع من التنوع في الاظهار وإضفاء تعبيرات توحي بالحركة والانتقالية الزمانية والمكانية في ذات الحيز الفضائي للمنجز التصميمي . شكل رقم (12)

شكل رقم (١٢) غلاف مجلة مصمم بأسلوب المدرسة المستقبلية
تظهر في المعالجة بالتكثيف - المصدر
www.pinterest.com

مؤشرات الاطار النظري :

1 – السياق لا ينشئ قبل التصميم ولا بعده ، ولكن السياق هو بالأصل موجود وانما المصمم يتعامل معه ويصمم من اجله وينجز على غرار القوة السياقية بالأساس .

2 – الثقافة المصمَمَ لها مكونة من عناصر يتفق معها المصمم في عملية البناء التصميمي للرسالة الاتصالية ولا يحيد عنها كونها تمثل الثقافة التي ينتمي اليها وكذلك هي التي يصمم من اجلها في احيان كثيرة .

3 - ان الغرض الوظيفي والجمالي وبحسب طبيعة الخدمة المقدمة يساهم في تحديد الاساليب التصميمية والتي ما دامت لا تتقيد بقواعد شكلية معينة .

4 - الشكل الناتج عن المعالجات الاختزالية لا بد أن تبقي شيء من دلالاته الواضحة في قوة الوظيفة وليس كما في التجريد الفني .

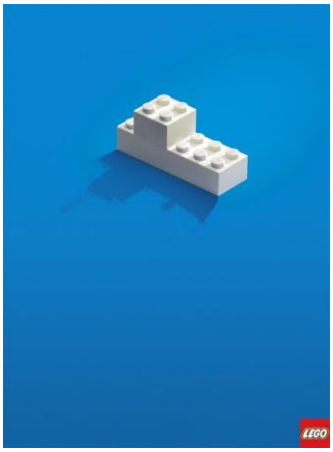
5 - يستخدم التكثيف كمعالجة اظهارية للتعبير عن معنى غني بالوحدات والمفردات التصميمية فكرا وشكلا ، فالمنجز التصميمي الناتج عن اتباع هذه المعالجة يعبر بالضرورة عن حاجة وظيفية يرتأي المصمم من خلالها تقديم الفكرة التصميمية باستخدامها دون ان يسبب ذلك تشويشاً او اكثار يسبب هروب للمعنى .

اجراءات البحث :

مجتمع البحث مجموعة مختارة من الملصقات التوعوية والاعلانية التحفيزية الاكثر قرباً من موضوعة البحث من حيث سياق الشكل والاسلوب الفني والتقنية الاظهارية والتي انتجتها وكالة اعلانية لصالح شركة (ليغو) المتخصصة في انتاج لعب الاطفال ، والتي تتضمن حملات دعائية ، ونظراً لسعة المجتمع اعتمد الباحث في اختيار نماذج الدراسة بشكل قصدي وذلك للأسباب التالية :

1 – قرب النماذج المصممة من الطرح التوليدي في الافكار التصميمية .

2 – رصانة البناء التصميمي للفكرة الاعلانية .



التحليل : انموذج رقم 1

الوصف العام :

- نوع المنجز : ملصق ترويجي .
- الوكالة المنتجة للاعلان : Blattner Brunner
- قياس المنجز : 70X50 سم
- المصمم Derek Julin
- سنة النشر 2014
- رابط موقع الوكالة المنتجة https://www.brunnerworks.com
- صمم العمل لصالح شركة انتاج الالعاب LEGO

أ - تحليل الانموذج وفق السياق الثقافي والتاريخي :

يتجلى السياق التصميمي للمحتوى البصري لانموذج العينة المختارة من خلال عدد من الاسقاطات التي يمكن الباحث ان يستقرأ بها هذا المحتوى وتلك الاسقاطات من حيث ارتباط فكرة المنجز التصميمي او دخولها الى السياق الثقافي من باب السياق الاظهاري ، بمعنى ان الفكرة التصميمية لهذا الانموذج جائت ضمن تركيب شكلي يراد منه صنع نسيج من الخيال في التلقي وما بعده ، وهذا الاثر الفكري انما جاء بصيغة عدم نقل الواقع كما هو بل اعادة تصنيع ، والتصنيع الاظهاري هنا في حد ذاته عملية بكر ، اي لا يكون قبلها شيء ويكون بعدها اشياء مثل الجذب والتأثير ومن ثم الاقناع ، لذا فأن الانموذج التصميمي الذي نحن في صدد تحليل محتواه الشكلي والفكري ، يتمتع بقوة التأثير من خلال استخدام الفضاء الازرق اولاً ، ومن تحديد بؤرة للعمل مركزة ثانياً ، ومن اطلاق العنان للخيال بواسطة الظل المصنع بطريقة حاسوبية ثالثاً .

واذا ما اردنا ان نموقع هذا المنجز التصميمي من حيث السياق الذي جاء به فيكون السياق الثقافي المرتبط بحتميه التداول هو الركيزة الاساسية التي نقف عليها اثناء قراءة وتحليل مستند على ادوات علمية مجردة ومعاول تنقب عن المعنى ضمن هذا الباب السياقي ، ولعل في امعان النظر بالمستوى الذي ظهر به هذا الاعلان يمكن التأشير الى ما كان يمكن ان يظهر به السياق الاظهاري ، ويثير التساؤل على كم المحاولات التي نفذت للوصول الى هذه الفكرة ، وهل كان من الممكن بناء سفينة كاملة صغيرة وبذلك يتحقق الظل دون تدخل حاسوبي ، وفي رأي الباحث ان الجدوى من الاعلان في تلك الحالة ستكون معدومة وغير ذات نفع من حيث شحذ الخيال واشعال فتيل التلقي المفتوح .

ب - تحليل الانموذج وفق سياق المعالجات الاظهارية :

في هذا الانموذج التصميمي هناك نوع من الالزام او ضاغط من حيث الفكرة التصميمية لأستخدام صورة فوتوغرافية معالجة حاسوبياً لقطع الليغو بلونها الابيض الى جانب الظل الساقط بتأثير تقني ، وهذا الاستخدام المقتضب للوحدات التصميمية حقق الفعل الاختزالي بشكل واضح ، والذي بدوره حقق قيماً وظيفية اتصالية جاذبة من خلال معالجاته التنظيمية، فقد قدمت نظم التباين الناتجة عن الاختزالات الشكلية (قطع الليغو والظل فقط) واللونية (الابيض والازرق) وضوح المفردات ورسوخها .

وقد جاء اختزال قيم المفردة الأساس بالأبيض والتي اضفت له هيمنة على مجمل التصميم وقدمت من خلاله مرتكزاً للشد الفضائي واضفت عليه ثقلاً بصرياً ، وقد جاء تموضع شعار الشركة في قاعدة الاعلان بألوانه الاحمر والاصفر والابيض ليحقق سحب للنظر ويخفف من ثقل الوانه ، فيما اضفا الفضاء الازرق الذي هو يقرأ مرة لون للسماء ومرة اخرى لون البحر ، وهو توظيف ناجح من قبل المصمم .

انموذج رقم 2

الوصف العام :

- نوع المنجز : ملصق ترويجي .
- الوكالة المنتجة للاعلان : Ogilvy
- قياس المنجز : 70X50 سم
- المصمم : Nopadol Srikieatikajohn
- سنة النشر 2016
- رابط موقع الوكالة المنتجة https://www.ogilvy.com/
- صمم العمل لصالح شركة انتاج الالعاب LEGO

2 - تحليل الانموذج وفق محور السياق الثقافي والتاريخي :

السياق الذي ظهر فيه هذا العمل الفني – انموذج التحليل – يشتمل على الظروف المحيطة بالإنتاج وتأثيرات ومقبولية المجتمعات التي طرحت لها افكار الحملة الاعلانية والتي جاءت بعنوان (ابني او اصنع المستقبل) (build the future) ، وكذلك يشمل السياق الذي ظهر فيه العمل جميع العلاقات المتبادلة بين هوية المنتج البصرية وبين المستخدمين له ، باستثناء الجانب الجمالي المرتكز على العمل نفسه ، وبما ان البحث الحالي في هذا المحور تحديدا يدرس ويحلل العمل الفني على اساس المؤثرات التي تمتد خلف التركيبات المرئية ، اي البحث في المعاني والدلالات لكي نرسم مسار السياق الذي جاء به ، وفي المقاربة الفكرية هنا نخضع التصميم الانموذج الى سياق الاستشراف المبني على اساس ثقافي جاء من موروثات صناعة الابطال المشهورين الذي ثقفت لهم وسائل الاعلام والاتصال من خلال الافلام والمسلسلات التلفزيونية سواء كانت الكارتونية المخصصة للأطفال او تلك الاخرى ، وعلى هذا المنوال صنعت افكار هذه الحملة الاعلانية لتظهر لنا بطلا صغيرا استخدم قطع الليغو لبني فيه مستقبله الذي تثقف عليه كما تم

الاستطراد الى ذلك آنفاً ، وبذلك حقق المصمم مع فريق الانتاج لهذا العمل الفني الرسالة الاتصالية ضمن سياق اظهاري مبني على سياق ثقافي .

3 - تحليل الانموذج وفق سياق المعالجات الاظهارية :

سعى المصمم في هذا الانموذج الى تنظيم حالة تعدد المفردات التصميمية وتوحيد صفاتها البنائية ومعالجة علاقات ربطها ببعض، وذلك باعتماد التدرج الايقاعي او التلاعب بالقيم الضوئية للون ، اذ بدى الفضاء المصور فيه العناصر المكونة للمنجز فوتوغرافياً وكأنه معالج ضوئياً بالتقنيات الحاسوبية ليعطي للمتلقي بؤرة تركيز واحدة ناتج عن انسجام لوني .

ووصولاً الى تحقيق الوحدة للتوجيه الابصاري المنسجم دون حالة التناقض والتنافر ، ايضا حقق المصمم ذلك من خلال اختزال للعناصر فجعل الصورة منقوصة الشكل لشخصية رجل الاطفاء الافتراضية الكارتونية واضاف شخصية حقيقية لطفل يظهر وهو يركب قطع الليغو الصغيرة ، وبفعل هذه المعالجة وبتوظيف مدروس للوحدات المتنوعة في بنائها بحالة من (التقارب، التراكب، التجاور، التماس) حقق المصمم الاثارة والتشويق نتيجة تداخل العلاقات المتكونة سواء البنائية الجزئية او الرابطة بين هذه الاجزاء، الامر الذي استوجب ان على المصمم ان يضع جميع قدراته للسيطرة في توجيه وتنظيم هذه العلاقات المتشابكة وإضفاء التوافق الشكلي ، واستخدم المصمم التكثيف الضمني من خلال المبالغة في توظيف عدد من الوحدات والعناصر ، ويمكن القول ان التكثيف ظهر في استقراء او لاثارة تساؤل حول عدد القطع المستخدمة في البناء وهو استدعاء تبنى عليه رؤى كثيرة فيها من المتعة الذهنية الشيء الكثير وهذا ما يحقق نجاح للرسالة الاتصالية .

وبإضفاء تعبيرات لوجه الطفل المستخدم في الصورة الفوتوغرافية المعالجة تقنياً والتي توحي بالحركة والانتقالية الزمانية والمكانية في ذات الحيز الفضائي ، من خلال النظرة الواثقة في البناء للهيكل الذي بين يديه ، سعى المصمم لجذب المتلقي الى منطقة العاطفة والاحاسيس ، وهو الوتر الاكثر استخداماً في رأي الباحثان في عملية الترويج الاعلاني ، ليحقق بذلك رابطه شعورية بين مستقبل الطفل ومتعته وبين قطع الليغو بألونها الزاهية ، وبما يحقق للشركة مجالاً تسويقيا ناجحاً .

الفصل الرابع : نتائج البحث :

من خلال تحليل نماذج عينة البحث تم التوصل الى النتائج التالية :

1 – في الانموذج رقم (1) جاء اختزال المفردة (قطع الليغو المركبة) الأساس بالابيض والتي اضفت له هيمنة على مجمل التصميم وقدمت من خلاله مرتكزاً للشد الفضائي واضفت عليه ثقلاً بصرياً .

2 - الاستخدام المقتضب للوحدات التصميمية في الانموذج رقم (1) حقق الفعل الاختزالي بشكل واضح ضمن سياق المعالجات الاظهارية، والذي بدوره حقق قيماً وظيفية اتصالية جاذبة

3 - المقاربة الفكرية في الانموذج رقم (2) تخضع الى سياق الاستشراف المبني على اساس ثقافي والذي جاء من موروثات صناعة الابطال المشهورين الذي ثقفت لهم وسائل الاعلام والاتصال .

4 - بدى الفضاء المصور في الانموذج رقم (2) والعناصر المكونة للمنجز فوتوغرافياً وكأنها معالج ضوئيا بالتقنيات الحاسوبية ليعطي للمتلقي بؤرة تركيز واحدة ناتج عن انسجام لوني .

الاستنتاجات:

1 - تعد السياقات المتبعة في استنباط الافكار التصميمية اساسا في العملية البنائية المرتكزة على بعد ثقافي او جندري.

2 - يكمن سبب استخدام فضاءات مفتوحة في المنجزات الاعلانية الجرافيكية الى توجيه النظر حيث بؤرة التركيز الاعلاني وعنصر الجذب الواحد سعيا الى تحقيق كامل للفكرة التصميمية وايصال الرسالة.

3 - تموضع مفردة الشعار في التصاميم الجرافيكية بالنسبة للشركات ذات التداول الواسع في اماكن واحجام صغيرة هو سياق متبع لإيلاء الاهتمام الاكبر للفكرة الاعلانية من المنجز التصميمي .

التوصيات :

1- يوصي الباحثان بدراسة دور السياقات في التوظيف الجمالي للمنجز الجرافيكي .

2- يوصي الباحثان بدراسة دور السياق التاريخي في تصميم الملصق السياسي .

References :

1- Abdel Qader Abdel Jalil, The Science of Modern Linguistics, Dar Al-Safaa Publishing House, Amman, 1st Edition, 2002.
2-Al-Akabi, Dr. Jassim Abdul Wahed Rahi, Simplicity and Complexity Critical and Rhetorical Terms, Contemporary Islamic Studies, University of Karbala, 2014.
3 -Al-Obeidi, Ali Ahmed Muhammad, Contextual Patterns and Its Significance in the Popular Poem Performed in Mosul (Al-Zuhairi as a Model), Research Published in the Journal of Mosuliya Studies, University of Mosul, Issue 43, Mosul, Iraq, 2013.
4- Faizan Bhatti. Graphic Design Styles. bhattifaizan.medium.com/graphic-design-styles .
5- Fawzi Issa - Rania Fawzi Issa: Semantics Theory and Application, University Knowledge House, Alexandria, Arab Republic of Egypt, 1st Edition, 2008
6 - John Lines, Language, Meaning and Context, translated by Dr. Abbas Sadiq Al-Wahhab, reviewed by Dr. Lionel Aziz, House of Cultural Affairs, Ministry of Culture and Information, Baghdad, Iraq, 1987
7 -Kantor, K. M. Experience of a social and philosophical explanation of the design possibilities of design / K. M. Kantor // Vopr. Philosophy, (1982) .
8-Mahmoud Imhaz, Contemporary Artistic Currents, Publications Company for Distribution and Publishing, Beirut, Lebanon, 1996 .
9- Meggs, Philip, A history of graphic design, New York: John Wiley & Sons.1998.
10- Raafat Asaad, Artist and Artwork in the Social Context, Educational Visions Magazine, Issue 60, A.M. Qattan Foundation, London, UK 2020 .
11-Stefan Mouttet, https://news.mediaheroes.com.au/blog/graphic-design-styles
12 - Wajih Magdy, A Dictionary of Arab Terms, Beirut, Lebanon, 1980.

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts107/129-146

The decorative structure in the calligraphic painting

Hussein Ali abbas [1]

Al-Academy Journal-Issue 107 ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 5/7/2022 Date of acceptance: 16/7/2022 Date of publication: 15/3/2023

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

Abstract

The decoration structure in calligraphy painting is one of the variables that characterized the structure of the calligraphic composition due to the artistic, aesthetic and expressive properties of the letters of the Arabic calligraphy, which are represented by flexibility, compliance and the ability to form. Therefore, the researcher defined his problem by asking the following question: What is the decorative structure in the calligraphic painting? The study aimed to reveal the structure of the ornamentation in the calligraphy painting, while the researcher dealt with in the second chapter three sections, the first (the ornamental concept and meaning) and the second topic (the structural characteristics of the Arabic letter in the calligraphic calligraphy painting) and the third topic (the aesthetic foundations in the calligraphic calligraphy painting) and then Indicators of the theoretical framework and previous studies, while the third chapter dealt with the research procedures, where the researcher adopted the descriptive analytical approach of the research community and sampled it by 10%. (The ability of the Arabic letter and its response to formation contributed by employing it to produce calligraphic lettering paintings with lunar structures) and then recommendations to benefit from the results and findings of the research to support researchers, scholars and specialized colleges, and the researcher suggested a study (the formal significance of the trapping effect in the lettering calligraphy painting).

Keywords: decorative, structure, calligraphic painting

(1) University of Baghdad / College of Fine Arts. hussein.ali1207a@cofarts.uobaghdad.edu.iq

البنية التزويقية في اللوحة الخطية الحروفية

حسين علي عباس[1]

الملخص

تُعد البنية التزويقية في اللوحة الخطية الحروفية من المتغيرات التي اتسمت بها بنية التكوين الحروفي بفعل الخواص الفنية والجمالية والتعبيرية لحروف الخط العربي والمتمثلة بالمرونة والمطاوعة وقابلية التشكيل، إذ أن التطور في فنون الخط العربي كان له دوراً كبيراً في إخراج اللوحة الخطية الحروفية ببنية تزويقية وبرؤى حداثية جديدة، لذلك حدد الباحث مشكلته بالتساؤل الآتي: ما البنية التزويقية في اللوحة الخطية الحروفية؟ وقد هدفت الدراسة للكشف عن البنية التزويقية في اللوحة الحروفية , في حين تناول الباحث في الفصل الثاني ثلاث مباحث , الأول (التزويقية المفهوم والمعنى) والمبحث الثاني (خصائص الحرف العربي البنائية في اللوحة الخطية الحروفية) والمبحث الثالث (الأسس الجمالية في اللوحة الخطية الحروفية) ثم مؤشرات الاطار النظري والدراسات السابقة, فيما تناول الفصل الثالث إجراءات البحث, حيث اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي لمجتمع البحث وعينته بنسبة 10% ,واشتمل الفصل الرابع نتائج البحث وأهمها (اتسمت اللوحات الخطية الحروفية بالتوازن الشكلي)محققة أشكال ذات بناء تزويقي, اما أهم الاستنتاجات فهي (أن قابلية الحرف العربي واستجابته للتشكيل ساهم بتوظيفهِ لإنتاج لوحات خطية حروفية ذات بنى تزويقية) ثم التوصيات بالإفادة من نتائج وتوصيات البحث لرفد الباحثين والدارسين والكليات المختصة , واقترح الباحث دراسة (الدلالة الشكلية للأثر التزويقي في اللوحة الخطية الحروفية)

الكلمات المفتاحية: البنية، التزويقية، اللوحة الخطية الحروفية.

الفصل الأول

مشكلة البحث

لقد شكل التزويق في اللوحة الخطية الحروفية منعطفاً في تاريخ الفنون العربية والإسلامية , اتسم بالتطور من الناحية الفنية والجمالية ليتخذ مسارات ابتكارية وحداثية من حيث الأسلوب والوسائط لتتوافق مع اللغة الفنية بصرياً, ولتخرج بالحرف العربي والانتقال به من سلطة البنية النصية المقروءة الى الفضاء التعبيري الحر, وهذا كمنجز فني يعتمد اللغة أساساً ومن ثم الحرف ليكون أحد العناصر الموضوعية والتحليلية التي تحمل قيماً تعبيرية وجمالية , فهذا يعني التعامل مع اللغة واستلهام الحرف بصرياً كمادة أو كعنصر فني , فضلاً عن الشكل التزويقي للوحة الحروفية فتح باباً آخر لقراءة اللوحة, ليأخذ هذا الشكل المساحة الواسعة في قراءة العمل الفني والدخول في عوالم الخطاط الذهنية وإشتغالاته

[1] كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد.hussein.ali1207a@cofarts.uobaghdad.edu.iq

في كيفية التوظيف والتزويق والتعامل مع الحرف العربي كمحتوى وعلامة ومضمون وإيحاء, واستثمار فضاءات اللوحة بشكل جميل ومعبر, إضافةً عن توزيع الكتل اللونية بإتقان.

لذلك حدد الباحث مشكلتهِ بالتساؤل الآتي:-

ما البنية التزويقية في اللوحة الخطية الحروفية ؟

أهمية البحث

تكمن أهمية البحث الحالي والحاجة اليه من خلال ما يأتي:

1-يسهم في تحديد أنواع الخطوط المستخدمة في اللوحات الحروفية والتي يمكن أن تؤسس تكوينات خطية ذات بنى تزويقية.

2-يسلط الضوء على الأبعاد الفنية والوظيفية والجمالية في المنجز البصري للوحة الخطية الحروفية.

3-إمكانية إفادة الباحثين والدارسين لفنون الخط العربي عبر معرفة الاشتغال التزويقي للحقل الخطي الحروفي , لإحداث تمظهرات بصرية تبتعد عن التدوين الى أبعاد جمالية ودلالية.

هدف البحث

الكشف عن البنية التزويقية في اللوحة الخطية الحروفية.

حدود البحث

الحدود الموضوعية :- البنية التزويقية في اللوحة الخطية الحروفية (على خامة الورق)

الحدود الزمانية :- (1428 هـ - 2008م) الى (1435 هـ - 2014م) (لغزارة هذه الفترة باللوحات الخطية الحروفية).

الحدود المكانية:- اللوحات الخطية الحروفية التي إنجزت في (تركيا , مصر, الأردن ,تونس)

مصطلحات البحث

-**البنية (لغة):** عرفها (صليبا) بأنها(ترتيب الأجزاء التي يتألف منها الشيء , وتشير الى إطلاقها على الكل المؤلف من الظواهر المتضامنة , بجيث تكون كل ظاهرة منها تابعة للظواهر الأخرى ومتعلقة بها) (Saliba, 1982, p. 217).

- وعرفها معلوف (جمعها : بُنى , وبنى :مابنيتهُ)(Maalouf, 1986, p. 50) .

- ويعرفها الباحث إجرائياً بأنها (نسق يعتمد التوافقات بين الوحدات والعناصر لتصميم اللوحة الخطية الحروفية بأبعاد جمالية ووظيفية وتعبيرية).

-**التزويقية**

(لغة) : عرفها جبران : (زوق تزويقاً, زوق الكلام :زينه وحسنهُ, زوق البناء:نقشهُ وزخرفهُ) (Masoud, 1992, p. 264).

ويعرفها الباحث إجرائياً بأنها (تزويق السطوح بالحروفيات متجاوزاً بعدها القرائي لإكسابها صفة الجمال)

-**اللوحة**

(اللوحة لغة): (لوح من الورق الغليظ أو النسيج يصوّر فيه منظراً طبيعي أو مشهد تاريخي أو نحو ذلك) (Internet, p. 1) .

الحرف

(الحرف لغة): (الحرف من حروف الهجاء, وكل كلمة بنيت أداة عارية في الكلام لتفرقة المعاني تسمى حرفاً, وأن كل بناؤها بحرفين أو أكثر) (Al-Farahidi, 2003, pp. 210-211).

التعريف الأجرائي للباحث:

الحرف : العنصر الأساسي التزويقي الباني للوحة الحروفية , والمتضمن مجموعة حروف وكلمات متشاكلة أو منظمة وفق تصميم تشكيلي جمالي أو تعبيري إن وجد , ضمن تقنيات تنفيذية متباينة ومختلفة , قد يُغيب البعد القرائي فيها , وعليه سميت بهِ.

اللوحة الحروفية

(إصطلاحاً): عرفها (الزهيري)هي (تنظيمات تركيبية في مجاميع متعددة من الحروف المتراكبة بأحجام متنوعة متدافقة ومتشابكة فيما بينها , ذات هدف وظيفي وجمالي , يكون هدفها الأساسي هوتحقيق قمة تركيبية تأخذ من الجزء لصالح الكل)(Al-Zuhairi, 2014, p. 7) .

ويعرفها الباحث إجرائياً: هي (بنية حروفية إبداعية ضمن رؤى تزويقية تصميمية تشكيلية جمالية تتشاكل فيها الحروف مكونةً نسيجاً متجانساً في المنجز البصري الخطي).

الفصل الثاني

المبحث الأول: التزويقية المفهوم والمعنى

لاشك أن تزويق الأعمال الخطية الحروفية يعد ضرباً فنياً نتج بفعل الأدراك والرغبة لمقتضيات جمالية وتزيينيه في الحضارات كافة ومنها الإسلامية لتتطور على وفق متطلبات وآليات الزمن , ولتتوج في مراحله المتقدمة وما بعدها لتحقيق الأبعاد الجمالية , ومن ثم فهو تمثيل لميل الأنسان ومتعتهِ وشعورهِ بالقيمة الجمالية ,(وتعود بداية الحروفية الى الحروفية التدوينية التي بدأت منذ أن عرف الأنسان الأول الكتابة وتسجيل نشاطاتهِ اليومية بالتدوين عن طريق رموز معينة متعارف عليها بين جماعتهِ, وأخذت تلك الرموز بالتطور الى أن وصلت لأشكال الكتابة المتعارف عليها اليوم) (Shahwan, 2019, p. 523) . ليأتي التزويق كمفهوم ينطوي مع نسق التكوين الحروفي ليثمر دلالتهِ, وهنا نجد أن هذا المفهوم مستوحى من التزيين وتحسين الشيء وتجميلهُ, وإضافة الأبعاد النوعية في إشتغالهِ الفني بالابتكار والتجديد لمعالجة اللوحة الخطية الحروفية بأسلوب واتجاه جديد سواء على مستوى الفكرة أو الشكل أو التقنية كمحاولة لغرض خلق العلاقة بين البنية الخطية ومنطقها الجمالي وما تحويه من عناصر , والبنية النصية ودلالتها اللغوية والمفاهيمية , وبذلك ينتج إشكالية جديدة لأكثر من رؤية فكرية أو منطق جمالي . فالحرف العربي بصورهِ البسيطة يحمل مظاهره الجمالية والوظيفية كونهُ مصدر ثراء فني وفكري وجمالي لينتج علاقة بين المساحات التي يشغلها والأرضية كفضاء يتضمن النصوص المتجهة عمودياً أو أفقياً أو مائلة , (أن حس الفنان الشرقي بالحرف والإيقاع والتناغم حدسياً أكثر من كونهِ إدراكاً حسياً كان هدفهُ متماثلاً مع العمليات العضوية للطبيعة , وأن يصوغ عمله الفني بالروحية ذاتها) (Herbert, 1983, pp. 43-44), وبهذه الصورة من تلك العلاقة يتشكل نسيجاً ذو بنى تزويقية بإتجاهات متعددة , وبإيقاع ذا تأثير ورؤية بصرية تدركها العين .

وهنا فأن المعالجات التزويقية في اللوحة الخطية الحروفية تضفي عليها بعداً وطابعاً يمنحها قيمة إسلوبية لتأخذ منحى زخرفي بإيقاعات متزايدة او متناقصة , لتتبلور في النهاية كرؤية جمالية بجهدٍ خلاق وتقنية خاصة ليكتمل سطحها التصويري في إطار تزويقي وببعد جمالي آخاذ (ان ما يتمتع به العمل الفني من صور داخلية ومعانٍ , يوجب تآزرها وتساندها لإظهار المغزى العام الذي يتبعه الفنان من عملهِ عن طريق إنتظامها في وحدة موضوعية ينسجها خيالهِ الخلاق) (Marie, 1994, p. 45)., لتؤكد وظيفتها الروائية والسردية تارة والشكلية الجمالية تارةً أخرى, فضلاً عن المعالجة اللونية التي هي الأخرى تأخذ المنحى الزخرفي في عملية التكوين الحروفي.

المبحث الثاني: خصائص الحرف العربي البنائية في اللوحة الخطية الحروفية

لقد ظهرت وعبر عدة قرون أشكال وأنواع متعددة من الخطوط العربية لتؤدي كل منها وظيفة مختلفة وبقيم جمالية لها ضوابط وتقاليد ومنطق جمالي خاص يعبر عن الثقافة العربية الإسلامية بصورة واضحة , فكان هذا التعدد والتنوع مصدراً لثراء قيم الجمال كما الأمر في مجالات الأدب والفلسفة والفكر والعلوم والشعر .

فمن هذا المنطلق عادت الأعمال الفنية العربية تستقي قيمها الجمالية بأساليب شتى , ومنها فن الخط العربي بحروفهِ ومنطقهِ الجمالي الذي يُعد كفن جمعي وليس فردي , لتجتمع فيه كل مفردات الجمال لإرساء أصولهِ وقواعدهِ عبر تلك القرون , ليشكل بنية تُعد شبه مغلقة لا تقبل الحذف والإضافة , وفي خضم تلك التجربة الجمالية ,(الجمال بوجه عام صفة تلحظ في الأشياء وتبعث في النفس السرور) (linguistic, 1989, p. 264), التي أظهرت لنا بزوغاً باتجاهات متعددة لاستلهام الحرف العربي في أعمال فنية خطية وتشكيلية ليس على أساس ما يشكله ويمثله من نسق حضاري وما يحويه من إشارات ورموز , بل ليحافظ على قوانينهِ وقيمتهِ الجمالية اعتمادا على عناصر وصيغ أخرى اجتمعت معه كالكتلة واللون والأتجاه والملمس , فضلاً عن الخصائص البنائية للحرف ومعطياتهِ الجمالية التي ساعدت على التجديد والأبتكار في إنشاء اللوحة الخطية الحروفية والتي تمثلت بما يأتي : -

1-المد : وهذه الخاصية تمتاز بها بعض حروف أنواع الخط العربي , لاسيما خطوط (الثلث الجلي والديواني الجلي والكوفي) لقابليتها على الامتداد العمودي والأفقي , لتساهم كإشغال مكاني في فضاءات اللوحة الخطية الحروفية , فضلاً عن إضفاء البعد الجمالي , ثم أن خاصية المد أساساً تهدف الى تنظيم وترتيب المقاطع الخطية ضمن فضاء اللوحة ,(كما يساعد المد على ايجاد حلول عديدة في اللوحة الخطية , وفي أكمال الشكل الذي يصعب اكماله بالحروف الاعتيادية) (AL- Hussaini: 2002: p14)

2-تنوع وتعدد شكل الحرف الواحد : لقد ساهمت مرونة ومطاوعة الحرف العربي وتنوع وتعدد أشكالهِ في اختيار الهيئة المناسبة له لتكوين اللوحة الحروفية ,(أن اختيار الحرف المناسب يكون مقروناً بالموقع المكاني الذي تحتلهُ الكلمة وما يحيطها من فضاء فيكون اختيار الحرف تفادياً لتعريضه الى الأخلال بقواعد الخط وجماليته واستجابة صحيحة للضرورة التصميمية) (Al-Obaidi, 2004, p. 43)

3-التوالد :وهذه الخاصية التي ينفرد بها الخط العربي جاءت لتساهم في الأشغال الفضائي وحل إشكالاتهِ عبر استغلال الحروف المتشابهة وأجزائها الشكلية لخلق وحدة اللوحة الحروفية.

4-التقاطع والتراكب : ويمثلان خصائص بنائية وجمالية تعزز وتضفي الترابط بين الكلمات والحروف عبر تشابكها لخلق الوحدة البصرية في اللوحة الخطية الحروفية,(والتراكب هو التعبير الذي نطلقهُ حين تعمل إحدى الوحدات الداخلة في التكوين على إخفاء جزء من وحدة إخرى تقع خلفها) (Abdel-Fattah, 1973, p. 88)

5-تقبل الإضافات التزويقية : وهي خاصية تساعد على إحداث التوازن الشكلي وإشغال فضاءات البنية الخطية وحروفها بالعلامات التزيينية لإخراجها بطابع تزويقي .

6-الإرسال : وهي من الخصائص التي يُعتمد عليها في بناء وإخراج اللوحة ببعد جمالي , وهي أن(يرسل الخطاط يدهُ بالقلم في كل شيء يجري بسرعة من غير احتباس بضرسٍ ولاتوقف برعشة) (Al-Bahnasy, 1995, p. 5).

كما أن المعالجة اللونية وتدرجاتها ساهمت بإخراج اللوحة الحروفية بأسلوب ورؤية معاصرة كونها من العناصر الجمالية في بناء اللوحة , ومن خلال ذلك فأن إخراج اللوحة الحروفية بأبعاد جمالية تكمن في (درجة الأتقان والإجادة التي تمثل درجة الكمال , وتكمن في التناغم الخفي الذي ينبعث من إيقاع الحروف في تكرارها وإتصالها وتطابقها وتشابهها وحركاتها واتجاهاتها , كما يكمن في رقة أشكال الحروف لتناسب أجزائها) (Al-Husseini I. A., 1996, p. 75).

المبحث الثالث: الأسس الجمالية في اللوحة الخطية الحروفية

أن الدور المتميز والمهم للحرف العربي في التعبير والتشكيل ليس طارئاً أو جديداً في الفنون الإسلامية , بل يعود لأمدٍ بعيد , إذ طالما حاول الفنان /الخطاط المسلم تسخير وسائلهِ بالتجريب والبحث والعمل الدؤوب ليخرج بأثر فني متفرد ومعاصر كصياغة فنية وببعد دلالي وحضاري مواكب , لإحياء القيمة الجمالية التي يتمتع بها هذا الحرف , كما أن فن الخط العربي ليس بمرآة عاكسة للعالم المرئي , بل هو عالم آخر يحكمهُ المنطق التشكيلي المتمثل بتطويع الحرف العربي وتوزيع الكتل اللونية بإنسجام , وإستثمار فضاء اللوحة بإتقان لإخراجها بتوافق جميل ومعبر,(أن العامل الأهم في تحقيق الجمال يكمن في مراعاة النسب والمقاييس التي تتفق مع وجدان الأنسان المسلم) (Okasha, 1981, p. 45), ولأن جوهر المنجز الحروفي هو المضمون , فالتعبير يتجسد عبر البناء التصميمي والجمالي للوحة الخطية الحروفية وتأثيرها في فكر من يتأملها , وبذلك يمكن ترحيل كثير من عمليات التزويق والتزيين الى أسس جمالية تساهم في إخراج هذا المنجز التي من أهمها:-

1-النظام:

يمثل النظام البعد الأساسي الذي تنتظم المعرفة المبعثرة في إطاره , فالاستجابة له يحيلنا للشعور بالانسجام والتناسق , فنسعى لتنظيم إبداعنا بضوء تأثير واقعة العقل وانتظامه الذهني , فالنظام يقلل من الجهد العقلي لوعي الأشياء , وهذه الأشياء تمثلها أشكال , وعدم إدراكها واستيعابها يعني انعدام تنظيمها , (وأن أول ما يلفت الحس في الجمال أنهُ نظام ولكنه ليس ضرورة , ولهذا النظام مظاهر متعددة منها الدقة والتناسق والتوازن والترابط وخفة الحركة) (Qutb, 1983, p. 87) , فالنظام يعتمد منهجاً بأسس

سليمة ومحكمة تتمحور نحو هدف جمالي وتعبيري من خلال تجانس وتناغم وتناظر وتتابع الأجزاء , وبذلك جعل الفنان/ الخطاط من مكوناته الحروفية وفضاءهِ التصميمي أدوات لأداء المهمات الجمالية والبنائية والوظيفية , وتفعيل دورهم التنظيمي لتحقيق الفكرة التصميمية للمنجز الخطي الحروفي وتنظيمها ,لذا فأن التنظيم البنائي لهذا المنجز هو تأكيد لإدراك الشكل عبر إجراءات ترتيب وتجميع وتنظيم العناصر التي تؤسس للنظام وإيصالها الى المتلقي بأفضل صورة , ووفقاً للأسس الجمالية بهدف الوصول الى بنية خطية حروفية , (فالنظام , أو التنظيم للعناصر قد يبدو بسيطاً أو معقداً غاية التعقيد) (Nobler, 1987, p. 99) (الشكل1) .

شكل(1)

2- الشكل:

أن المبدأ الأساسي في إدراك الأشياء يعتمد الشكل والخلفية , أذ من غير الممكن إدراكُ شكلاً لوحده دون خلفيتهِ , وحقيقة الإدراك تكمن بالعلاقة بينهما , ويعني هذا أن للشكل أولوية في الإدراك , لأنه وجود موضوعي يكتسب الثبات والاستقرار بالعكس من الخلفية البعيدة عن الموضوعية والتي تختفي خلف الشكل ,(فبدون الشكل لا يمكن إيصال معنى الى المتلقي , لأن الشكل هو أول ما يدركه الأنسان وما يتعلمهُ في الحياة , فالمتلقي يستلم شكلاً كلياً ثم ينطلق نحو التفاصيل , فالإدراك لا يكون لأجزاء أو عناصر , بل يشمل الكل الذي من خلالهِ تبدأ الأجزاء الأخرى بالوضوح) (Saleh, 1981, p. 21), فلو تعمقنا في تحليل الشكل البنائي للمنجز الخطي الحروفي سنجد أن أي محاولة لبناء هيئة ما لأي شكل تعني بمفهومها دخول الشكل وما يحمله من صفات وقوى بنائية خاصة كعنصر على الفضاء , وقد تتعارض مع القوى الأخرى , (الشكل يُعد من العناصر البنائية المهمة في التكوين , حيث يُعد البوابة التي تمر من خلالها الرسالة (اللوحة الخطية)التي تتوافر على خصائص الزخرفة الى المتلقي , كما يُعد لغة عالمية مفهومة وواضحة , ويعد البعض أن التطور في الفنون المرئية سينحصر بالشكل وأن عملية التطور في الفنون هي عملية تطور الشكل) (Haider, 1996, p. 171), لذا فأن الشكل أكثر تعقيداً وإثارة وجذباً للحواس من الأرضية , وهذا لا يعد مانعاً من منح الخلفية قيمة للشكل , فعلاقات الكتل التعبيرية والحاضنة للشكل تمثل خلفية له, (الفنان في تنفيذ العمل الفني لايخضع لمتطلبات التنفيذ الشكلي فقط بل يريد ان يعبر من خلال الشكل عن رؤى حقيقية أو مضمون أو محتوى معين)) (Tawfiq, 1992, p. 142), فالكتابة والخطوط على الصفحة هي من تمثل الشكل الخطي المهيمن والتي تكتسب الحد المحيطي المنتج للشكل على الصفحة , أما الأرضية فليس لها صيغةً وشكلاً , وبذلك نجد أن الشكل الخطي ذا أهمية في البناء الأنشائي , وكذلك (نستطيع أن

نرى كل درجة لونية كشكل وسوف تكون درجة اللون نفسها شكلاً أو فضاءً وهذا نوع من علاقة الشكل بالفضاء) (GHAZWAN, 2019, pp. 12-20) (الشكل2).

شكل (2)

3- الفضاء :

يشكل الفضاء نسقاً بنائياً يتمظهر من خلالهِ مستوى الحد الفاصل بين البنية الشكلية الخطية وحجمها المهيمن وبين الوحدات والبنى المشكلة له , بل أن الفضاء قد يكون جزءاً من البناء الشكلي الخطي , كما إنهُ مكوناً أساسياً وعنصراً بنائياً فاعلاً في المنجز الفني ويبدأ دوره البنائي من أول (نقطة يتشكل وجودها , حينما توضع ضمن الفضاء المرئي) (George, 2017)وهنا فالفضاء يمثل الحيز المحيط بشكل المنجز مختلفاعنهُ في الصفات المرئية , وهو لا يقل عنه بالأهمية ليؤكد ويحدد التباين معهُ , فلا يمكن أن تشكل كتلة بدون فضاء تتمظهر من خلاله , فهو المستوعب والحيز الذي تشكل فيه العناصر والوحدات الحروفية الخطية , (ويُعد الفضاء عنصراً أساسياً لازماً للتصميم , إذ أن جميع العناصر والعلاقات وما ينشأ عنها من مفاهيم وأفكار لا تتحقق من دونهِ) (Daoud, 1996, p. 128), كما إنه لم يعد تلك الخلفية المجردة , بل ينظر اليه كعنصر شكلي وتشكيلي في الفنون العامة والخطية خاصة , فالفضاء ليس قيمة أو مجرد تقنية أو إطار , بل يشكل ويمثل المادة الجوهرية , التي يبنى فيها التكوين البنائي الخطي الذي يحكم مساحة ونسب الأشكال لتشغل مواضعها في تلك المساحة ويؤمن أهدافها الجمالية , (وهذا الفضاء لايمكن حده أو تحديد نهاية له فهو بالتالي يبدأ بالأفق ويمتد فيه دون حدود تحدهُ , فهو يشعرنا بالعمق الذي لاتحدهُ حدود اللانهاية) (Kazem, 2004, p. 43) , (الشكل 3)

شكل(3)

4- اللون :

يُعد اللون أحد أهم الأنظمة لتمثيل أشكال التكوين الخطي بما يحملهُ من خصائص جمالية ودلالية بعيداً عن التواصل التدويني , كونهِ مثيراً لإحساس المتلقي , فهو لا يمكن أدراكه ِإلا أن يرى , (للون تقنيات وأساليب أظهار متنوعة تكمن فيها قوة وتأثير اللون في إظهار الافكار والمعان بوصفه عنصر متغير بحسب القصد والمعالجة التصميمية، بما يدعم ويقوي القيم الجمالية بصريا), (Abbou,1982,p.108) وفي حقيقة الأمر أن إدراكهِ يرتبط بالمشاعر التي تستدعي الفنان/ الخطاط للاستعانة به لتمثيل أفكاره بمعانٍ ودلالات رمزية تتمظهر بصورة فنية تشغل السطح التصويري , فاللون له دوراً اساسياً في المنجز الخطي , فضلاً عن دوره في الأظهار الشكلي للقيم الجمالية والتعبيرية وإبراز الأفكار والأحساس بها وجذب الانتباه (فلكل لون دلالة رمزية تؤثر في نفس المتلقي والرسوخ والتذكر , والأحساس الحركي , وبالتالي تحقيق المتعة الجمالية) (Al-Azzawi, 2004, pp. 67-68), فالبناء اللوني قد يحمل معانٍ عديدة وفقاً لموضعهِ وموضوعهِ في المنجز الخطي لترتبط تلك المعاني بسياق ذلك المنجز , وهذا يعني قدرتهِ الكبيرة على التعبير من خلال موضعهِ وكيفية التعامل معه , (فاللون عنصر تنظيمي فضلاً عن كونه أكثر إثارة في العمل الفني) (Al-Bahnassy, 1974, p. 45) فتوظيف اللون على السطح التصويري له تأثير بإخراج معطيات جمالية وتعبيرية متعددة , فضلاً عن توضيح المضمون , فاللون لغة جمال وتعبير يخدم أغراض المنجز الخطي , والسطح التصويري غير الملون لايترك أثراً حسياً خلافاً للشكل المشحون بألوان الطبيعة ليمنح القدرة على التعبير, (فاللون عنصر تشكيلي أساس في العمل الفني وهو وسيلة لتنمية كل العناصر الأخرى , فلا شكل يمكن تكوينه ورؤيته رؤية واضحة إلا إذا كان متمتعاً بلون) (Nobler, 1987, p. 93) (الشكل 4).

شكل(4)

مؤشرات الأطار النظري

بعد الانتهاء من استعراض الأطار النظري، توصل الباحث الى عدد من المؤشرات وكما يأتي:

1- تُعد البنية التزويقية أحد الوسائل الوظيفية والتجميلية التي تعكس الحس الوجداني لتزيين اللوحة الحروفية الخطية لما تتمتع بها من ثراء روحي ومعانٍ جمالية.

2- تمثلت الصفة الشكلية للتزويق بأنها بنية متحركة وغير ثابتة فتنمو على السطح التصويري لتتحول من شكل الى آخر وفق الرؤية الفلسفية للفنان،

3- توظيف الممكنات الحروفية في اللوحة الخطية لتجميل وتزيين سطحها التصويري لقابليتها على الامتداد والتكرار باتجاهات مختلفة لا تؤثر بقيم وتوازنات تكامل اللوحة فنياً.

4- أن مرونة ومطاوعة وتعدد وتنوع شكل الحرف الواحد ساهم في منح الفنان / الخطاط حرية أوسع لتشكيله المناسب في تصميم اللوحة الخطية الحروفية.

5- مثلت الكلمات والحروف حالة تنوع في الأنشاء التصويري للوحة الخطية الحروفية، فتمظهرت بشكل مقروء تارة ومدمجة تارة أخرى لتحقيق البعد الجمالي والوظيفي.

6- تجلى مفهوم البنية التزويقية في اللوحة الخطية من خلال أشغالها المكاني بعيداً عن بنية النص وافتقارها للمعنى المباشر, و لتعكس المفهوم الفلسفي الذي يتسق مع ذلك المفهوم .

7- أن الأجادة والأتقان للحروف التي تحتكم الى قواعد الخط العربي تعد الأساس في جمالية اللوحة الخطية الحروفية .

8- أن أسس التصميم الجمالي في اللوحة الخطية الحروفية والتي إرتكزت على أنشاء العلاقة الترابطية بين الحروف وتنوعها وتعدد مظاهرها وتكرارها والمكيفة على وفق مجالها المتاح ساهمت بإخراجها الجمالي والتزييني المعبر .

9-أن تعدد منظومات اللون وتدرجاته بأسلوب حداثي ساهم في إخراج اللوحة الحروفية برؤية معاصرة ومنحها بعداً جمالياً.

الدراسات السابقة ومناقشتها

دراسة (علاء عطية داخل الزهيري) (التنوعات التصميمية في اللوحة الحروفية الخطية) رسالة ماجستير, قدمها الى مجلس كلية الفنون الجميلة, جامعة بغداد,2014, ويدور محور هذه الدراسة حول التنوعات التصميمية في اللوحة الحروفية الخطية فضلاً عن معنى ونشأة وتطور الحروف الخطية وتنوع تصاميمها, وفيها أعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي , وهدفت الى الكشف عن التنوعات التصميمية في اللوحات الحروفية الخطية والوصول الى النتائج ومنها :

1-ساهم تعدد أنواع الخط العربي والتنظيم الشكلي واختلاف هيئاته في إنشاء وحدة ترابطية

2 - استثمار المطاوعة والمرونة لحروف الخط العربي في تكوين لوحات خطية حروفية.

وقد تقارب البحث الحالي مع بحث الزهيري كونهما يبحثان في اللوحة الخطية الحروفية واتفاقهم من حيث الأسس التصميمية للعناصر الخطية والمنهج الوصفي التحليلي، إلا أن البحث الحالي اختلف مع بحث (الزهيري) في أهداف وميدان البحث والعينات والنتائج والاستنتاجات.

الفصل الثالث

إجراءات البحث

- **منهجية البحث**

اعتمد الباحث المنهج الوصفي (لأغراض التحليل) كونه الأنسب لتحقيق هدف البحث.

- **مجتمع البحث**

شمل مجتمع البحث الحالي اللوحات الخطية الحروفية المختلفة الأغراض والتي تم حصرها على ضوء محددات البحث وبواقع (40) أنموذجا .

- **عينة البحث**

تم انتقاء عينة البحث على وفق أسلوب الاختيار القصدي، حيث اختار الباحث اللوحات الخطية الحروفية فقط وبواقع (4) نماذج من مجتمع البحث، إذ شكلت نسبة 10% جرى انتقائها على ضوء ما يأتي:

1- التنوع الشكلي لمكونات اللوحات الخطية الحروفية.

2-تعدد أساليب التركيب والتنظيم في اللوحة الخطية الحروفية وتنوع الإخراج الجمالي.

-أداة التحليل

اعتمد الباحث في تحليل عينات البحث على مرتكزات الأطار النظري وما تمخض عنه من مؤشرات .

تحليل العينات

نموذج رقم (1)

النص : تكوين خطي حروفي

أسم الخطاط : فرهاد قورلو

نوع الخط : الثلث الجلي

البلد : تركيا

سنة الأنجاز: (1428 هـ -2008م)

التحليل:

لوحة خطية حروفية (لانصية) كتبت بخط الثلث الجلي وعلى وفق هيئة هندسية مستطيلة الشكل , إعتمدت تكرار الحروف (و, د) المفردة بشكل مقلوب ومتعاكس ومتراكب بإنتظام وسط اللوحة , فضلاً عن تكرارها بإتجاهات متعددة في فضاء اللوحة مع تكرار تحويق الحرف (و) لتحقيق المحيط الكفافي ولإظهار مهارة الفنان/الخطاط في إبتكار تكوين حروفي يتسم بالتزويق والحداثة والأبداع, حيث وظفت خاصية الارسال وتعدد شكل الحرف الواحد من خلال كتابة الحرف (و)بشكل مرسل ومجموع لضرورات تصميمية وجمالية للإشغال الفضائي والمكاني , فجاء توزيع الحروف بشكل متوازن لاشكلي لتعزيز تماسك عناصر اللوحة الخطية , وظهر التباين القياسي لحجم حروف اللوحة , إذ كتبت الحروف (و , د) بقياسات ثلاثة

مختلفة لإغراض جمالية ووظيفية , ولتقليل رتابة تكرار الحروف الشكلية , ولتحتل الموقع البصري بحجم أكبر وسط اللوحة عن باقي الحروف , كما أن تسقيط حروف اللوحة جاء متقناً بإعتماد الأسس والضوابط والمقاسات التقليدية ليمنح اللوحة شكلاً وبعداً جمالياً مزوقاً بزخارف متداخلة تتسع لملء المكان بأكملهِ , وليتسق مع المفهوم العام للتزويق , فيما إعتمد الخطاط التنوع والتضاد اللوني لحروف اللوحة بغية إخراجها بشكل جمالي وحداثي غير مقيد , فكتبت بالمداد الأسود والأزرق الفاتح والبني وعلى أرضية بقيمة لونية بنية فاتحة لتمنح حروف اللوحة الوضوح التام , وجاءت خاصية التكرارالأنتشاري للحروف وعلى محيط اللوحة ليولد إيقاعاً غير رتيب , لتتسم اللوحة بالوحدة عبر بنيتها الحروفية المتشابهة والمتماسكة لتتمظهر كنسيج واحد .

نموذج رقم (2)

النص : تكوين خطي حروفي

أسم الخطاط : عامر بن جدو

نوع الخط : الكوفي القيرواني

البلد : تونس

سنة الأنجاز : (1430 هـ-2010م)

التحليل:

لوحة خطية كتبت بأسلوب الحروفيات وبالخط الكوفي القيرواني ,حرص الخطاط في تصميمها على وفق هيئة هندسية تمثلت بشكلٍ مستطيل لمعالجة عناصرها الخطية التي قوامها الحروف المنفصلة والمتصلة مع بعضها وبشكل متكرر وغير متكرر توزعت بإنتظام وبإتجاهات مختلفة لتشكل بنية خضعت الى تناغم وتناسب وتوازن معبر عن البعد الجمالي والوظيفي والتعبيري , وهي لا تعكس معنى أو مضمون محدد يرتكز الى دالة لنص ما , فيما عمد الخطاط لإخراج حروفياته الخطية ببنية تزويقية , عبر إنشاء علاقات الترابط بينهما التي ساهمت بتحريك مساحة التكوين الخطي المتاحة , لتتجسد شكلياً واضعاً لفظ الجلالة أعلى يسار التكوين الخطي ، ليشكل نقطة إستقطاب بصري , فضلاً عن التنظيم المكاني المترابط والمحكم للحروف المتصلة و والمنفصلة وفق متطلبات الشكل الهندسي , لتنتج علاقة من التناسب بين توزيع الكلمات والحروف مع بعضها التي هي الأخرى أدت دورها الوظيفي والجمالي , فضلاً عن التوازن الوهمي المتحقق مانحاً اللوحة الأتزان ولمجمل مفرداتها بشكل متكافئ تقريباً, بما يحقق وحدة اللوحة العضوية , والتي عالجها الفنان /الخطاط بإخراجها بشكل تزويقي فني وجمالي حدسي يعبر عن قدرته ومهارته التصميمية محققاً إنسجاماً لعناصرها البانية وبنيتهاالسطرية الأتجاهية ومانحاً نسقاً تتابعياً لمجمل حروفيات اللوحة , في حين إعتمد التضاد والتباين اللوني من خلال تعدد وتنوع القيم اللونية للحروف والكلمات والصفات المظهرية لأشكالها وألوانها مع تعدد رسم الحرف الواحد , كما عمد أيضاً إخراج حروفياتهِ ومقاطعهِ الخطية بتكرار غير متماثل لينتج إيقاعاً غير رتيب وبهيئة شكلية مغايرة.

نموذج رقم (3)

النص : تكوين حروفي

أسم الخطاط : خضير البور سعيدي

نوع الخط : الثلث الجلي

البلد : جمهورية مصر العربية

سنة الأنجاز : (1435 هـ - 2014م)

التحليل:

لوحة خطية حروفية (لانصية) كتبت بخط الثلث الجلي على وفق خارطة بنائية بهيئة هندسية مستطيلة, وظفت فيها أشكال بعض الحروف لتوزع بشكل منتظم على فضاء السطح التصويري للوحة وبأحجام متدرجة القياس وبحركة إتجاهية موحية بالتقوس وعبر خاصية التكرار , مستثمراً خاصية الأرسال للحروف (و,ع , ر,ح)المرسلة مع حرف(د) لتكتب بإتجاه مائل من أعلى اليمين الى يساراللوحة بتدرج حجمي وبشكل مقوس , وكتب حرف الهاء بشكلين هما (الهاء) الاولية و(الهاء) الوسطية التي تكررت وبإتجاه مقوس من الأعلى الى يسار اللوحة ايضاً, وجاء حرف (أ) ليستقر أسفل اللوحة لضرورات تصميمية وجمالية ولتحقيق المحيط الكفافي , في حين رسمت مسارات أحواض الحروف (ع,ح) بمعالجات لونية , فيما جاء البناء التصميمي عبر توزيع الحروف ليشكل توازناً لاشكلي وكإشغال مكاني داخل فضاء اللوحة , كما ظهر التباين القياسي في تدرج الحروف , وإتسمت اللوحة الحروفية بتكافؤ عناصرها لتحقق وحدة البنية الحروفية اللانصية شكلياً من خلال إضفاء الجانب التزويقي الجمالي بالتنوع اللوني للحروف وإخراج اللوحة بتمظهر حداثي غير مقيد, وظهر أيضاً التضاد اللوني وبطريقة متكسرة في فضاءات اللوحة البينية لكسر رتابة تكرار الحروف , فيما ساهمت خاصية التكرار لحروف اللوحة الخطية في إحداث الحركة الإيقاعية المتنوعة .

نموذج رقم (4)

النص : تكوين حروفي

أسم الخطاط : بلال أحمد الرواشدة

نوع الخط : الثلث الجلي

البلد : المملكة الأردنية الهاشمية

سنة الأنجاز : مجهولة

التحليل :

لوحة خطية حروفية (لانصية) كتبت بخط الثلث الجلي , حرص الفنان /الخطاط لإخراجها بهيئة هندسية , مستثمراً خاصية التكرار كونها أحد خصائص تجميع الأشكال , لتوزع عناصرهِ الحروفية المتماثلة والمتباينة الأحجام بإتجاهات مختلفة وبتكرار وتراكب وتراص شكلي يوحي بالأنسجام والتوازن محققاً شكلاً ذا طابع تزويقي , فإعتمد تراكب وتداخل وتكرار حرف (ح) المرسل وحرف (م) بنوعيه المرسل والمجموع المتباينة أحجامها وبإتجاهات متعددة وبمهارة في إخراجها لتبدو ببنية تزيينية وتزويقية , ولتوزع بشكل منتظم ولتساهم في ملء فضاء اللوحة , وذلك بالأفادة من طاقة تلك الحروف البنائية والحركية لإحداث توازن غير مرئي مشكلاً جذباً بصرياً , إضافةً الى التضاد الأتجاهي لبنائها وفق متطلبات الاشغال الفضائي ليتمظهر إنسجام اللوحة ولتخرج بشكل نسيجي متناغم , فيما جاء توظيف الحروف بنسب متباينة , وبإتجاهات وأوضاع متعددة لتوزع وتتكرر بتنظيم مكاني محكم وعلى وفق متطلبات التقسيم المساحي للوحة لتحقيق التوازن الوهمي للشكل , فيما جاءت حروف اللوحة متباينة الحجم حيث كتبت بأقلام مختلفة القياس لإحداث التنوع الشكلي وكسر الرتابة , وليكون أكثر تناسقاً وإنسجاماً , في حين تجلى المفهوم التزويقي في تعدد الأتجاهات والتقابلات الحروفية الخطية والتي ساهمت بتحريك مجال التكوين المتاح وعلاقتهِ مع الشكل الكلي محققاً البعد الجمالي الحدسي , فضلاً عن النسق الأتجاهي الذي تكونه تلك الحروف الذي يخلق مفهوماً تزيينياً, كما إعتمد الخطاط التشابك والتداخل الحروفي الكثيف وبإتجاهات متعددة وبإتزان لمعالجة فضاء مساحة اللوحة , لتخرج بهيئة هندسية ذات نسيج تزويقي دون الأخلال بقواعد ضبط الحروف , فيما روعي أن يوحي ويعكس وبشكل مدروس الأشغال الفضائي لإرضية ومحيط التكوين بنسيج متشابك ومكثف غير حروفي , وجاء هذا التكوين وعبر تكرار الحروف, والموائمة والتشابه الشكلي بإنتظام بنائي متوازن ومنسجم لتجسيد هيئة الشكل , في حين تجسد التضاد اللوني من خلال القيمة اللونية التي تمثلت (بالصبغة الذهبية) التي نُفذ بها التكوين الحروفي لتضفي الجذب البصري وعلى خلفية (أرضية) بقيمة لونية (خضراء داكنة) , واعتمد الخطاط التكرار لمتماثل والمتباين حجمياً , لينتج إيقاعاً غير رتيب, وجاءت المشابهة الحروفية المتمثلة بالحرفين(ح, م) لتصب في جوهر اللوحة الجمالي من خلال علاقات التكرار والتشابك والتباين الحجمي لتسهم بإخراجها على وفق هيئة متجانسة بأبعاد جمالية ووظيفية.

الفصل الرابع

عرض النتائج ومناقشتها

النتائج:

بعد الانتهاء من تحليل عينة البحث توصل الباحث الى عدد من النتائج وكما يلي:

1- اتسمت اللوحات الخطية الحروفية بالتوازن الشكلي الذي اعتمد التكرار بأنواعهِ وعلى أسس تصميمية للحصول على المحيط الكفافي وبأشكال ذات بنى تزويقية.

2- امتازت اللوحات الخطية الحروفية وعبر خاصية التكرار للكلمات والحروف بتحقيق أشكال على وفق هيئة هندسية مستطيلة وللنماذج كافة

3- ظهرت البنية التزويقية الجمالية في اللوحة الخطية الحروفية بفعل دور خاصية التكرار الذي ولد إيقاعاً جاء رتيباً كما في النماذج (1 ,3, 4) وغير رتيب كما في النموذج(2)

4- وظفت اللوحات الخطية الحروفية لتكتب بخط الثلث الجلي كما في النماذج (1, 3, 4), ووظف النموذج (2) ليكتب بالخط الكوفي. .

5- استثمر تعدد وتنوع شكل الحرف الواحد في بناء اللوحة الحروفية , واختيار هيئتها المناسبة كما في النماذج (2, 3, 4).

6- استثمرت خاصية الإرسال لضرورات تصميمية وجمالية كما في النماذج (4,3) .

7 - وظفت خاصية التراكب والتقاطع لإشغال الفضاءات كما في النماذج(1 ,2 , 4)

8- تمظهرت حركة الحروف باتجاهات متعددة في اللوحات الحروفية وللنماذج كافة.

9- ساهم التباين الحجمي لقياسات الحروف في تنوع جمالية اللوحة الخطية الحروفية كما في النماذج (1 , 4) وكذلك التدرج في الحجم كما في النموذج (3) .

10 - تمظهرت الوحدة في اللوحة الخطية عبر بنيتها المتماسكة التي ظهرت كنسيج واحد ولكافة النماذج.

11 -وظف التنوع والتضاد اللوني للحروف وأرضية الكتابة لبناء وإخراج اللوحة الخطية الحروفية بأبعاد تزويقية وجمالية.

الاستنتاجات:

في ضوء ما تم عرضه من نتائج البحث، أستطاع الباحث التوصل الى عدد من الاستنتاجات وكالآتي:

1- أن خصائص حروف خط الثلث والكوفي والديواني الجلي هي أكثر الخطوط التي يعول عليها في استحداث وابتكار لوحات خطية حروفية ذات بنى تزويقية.

2- أن قابلية الحرف العربي واستجابته للتشكيل ساهم بتوظيفهِ لإنتاج لوحات خطية حروفية ذات بنى تزويقية.

3- أن استثمار تنوع وتعدد شكل الحرف الواحد وخاصية الأرسال والتركب والتقاطع، جاءت لإشغال فضاءات اللوحة الخطية الحروفية وتحقيق المحيط الكفافي ولأغراض جمالية ووظيفية.

4-جاءت بنية الحروف وحركتها الاتجاهية المتعددة والمختلفة لمتطلبات جمالية وتصميمية.

5- جاء البناء التصميمي للوحة الخطية الحروفية بفعل خاصية التكرار للحروف في فضاء اللوحة ليساهم في إنشاء العلاقات الترابطية ويولد الإيقاع.

6- أن حرص الفنان / الخطاط على إخراج المقاطع الخطية والحروفية بتماسك على الرغم من تنوعها في اللوحة الخطية الحروفية، جاء لإضفاء الوحدة التصميمية والبعد الجمالي.

7- أن التضاد والتباين اللوني والمعالجات اللونية جاءت لكسر رتابة تكرار الحروف ولأغراض جمالية بإخراج اللوحة الحروفية بوضوح تام، وبشكل حداثي وجمالي.

8- أن طرائق توزيع أشكال الحروف وتنوعها، أتاح خيارات تصميمية تنسجم وطبيعة المساحة الأساسية.

9-إعتماد اساليب تصميمية جديدة غير مألوفة، من خلال توظيف النصوص لتحقيق الأبعاد الوظيفية والقرائية , فضلاً عن إضفاء التنوع المظهري التزويقي.

10- أن تجزأة الهيئة العامة للوحة الحروفية عبر التقسيم المساحي، أنتج اعتماد هيئات متنوعة يمكن تغيرها الى أشكال أخرى.

التوصيات:

على ضوء نتائج البحث والاستنتاجات يوصي الباحث ما يلي :-

1- الإفادة من تصاميم اللوحات الحروفية ذات الطابع التزويقي كمقررات ودروس تطبيقية.

2- إمكانية الاستفادة من البحث ونتائجه وتوصلاته لرفد وأفاده الباحثين والدارسين بهذا الاختصاص.

المقترحات: في ضوء ما تقدم يقترح الباحث الدراسة التالية:

(الدلالة الشكلية للأثر التزويقي في اللوحة الخطية الحروفية).

References

1. Abdel-Fattah, R. (1973). *Formation in the fine arts.* Cairo: Arab Renaissance House.
2. Abdalkarem Husaen, A. (2020). *Formal Formation and its Semantic Projections in the Design Interior Spaces of the Daily newspapers Buildings: Araa Abdalkarem Husaen . Al-Academy Journal, (98), 325–342. https://doi.org/10.35560/jcofarts98/325-342*
3. Al-Azzawi, H. R. (2004). *Gravity in the structure of magazine designs*. Baghdad: College of Arts, University of Baghdad.
4. Al-Bahnassy, A. (1974). *Theoretical studies in Arab art.* Cairo: Egyptian General Book Authority.
5. Al-Bahnasy, A. (1995). *Dictionary of Arabic calligraphy terms and calligraphers.* Beirut: Lebanon Library.
6. Al-Farahidi, K. b. (2003). *Al-Ain.* Beirut: Scientific Books House.
7. Al-Husseini, I. A. (1996). *Technical training according to the basics of design.* Baghdad: College of Arts, University of Baghdad.
8. *Al-Obaidi, M. J. (2004). Design relationships in linear painting. . Baghdad: College of Fine Arts, University of Baghdad.*
9. Al-Zuhairi, A. A. (2014). *Design variations in calligraphy painting.* Baghdad: College of Fine Arts, University of Baghdad.
10. Daoud, A. R. (1996). *Building rules for content semantics in linear formations.* Baghdad: College of Arts, University of Baghdad.
11. Haider, N. A. (1996). *Analysis and composition in contemporary Iraqi painting.* Baghdad: College of Arts, University of Baghdad.
12. Herbert, R. (1983). *Art presence*. Baghdad: Ministry of Culture and Information.
13. Internet. (n.d.). *The comprehensive dictionary of meanings*. Retrieved from www.almaany.com
14. Kazem, N. M. (2004). *Installation systems in the Assyrian plastic arts and their reflections on contemporary Iraqi painting.* Baghdad: College of Arts, University of Baghdad.
15. K. Yaser, A. . (2022). *Experimentation in the works of the artist Muhammad Al-Kinani" an anaylytical study". Al-Academy Journal, (103), 225–240. https://doi.org/10.35560/jcofarts103/225-240*
16. kadim sibahi,&hassan 2022) *space Efficiency in the Arabic calligraphy panel.AL -Academy Journal (104),73-90 https://doi.org/10.35560/jcofarts104/73-90*
17. kadim sibahi,&hassan 2022) *space Efficiency in the Arabic calligraphy*
18. *https://doi.org/10.35560/jcofarts104/73-panel90 panel . Al .Academy Journal(104), 73-90*
19. linguistic, G. o. (1989). *Basic arabic dictionary.* Egypt: Arab Organization for Education, Culture and Media.
20. Maalouf, L. (1986). *Al-Munajjid in language and media.* Lebanon: Dar Al Sharq.
21. Marie, A. (1994). The simile in the letter in Islamic literature. *Fikrun wa Fann magazine , Albert Taylor Publications*.
22. Masoud, G. (1992). *Al-Raed Dictionary.* The House of Science for Millions.

23. Nathan, N. (1987). *The dialogue of vision is an introduction to artistic taste and aesthetic experience.* Baghdad: Dar Al-Mamoun.
24. Nobler, N. (1987). *Vision Dialogue, an introduction to art tasting and aesthetic experience.* Baghdad: Dar Al-Mamoun for translation and publishing.
25. Okasha, T. (1981). *Aesthetic values in Islamic architecture.* Cairo: Dar Almaearif.
26. Qutb, M. (1983). *Islamic art curriculum.* Beirut: Dar Alshuruq.
27. radhy Ghadheb, M., & Abdul Hussein Mohsen, A. (2020). *expressive modulation in calligraphic configurations: Mohammed radhy GhadhebAli Abdul Hussein Mohsen, . Al-Academy Journal, (96), 325–340. https://doi.org/10.35560/jcofarts96/325-340*
28. Saleh, Q. H. (1981). *Creativity in art.* Baghdad: Dar Al Rasheed.
29. Saliba, J. (1982). *Philosophical Dictionary.* Lebanon: Lebanese Book House.
30. Shahwan, M. M.-M. (2019). Letters as a plastic element in modern Arab art. *Journal of Educational Sciences, South Valley University, College of Education*.
31. Saad Adnan Al-Hindawi, A. (2022). color methodology to Re-reading the musical notes. *Al-Academy*, (106), 39–58. https://doi.org/10.35560/jcofarts106/39-58
32. Faisal Mosa Al Nawab, R. (2022). The art of adornment and make-up in the ancient civilizations of Mesopotamia and the old country of Yemen as a model. *Al-Academy*, (106), 149–166. https://doi.org/10.35560/jcofarts106/149-166
33. jirjis Nehme, A., & Naima Obaid, A. (2022). Visual effects in contemporary animation design. *Al-Academy*, (106), 407–430. https://doi.org/10.35560/jcofarts106/407-430
34. behnam yashoa, frdos . (2022). The dialectic of religious and worldly reality in Maher Harbi's drawings. *Al-Academy*, (104), 5–18. https://doi.org/10.35560/jcofarts104/5-18
35. Nafal Mahdi, H. . (2022). The prospects ability of contemporary epistemology for signification internal construction of plastic artwork. *Al-Academy*, (104), 173–190. https://doi.org/10.35560/jcofarts104/173-190

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts107/147-160

Kinetic diversity and its effectiveness in the formal variables of industrial product design

Hussein Muhammad Musa Jaafar[1]

Al-Academy Journal-Issue 107 ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 20/12/2022 Date of acceptance: 15/1/2023 Date of publication: 15/3/2023

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

Abstract:

The formal diversity in designs is achieved by creating shapes and lines with a distinct movement pattern, which are preceded by mental processes. The greatest source of diversity in design in general and industrial design in particular is the creation of multiple directions for the completion of designs and the diversification of intellectual proposals for the design idea. The human activity that takes place around us in various fields of life takes place due to the diversity of movement in the form of the design product and its effectiveness through the dynamic diversity in the form, which differs in the methods of designing and showing it. He invents material value as a distinct artistic product that he owns A specific form or system that serves the recipient and is influenced by the control of the composition of the product to shape its shape and achieve the functional and aesthetic purpose in its construction in order to highlight the expressive ideas that the "designer" would like to communicate to the recipient. Thus, the first chapter included the question of the problem in the following question:

What is the effect of kinetic diversity on the formal variables of the industrial product?

Depending on its limits: Objectively: kinetic diversity and its effectiveness in the formal variables of industrial product design spatially: the Internet and temporally: 2010-2020. On the theoretical framework and previous studies according to the following division: The first topic included: the concept of movement and movement diversity and its effectiveness in design.

The second topic included: dynamic diversity and its relationship to the external appearance of the industrial product. Then finish with the theoretical framework indicators.

The third chapter contained the procedures, including:

The research community, which is a group of industrial products with diverse motor performance in the design of the external shape, as it was determined in (20) models deliberately selected through the Internet for the period between (2010-2020) due to its suitability to achieve the goal of the research.

The research sample included industrial products with motor performance of the formal variable, for which (2) samples were chosen from the comprehensiveness of the research community. He devoted his approach to the descriptive analytical approach for the purpose of obtaining valid results.

(1) Ministry of Education - General Directorate of Education, Baghdad, Rusafa, First. Koraa300@gmail.com

The researcher analyzed his samples and summarized a number of results and conclusions, including:

The formal variable of the kinetic design pattern came in a different way than the traditional designs, as in Model No. (1), as well as employing modern mechanical elements for the formal variables, especially Model No. (2).

2. The formal vocabulary in the design of the product was determined by the ease of changes in form and function, within the determinants of the formal organization of the product, as in model (1,2), as it is considered a preliminary foundation for the effectiveness of constructive relations in the general formation of the kinetic system of the product's shape.

Keywords: diversity, movement, morphological variable

التنوع الحركي وفاعليته في المتغيرات الشكلية لتصميم المنتج الصناعي

حسين محمد موسى جعفر[1]

ملخص البحث:

إن التنوع الشكلي في التصاميم يحصل بابتكار اشكالا وخطوط بنمط حركي متميز والتي تكون مسبوقة بعمليات ذهنية فإن أعظم مصدر للتنوع في التصميم بشكل عام والتصميم الصناعي بشكل خاص هو خلق اتجاهات متعددة لإنجاز التصاميم وتنويع الطروحات الفكرية للفكرة التصميمية. فالنشاط الإنساني الذي يحدث حولنا من مختلف مجالات الحياة يحدث بفعل تنوع الحركة في هيئة المنتج التصميمي وفاعليتها من خلال التنوع الحركي في الشكل والتي تختلف في أساليب تصميمها وإظهارها , ويأتي التصميم الصناعي كأحد الأنشطة التي تشتمل على الابتكار العلمي والفني الجمالي للتنظيمات الشكلية ويقع ضمن النشاط الذي يحقق ويبتكر قيمة مادية كنتاج فني متميز يملك شكلاً أو نظاماً معيناً ويقوم بخدمة المتلقي, ويتأثر بتحكم تكوين المنتج لتشكيل هيئته وتحقيق الغاية الوظيفية والجمالية في بنائه بغية إبراز الأفكار المعبرة التي يود "المصمم" أن يوصلها للمتلقي . وبذلك تضمن الفصل الاول سؤال المشكلة في التساؤل الاتي :

ما هو تأثير التنوع الحركي في المتغيرات الشكلية للمنتج الصناعي؟

بالاعتماد على حدوده: موضوعيا: التنوع الحركي وفاعليته في المتغيرات الشكلية لتصميم المنتج الصناعي مكانيا: شبكة الانترنت و زمانيا :2010-2020، وشمل البحث أيضا مجموعة من المصطلحات التي تخص موضوع البحث، وقد عُرف المهم منها بما يتلاءم وإجراءات البحث، و أحتوى الفصل الثاني على الإطار النظري والدراسات السابقة على وفق التقسيم الآتي:

المبحث الأول وقد تضمن: مفهوم الحركة والتنوع الحركي وفاعليته في التصميم.

وتضمن المبحث الثاني: التنوع الحركي وعلاقته بالمظهرية الخارجية للمنتج الصناعي. ثم الانتهاء بمؤشرات الإطار النظري.

واحتوى الفصل الثالث على الإجراءات متضمنا:

مجتمع البحث وهي مجموعه من المنتجات الصناعية ذات الاداء الحركي المتنوع في تصميم الشكل الخارجي اذ تحدد في (20) انموذجا منتقاة بشكل قصدي من خلال شبكة الانترنت للمدة ما بين (2010-2020) نظرا لملائمتها تحقيق هدف البحث .

وشملت عينة البحث المنتجات الصناعية ذات الاداء الحركي للمتغير الشكلي والتي تم اختيار (2) عينة من شمولية مجتمع البحث . وقد خصص منهجه بالمنهج الوصفي التحليلي لغرض الحصول على نتائج صحيحة .

[1] وزارة التربية - المديرية العامة للتربية بغداد الرصافة الأولى Koraa300@gmail.com

وقام الباحث بتحليل عيناته ولخص عدد من النتائج والاستنتاجات ومنها:

1. جاء المتغير الشكلي لنمط التصميم الحركي بشكل مغاير ومختلف عن التصاميم التقليدية كما في انموذج رقم (1) فضلا عن توظيف عناصر آلية حديثة للمتغيرات الشكلية خاصة انموذج رقم (2)
2. تحددت المفردات الشكلية في تصميم المنتج بسهولة التغييرات في الشكل والوظيفة، ضمن محددات التنظيم الشكلي للمنتج كما في انموذج (1,2) اذ عد تأسيساً أولياً لفاعلية العلاقات البنائية في التكوين العام للنظام الحركي لشكل المنتج.

الاستنتاجات:

استناداً الى ما جاء في مؤشرات الاطار النظري وعملية التحليل توصل البحث الى مجموعة استنتاجات ارتبطت مع اهداف البحث على النحو الاتي:-

1- افتقرت المنتجات الصناعية الى ادخال عناصر حركية تعتمد على التكنلوجيا والتقنيات الحديثة التي كانت من الممكن ان تطور من التنظيم الشكلي للمنتج.

2- ارتبط عامل التنوع الشكلي والنمط الحركي لتكوين المنتج الصناعي في علاقة تكاملية ما بين تحقيق عنصري الوظيفة والجمالية والتقنية لتعدد الخامات.

ومن ثم التوصيات والمقترحات، والمصادر.

الكلمات المفتاحية: التنوع، الحركة، متغير شكلي

الإطار المنهجي

مشكلة البحث:

لا يزال التصميم بشكل عام والتصميم الصناعي بشكل خاص، في حاجة ماسة إلى الحلول المثلى التي تهم المتخصصين في هذا المجال، حيث أن هذا الأداء الفني يرافقه قدر كبير من التطوير والتوسع في مجال المعرفة والعلوم والتكنولوجيا و نظرًا لأن الحركة هي أحد أهم المبادئ الأساسية التي يسعى المصممين إلى ترسيخها في أعمال التصميم الخاصة بهم، حيث إنها أحد أسباب الجاذبية المرئية لأي عمل فني.

ونظرًا لأن العناصر والأسس هي مؤسسات لأنماط علائقية بناءة مهمة في عملية التصميم، فالحركة هي إحدى نتائجها، و هي أحدى مظاهر الحياة فلا يمكن تخيل الحياة بدون حركة، فهذا يعني أن الفن يحتوي على أحد عناصر الحياة وهو الحركة في الشكل والهيئة، وبذلك فان الحركة تكون جزءا اساسيا من الوظيفة وتنوع الوظائف التي على اساسها تتنوع المتغيرات الشكلية. اذ تعتبر واحدة من ابرز المظاهر الديناميكية في التصميم الصناعي وهي أول العناصر التي تستجيب لها العين وتتأثر بقوتها وتوترها وانبساطها والتي تمثل الخطوط والأشكال التي تتحرك باتجاهات مختلفة في الهيئة الخارجية للتصميم، وهي أحد المفاهيم الإدراكية في تصميم المجسم والتي تنتج مؤشرات في عملية الاتصال والجذب البصري، لذا فإن الحركة عامل فعال في عملية النقل والسحب البصري نحو بنية التصميم ، إذ تتفاعل العناصر البنائية فيما بينها لينتج عنها فعلٌ حركيٌ وهنا فان مشكلة البحث تنطلق من السؤال التالي :

ما هو تأثير التنوع الحركي في المتغيرات الشكلية للمنتج الصناعي؟

أهمية البحث:

تكمن اهمية البحث في كونه يبين:

1. مفاهيم التنوع الحركي والمتغيرات الشكلية في تصميم المنتج الصناعي.
2. يلقي الضوء على انواع العلاقة بين هذه المفاهيم في تصميم المنتج.
3. كيف تؤثر الانواع الحركية على المتغيرات الشكلية في التصميم الصناعي.

هدف البحث:

التعرف على التنوع الحركي وفاعليته في المتغيرات الشكلية لتصميم المنتج الصناعي

حدود البحث: تحدد البحث موضوعيا : التنوع الحركي وفاعليته في المتغيرات الشكلية لتصميم المنتج الصناعي مكانيا: شبكة الانترنت و زمانيا :2010-2020 .

تحديد المصطلحات :

1. **التنوع لغويا:** نوَّعَ : تنويعاً الشيء ، جعله أنواعاً . تنوَّعَ الشيء : صار أنواعاً . النوع جمع أنواع : كل صنف من كل شيء . (almunjidi ,1984 ,p.847)

"ورد تعريف التنوع لغوياً ضمن باب (نوع وتنوع :صار انواعاً) وقد تنوع الشيء "يطلق على الضرورة التي تفرض نفسها على الفكر، حين يفكر بكيفية ما ويتصف(انواعاً). (Turquoiseabadi , 1992,p993)

التنوع اصطلاحا

اصطلاح التنوع فهو امر مضاد للتماثل بل ينطوي على معنى الاكثار من اصناف العناصر المرئية واختلاف صفاتها. (Riad ،1973، p180)

التنوع اجرائيا

هي عملية تعددية شكلية تقوم على مبدأ تحقيق الوظيفة والجمال في التنظيم الشكلي للتصميم بشكل عام والتي تتضمن إظهار الصفات المظهرية المختلفة من حيث الشكل والوظيفة.

ثانيا: المتغيرات

- المتغير مفرد المتغيرات (أدبيا): هو ما يمكن تغييره أو ما ينزع إلى التعيير ، والمتغير في المنطق حد غير معين يجور إبداله بعدة حدود معينة من جهة ما هي قيم مختلقة له ، كذلك هو الانتقال من حالة إلي أخرى. (amil Saliba,1982,p330)

التعريف الإجرائي للمتغيرات الشكلية هي : هي مجموع الخصائص والسمات الشكلية والتي تعطي للمنتج صفته وماهيته الخاصة.

الإطار النظري

المبحث الاول

مفهوم الحركة والتنوع الحركي وفاعليته في التصميم

مقدمة : تعد الحركة من الخصائص المهمة في تكوين الشيء وتهدف الحركة في التصميم إلى ايجاد توزيع للعناصر الشكلية بشكل يحافظ على جذب المتلقي في النطاق العام للتصميم وشد الانتباه ، مع مراعاة الا

تكون هناك خطأ ما كونه يشتت العين الناظرة اليه ، وفي التصاميم المجسمة ومنها التصاميم الصناعية (المنتجات) تكون الحركة ذهنية اي تتضمن الاحساس بالحركة من الا شيء .

وتؤكد وجهة النظر القائلة بأن ظواهر الكون في حركة وصيرورة مستمرة، وتؤسس لمنهج جدلي قادر على تفسير حركة الواقع وتحولاتهِ، ولذا فإن (هيرقليطس) قد أعطى زخماً قوياً للحركة في فلسفته فأوجد في مقابل ذلك تراجعاً واضحاً للساكن، لذلك اعتبر الحركة سيلاً مستمراً يسوده الوجود كله، فالطبيعة بأسرها من أصغر الجسيمات، الى الاجرام السماوية كلها في تدفق دائم وحركة لا تنقطع. (1983, p41، Bertrand)

وأرتفع السفسطائيون بالإنسان فوق الطبيعة، وجعلوه مقياساً لها ،هذا يعني أن الحركة في الأشياء والظواهر وفق رأيهم يتوقف على أحساس الانسان بها، وبذلك فإن الحركة نسبية وتختلف من شخص الى آخر ، كون الأنسان هو ألمسؤول عن قياسها (Badawi ،1969 ، p84)

مفهوم الحركة في التصميم :-

ان الحركات المختلفة التي تصدر عن الانسان او الحيوان او النبات التي تمثل مفردات الحياة ,ما هي الا تداخلات وارتباطات ومعادلات وقوانين متنوعة وغيرها, اذ تشكل وجهة القرابة بين طبيعة الحركة في العمل الفني (تصميم المنتج) , كذلك ان التوازن الكامل الذي يمثل حالة من الانسجام والتعادل ويعد حالة من السكون مبنية مع حركة مستمرة نتيجة تصادم المكونات وتعادل الاتجاهات وهذه يمكن تمثيلها بحالات الاتزان او الانسجام في العالم المادي وان هذا الانسجام يمكن ان يتحقق في العمل التصميمي , فيما ان الاتزان يمكن ان يتجاوز الزمن وهو يملك حركة مطلقة في الحياة.

من خلال ذلك يظهر ان الحركة في العمل تخضع لقانون ثابت يرتبط بقوانين الحياة و على منفذ العمل اكان رساما او مصمما او مسرحيا...وغيرهم ان يكافحوا من اجل خلق الحركة لمفردات العمل التصميمي بحيث نستطيع نحن كمتلقين ان ندرك تلك الحركات التي تظهر أحيانا غير مستقرة , كذلك ندرك ان هناك تعبير يمكن ان يكون قريب الحدوث.

بناء على ذلك يظهر أن الإحساس بالحركة يكمن بالتوازن وان عناصر العمل التصميمي يمكن ان تعمل بشكل ترابطي للخروج بعمل منجز متكامل بحيث يظهر لنا الفضاء بكونه مجال حركة لتلك العناصر بصورة تناغمية جذابة (Jassim Ahmed,2015, p50) ,وتتحقق فعالية الحركة كإدراك حسي من خلال عمل القوة الهيكلية للعناصر وعلاقة الاتصال القائمة على النظام الإيقاعي، وإظهار نتائج الحركة المنتظمة من خلال التناوب أو الاستمرارية ومنح نوعًا من سيادة احد العناصر على الآخر بفضل نظام التباين الشكلي.

ماذا تعني الحركة في التصميم :-

1- الاختلاف في تصميم الحركة لبعدين او ثلاثة
2- العلاقة الحجمية للكل العام والجزء والأجزاء المكونة لها.
3- علاقة الحركة بالمكان الذي هي تجري فيه
4- علاقة الحركة في الشكل التصميمي فهناك علاقة شرطية بين السطوح ونوع الحركة (p30، 1985، Mahjoub Wajih).

المبحث الثاني :التنوع الحركي وعلاقته بالمظهر الخارجي للمنتج الصناعي :-

المقدمة : يعد التنوع من الضرورات ذات الفاعلية المؤثرة في احداث نواتج ابتكارية داخل المنجز التصميمي لاسيما في الاشكال او صفاتها المظهرية ، فضلاً عن تحقيق الأثارة من خلال الادراك الحسي وفقاً للضرورة التصميمية ، و يعد التنوع التقني من العمليات التصميمية التي تكمل المظهر الخارجي للمنتج الصناعي اذ تعتبر حالة فكرية متقدمة مقرونة بالحركة وهي استيعاب كامل للحركات المختلفة والمتوقعة مع الحركات التي تليها إذ هي انسجام الفكر مع الحركات المتعددة . وان النشاط الإنساني الذي يحدث حولنا في مختلف مجالات الحياة يحدث بفعل تقنيات متعددة ومتنوعة تختلف في أساليب إظهارها وتأتي التقنيات كأحد الأنشطة التي تشتمل على الابتكار العلمي والفني – الجمالي – ويقع ضمن النشاط الذي يحقق ويبتكر قيمة مادية وهو ثمرة التطور التقني (Muttalib, 1989,p114) ، يتحسس المصمم المعلومات الأساسية من البيئة ، ثم ينظمها على وفق مخططات ذهنية وبحسب احتياجاته الإنسانية، وهذه المخططات منها فطرية ومنها مكتسبة ومنها ما يمثل حلقة الوصل بين الاستيعاب الحي والانطباع الذهني وتوجيه سلوك الفرد في الفضاء الداخلي وهذا يحقق الكثير من الابتكارات واختلاف النتاجات التصميمية يعود الى اختلاف التقنيات والخامات المستعملة فضلا عن ذاتية المصمم(Al-Karabeli ,2008،p8) ويلجا المصمم إلى استعمال تقنيات كثيرة لإضفاء التنوع على العمل التصميمي وذلك لتحقيق اهدافه.

وإن التوقع الحركي معناه المعرفة المسبقة للحركات ،فالتوقع هو تحضير ذهني مسبقاً. وهو استيعاب للواجب الحركي ويكون التوقع معرفة الواجب الحركي بشكل صحيح . (Mahjoub, 1985،p152)

و المعرفة المسبقة هي نمط معرفة واستيعاب سلوك الحركة ، بمعنى هي الخبرة المتراكمة للمصمم لتوقع مهام أكثر دقة وهو أمر صعب، وبناء تلك التوقعات من خلال تداولية بالحركة، وتتبع هذه العملية عاملين رئيسيين في قراءة حركة التصميم والإنتاج, "ولاتتم هذه العملية من خلال النظرة السطحية للمنتجات وإنما تكون على وفق إدراك متأمل ينتقل من الكل الى الجزئيات وعلاقة الجزئيات ببعضها البعض ، وتعود لتكمل الكل في حركة قراءة بصرية يكون طابعها تحليل الكل التصميمي إلى أجزاء ومن ثم إعادة تركيبه على وفق منهجية تتابعية في القراءة يضع قوانينها المتلقي بعد حكم المنتج وشروطه في تحديد عمليات البدء والانتهاء "(Al-Shammari , 2014,p5) وهنا يكون للتكوين أو المتكون التصميمي وقبله المصمم ودوره في تحديد مراكز الانتباه وشد البصر.

و يجب أن تحتوي التصاميم على عناصر تنظم العلاقات بشكل دقيق ومناسب.من خلال التركيز على هيئة المنتجات الصناعية، ومن المهم للمصمم ربط هذه الأجزاء وضمان التواصل المتبادل بينهم دون تشابك و لهذا تتنوع اشكال الحركة في التصميم و اهمها :

1- الحركة الأفقية :- أن الخط المستقيم ليس دائماً اقصر مسافة بين موقعين في التكوين الصناعي والمعماري وانما الاجهاد والسلوك الانساني علاقة بذلك .كما ان كثافة الحركة وسرعتها لها تأثير في القرار على مسارها وسعتها واتجاهاتها .
2- الحركة العامودية :- من المعلوم ان الحركة العامودية تحتاج الى جهد اكبر من الحركة الافقية (Sherzad ,1985, p227).

إدراك الحركة في تصميم المنتج الصناعي

من المعروف ان الرؤية تحدث نتيجة سقوط أشعة الضوء على الشكل المرئي وانعكاسها عليه حتى يصل الى العين فيتم رؤية الشكل ومن ثم إدراكه" فالإدراك الحسي هو العملية التي يصبح فيها المرء واعياُ على الفور بشيء خاص" (Razzouk ,1977, p31) ، الرؤية هي الخطوة التي تسبق الإدراك، ويجب تمييز إدراك الحركة عن أساسها بالوضوح والتمييز.، فتمنح الحركة التواصل الذهني و التحديث و التطوير للصفات المظهرية للمنتج، وبالتالي يبني القدرة على الفهم والوعي على الاستدلال والمعاني الأخرى.وإحداث التنوع الشكلي في إنشاء علاقات لونية أو حجمية ، اتجاهية ، ملمسية وتنوعات أخرى تخص الإنشاء الكلي لمتكون الفضاء الداخلي والخارجي التصميمي ،كذلك تصميم إيحاء الحركة أو الإيهام البصري(p50 ، Abbas ،1999) وعملية الإدراك ينبغي ان تسبقها عملية إثارة انتباه نحو الشكل نفسه والتي تتحقق عن طريق عنصرين او اكثر من العناصر ومنها :

1. تحديد علاقة الشكل مع الأشكال الأخرى والفضاء الذي يحتويها كما في التباين في الحجم او الموقع او اللون او اي من العناصر البنائية الأخرى.

2. يمكن زيادة الانتباه عن طريق تحريك عناصر التصميم في الاتجاهات المتضادة ومن ثم يكون خاضعاً للحركة (Hamadi,1997, p29). وتعد الحركة عنصرًا مهمًا يلعب دورًا في ايصال المعنى المطلوب من التصميم من بداية عمل الفكرة إلى نهايته ، وهو لا يشير فقط إلى عملية النقل الحركي للمجسم من مكان إلى آخر وانما يشير الى دلالات وايحاءات من خلال الشكل والوظيفة .

المتغير الشكلي في تصميم المنتج الصناعي

مفهوم الشكل : يعد الشكل الحقيقة التي يوصف بها العمل الفني بوجه عام والعمليات التصميمية على وجه الخصوص ولابد وان يترتب عليها جملة من الوظائف والتي اختصرها جيروم ستولينتز على النحو التالي:

اولا:- يضبط ادراك المشاهد ويرشده وكذلك يوجه انتباهه في اتجاه معين بحيث يكون العمل واضحا مفهوما وموحدا من خلال النظر اليه (Jerome ،B.T ،P255) وهذا يعني ان الشكل لو لم يوجه ادراكنا وينظمه لتعذر التذوق في العمل الفني بوجه عام والعمل التصميمي بوجه خاص لان قيمه التذوق تقود الى ما تكسبه العناصر البنائية من اثار وحيوية حيث ينظمها الشكل فضلا عن كونه يزيد من جاذبيتها وكذلك يزيد من اهتمامها، وهذان يعدان الوظيفة الاساسية للشكل. ويخضع الشكل لنظام معين ذو سمات بصرية وعلاقات تصميمية وبخضوع الشكل لذلك النظام المكون لهيئته يتم اثارة إدراكنا لذلك الشكل وفقا لهذا النظام .

وبفهم المصمم للقدرات الادراكية للمتلقي يستطيع بناء تصميميه على وفق أسس وعناصر التصميم فيكون نجاحه اكثر تقويماً لتحقيق اكبر قدر ممكن من الاتساق للوصول للإثارة المطلوبة وشد انتباه المتلقي الى المنتج. اذ "يتم تعامل الفنان بوجه عام والمصمم بوجه خاص مع العمليات والظواهر التي تتحكم في المجال الادراكي بوصفها مدخلا" أساسيا" للوعي بطبيعة الرسالة الجمالية ومدى فاعليتها في التأثير بالمتلقي" (Shawki ،1999 ، P51).

"وتبدأ عملية التذوق بالإدراك , وخلال الإدراك تكون هناك إحاطة بالمدركات ثم يعود بعد ذلك إلى الكل الذي يكون كلا" جديدا" ليس ذلك الذي بدأت به هذه العملية" (p33 ، 1987، Shaker Abdel Hamid).

ان تلك التصاميم تتكون وفقا لقواعد ثابتة ، مثل قوانين العلاقات التصميمية وقوانين الجاذبية والهندسية وهي قواعد موحدة للعناصر المتنوعة , وان أي تجاوز لهذه القواعد التي اعتاد عليها نمط الادراك الحسي يحقق عنصر الجذب اليه من خلال الاجزاء التصميمية نفسها ، " فان وسيلة المبالغة البلاغية غالبا تستغل لخلق صيغ مغالية تحدث تأثيرا من خلال اكتساحها القوي" (Jerome ، B.T ، P253) ، فالتلاعبات التركيبية بين الاشكال هي نوع من التشفير والغنى في التشفير(باعتبار الاشكال الهندسية أو غير الهندسية هي رموز ذات معني خفي يتم فهمه لاحقاً) ، حيث تبهر العين وتحير الذهن (Charles,1991, p6)

عند التفكير في موضوع الشكل نجده ينطوي على مجموعة الأجزاء أو العناصر، وهي المادة الدالة على قوالب البناء الحسية التي يتركب منها العمل، حيث ترتب وتنظم هذه القوالب على نحو معين-هو الشكل. يقول "جون ديوي" نحن نجد في الشكل "تنظيما للعناصر المكونة، أو الأجزاء المركبة".(p193 ، John Dewey, 1963).

فالشكل هو جمع لعدة عناصر متحدة في كيان واحد له قيمة الإدراك العقلي. ويرى "هربرت ريد".. إن لفظة الشكل في الفن تعني" الهيئة التي اتخذها العمل".(Herbert Reid، B.T، P31). في حين يفرق "ارنهايم" بين الشكل Form والهيئة Shape، أو المظهر الخارجي للشيء ويقول إن " الهيئة هي الجوانب المكانية الخاصة بخصائص المظهر الخارجي للأشياء، ولكن لا يوجد نمط بصري يكون عبارة عن ذاته فقط، فلابد من انه يمثل شيئا ما وراء وجوده الفردي، وهذا يشبه القول بان الهيئة ككل هي شكل لمحتوى ما، والمحتوى أو المضمون ليس هو بالطبع مادة الموضوع أو خامته".(Shaker Abdel Hamid،1987، p243).

و يمكننا ايضا ادراك اشياء من مسافات مختلفة بأشكال والوان وخطوط مغايرة للمعتاد ، كما ان نظرية الشكل تعول على قوانين التنظيم في التصميم الذي يؤدي وظائف معينة بحركات مغايرة للشكل العام للمنتج.

الوظيفة في حركة التصميم:

يتم تعزيز التركيز على هذه القيم في التصميم من خلال تحليل الشكل إلى محتوى وظيفي والتعبير الذي يجب أن يتفاعل التصميم مع التصورات الحسية والنفسية والروحية للمتلقي.وتعطي الحركة إحساسًا بالاستمرارية من خلال استخدام الأشكال التي تعمل على تنسيق حركات العين من خلال المحاذاة والاستمرارية التي تنتج حركة مستمرة غير منقطعة.

وان لكل تصميم مهما كان نوعه غرضاً او هدفاً وتكمن قيمة التصميم في الغرض الذي يؤديه والذي نطلق عليه الوظيفة. ومن هذا المنطلق تظهر لنا ان الوظيفة هي النواة التي تبدا منها عملية التصميم لأي منتج (Aya Hantash ،02000 ، P36) فكثير من الاشياء المصنوعة لها واجب اساسي وهو تأديتها للغرض الذي صممت من اجله . وقد عرف سكوت الوظيفة " ان الوظيفة هي الفائدة المعينة التي يحققها الشيء" (p7 ، Scott،1986).الوظيفة وفقاً لهذا المفهوم، قابله للتغيير وتخضع للتطور وصفتها الديناميكية هذه تسير

بموازاة الاحتياجات المتطورة للمجتمع ، وعليه فهي متغيرة بمرور الزمن او وفق اعتبارات عديدة بالتأكيد ليس كل تصميم يصلح لكل الوظائف فهناك انماط معينة من التصاميم كل منها يشير الى تحديد معنى للوظيفة لا نقول انها تهمل البقية، ولكن تركز على جانب معين تحكمه ظروف محيطة عديدة . (CluskyMC,1979,p236-237). وعندما يكون المصمم قادراً على فهم متطلبات العمل وطبيعة الأداء، فإن هذا يسمح له بالتعبير عنها بطرق عديدة مختلفة من خلال الاعتماد على إبداعه وابتكاره والاستفادة القصوى من خياله و ثقافته..

مؤشرات الاطار النظري :

1. تتطلب العملية التصميمة توظيف المفهوم الحركي في إعادة تركيب الواقع التصميمي بطريقة وأسلوب لم يسبق حضورهما لعملية تخطيطية متتابعة ومتسلسلة.
2. ان فاعليات الأداء الحركي تدخل بقوة على الفعل التصميمي لشكل المنتج وفق اليات تصميمية بما يخدم وظيفة المنتج الصناعي.
3. تمثل اهمية الادراك الحسي في التصميم لتحديد اسس محددات الحركة في المنتجات بسبب التنوع الشكلي وادراك مدى فعاليته.
4. تتكون أنظمة التشكيل من عناصر مكونة للهيئة العامة للمنتج و تأتي من خلال ارتباطها مع بعضها لتكوين شكلي متنوع لحركته.
5. يهدف العمل التصميمي إلى تجميع الأشكال ووضعها بصورة متكاملة تميل إلى الاتساق والانسجام كونه ناتج فكري ليؤدي وظيفة معينة تلبي احتياجات المتلقي.

الفصل الثالث : اجراءات البحث

1. **منهجية البحث:** اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي في بحثه لأنه أقرب الى اهداف البحث.
2. **مجتمع البحث**: يتضمن مجتمع البحث مجموعه من المنتجات الصناعية ذات الاداء الحركي المتنوع في تصميم الشكل الخارجي اذ تحدد في (20) انموذجا منتقاة بشكل قصدي من خلال شبكة الانترنت للمدة ما بين (2010-2020) نظرا لملائمتها تحقيق هدف البحث .
3. **عينة البحث**: تشمل عينة البحث المنتجات الصناعية ذات الاداء الحركي للمتغير الشكلي والتي تم اختيار (2) عينة من شمولية مجتمع البحث .
4. **ادوات البحث**: تم الاعتماد على ما توصل اليه الباحث في مؤشرات الاطار النظري لتحليل العينة.

انموذج رقم (1)

الوصف عام :

تكونت هيئة المنتج ذو شكل مستطيل مكونه له بالخطوط الطولية التي اضفت عنصرا جماليا ووظيفيا للمنتج إضافة الى توظيف خامة الخشب في انتاجه مما جعله ذو تصميم حركي بالنسبة لتنوع أشكاله مع تبادلية الادوار مع وظيفته ويعتبر من الاثاث المتحول هو النمط الحركي الحديث للتنوع الشكلي للمنتجات المعاصرة اذ وظفت هذه القطع للمساحات الصغيرة الحجم ولتنوع اشكال هذه المنتجات ومتغيراتها الشكلية جعلها اكثر فاعلية و مؤثرة في احداث نواتج ابتكارية داخل المنجز التصميمي.

شكل 1

التحليل:

استخدام هذا النوع من الأثاث يحتاج إلى ذكاء بالتصميم وخفة بوزن القطعة حتى لا يصعب على مستخدمي الفضاء تحويلها ,وتصميمها بشكل سيء دون الاستشارة أو النصيحة الهندسية قد يتسبب في تشويه لبقية قطع الأثاث .

1. الأداء الحركي لهيئة المنتج الصناعي: مثلت الهيئة العامة شمولية مظهرية جمعت خصائص التوظيف الدلالي والتعبيري لعناصر وأسس التكوين التصميمية فعلى المستوى الشكلي صمم المنتج من أجل تحقيق غايات وظيفية أولاً وجمالية مظهرية ثانياً ، وتحقق بذلك انسجاماً مظهرياً انعكس على الهيئة العامة للمنتج ، أما على مستوى الملمس فقد أحدث الملمس الخشن للخامة نوعا من الألفة والمرونة الاستخدامية والتي عززت الإيحاء بالحركة التي تتنوع إلى نمطين إحداهما أثناء الاستخدام والأخرى أثناء الاستقرار المكاني
2. الانظمة الشكلية للتصميم : أدت الأجزاء الخاصة ببعض الاداء الوظيفي دورا في تعزيز آلية الحركة ولم تتحدد بذلك فقط ، بل انسحبت إلى تعزيز تنوع الشكل كأجزاء وككل .كذلك عمليات الغلق والفتح وهي محاولة لتسهيل اداءه بالنسبة للمتلقي . ومن المهم أن نشير إلى أن الترابط التقني ما بين الدالة المظهرية وطريقة الاستخدام جاءت لتؤكد الفعل النهائي لهيئة المنتج العامة وخصائصها التصميمية للإيحاء بالحركة

انموذج رقم (2)

الوصف العام :

تمثل التصميم بوحدة جلوس مع عارضة رفوف في ان واحد والتي تكونت من مفاصل حركية مرتبطة بجوانب الهيكل المعدني وتم تطبيق التناسق اللوني ما بين اختلاف الخامات الموظفة في التكوين للدلالة على التنوع الحركي للشكل والخامة اللون .

شكل 2

التحليل :

1. **الأداء الحركي لهيئة المنتج الصناعي** :وظفت العناصر التصميمية وفق القدرة الحركة للمنتج ذو المفاصل المنوعة إذ شكلت الخطوط واتجاهاتها والأشكال وحجومها طاقة حركية في التنوع الشكلي له مما يخدم وظيفته الاستخدامية والتقليل من الحجم في المساحة الضيقة وذلك وفقا لتلبية احتياجات المتلقي في تصميم المنتج بطريقة مغايرة لما تعود عليه البصر سابقاً في هكذا نماذج من المنتجات فان الفعل الناتج من تعدد الاتجاهات والانتقالات بصيغتها وتعد سعة الحيز الذي يشغله المنتج أو ضيقه اختباراً لفاعلية المنتج في مستويه ، الوظيفي والجمالي ، وتختلف ديناميكية فاعليه الحركة فيه اعتماداً على الأشكال التي يمثلها ومرجعيات المتلقي ، وقدراته التحليلية ، والفضاء الذي يتواجد فيه المنتج .
2. **الانظمة الشكلية للتصميم** : من المهم ملاحظة أن المصمم عالج فاعلية الكل والجزء من خلال استخدام فئة متوالدة من قطع تكوين المنتج وهي متوافقة مع شكله (المستطيل). فالجزء الاعلى والذي شكل جزءاً متوالداً عن المنتج الكلي توافق مع الجزء الاسفل من حيث التنوع الشكلي لكليهما ، وبهذه الطريقة فان الاقتطاع الجزئي شكل ناتجاً من التنوع الحركي وهي مترابطة في ضمن آلية تثبيت العلاقة بين الجزء والكل. و إن لاختيار المقاييس التصميمية أهمية في تأسيس الناتج الشكلي للمنتج ، ولكي يضمن المصمم فعالية المنتج يجب أن يضمنها قدرة حركية عالية لتأدية وظيفة ما والطاقة الناتجة عن فاعلية التباين الشكلي وتعدد الخامات . وبما أن التباين والاختلاف واضح ما بين الألوان المستخدمة في الهيئة واللون، فأنه أمتلك قوة جذب وإثارة لإدراك المتلقي.

الفصل الرابع / النتائج والاستنتاجات

- نتائج البحث:

1. جاء المتغير الشكلي لنمط التصميم الحركي بشكل مغاير ومختلف عن التصاميم التقليدية كما في انموذج رقم (1) فضلا عن توظيف عناصر آلية حديثة للمتغيرات الشكلية خاصة انموذج رقم (2)
2. تحددت المفردات الشكلية في تصميم المنتج بسهولة التغييرات في الشكل والوظيفة، ضمن محددات التنظيم الشكلي للمنتج كما في انموذج (1,2) اذ عد تأسيساً أولياً لفاعلية العلاقات البنائية في التكوين العام للنظام الحركي لشكل المنتج .
3. اكدت الحركة في تصميم الانموذج رقم (1) كناتج متوافق مع الادراك الحسي للمتلقي فضلاً عن التوافق الوظيفي والجمالي للشكل والخطوط واللون للهيئة العامة للأنموذج رقم (2) .

الاستنتاجات:

استناداً الى ما جاء في مؤشرات الاطار النظري وعملية التحليل توصل البحث الى مجموعة استنتاجات ارتبطت مع اهداف البحث على النحو الاتي :-

3- افتقرت المنتجات الصناعية الى ادخال عناصر حركية تعتمد على التكنلوجيا والتقنيات الحديثة التي كانت من الممكن ان تطور من التنظيم الشكلي للمنتج.

4- ارتبط عامل التنوع الشكلي والنمط الحركي لتكوين المنتج الصناعي في علاقة تكاملية ما بين تحقيق عنصري الوظيفة والجمالية لتعدد الخامات والتقنية.

5- ضرورة الاهتمام بتوظيف العلاقات التصميمية للتصميم الذي ينتج عنه تقبلاً للمنتج من ناحية الشكل والتنوع والوظيفة ليجذب المتلقي و ادراكه الحسي خاصة إذا ما توافقت مع اهتمامه ورغباته.

التوصيات:

1. يوصي الباحث بإقامة دراسات تخص موضوع الحركة الفيزيائية في المنتج الصناعي عامة خاصة لما لها من اهمية في الوقت الحاضر جراء التطور الحاصل في الاختزال في الشكل العام للهيئة الخارجية للمنتجات.
2. تدريس طلبة كلية الفنون الجميلة الجانب العملي في فعالية الحركة بالنسبة للمنتج من أجل إغناء الوعي التصميمي بمتممات عملية تكوين الهيئات .

المقترحات :

بعد الانتهاء من التوصيات حدد الباحث أهم المقترحات وفقا" لما يأتي : :

1. القيام بدراسة فعالية ونوعية المنتج المتحرك وعلاقتهما بالفضاء .
2. الأسس الفنية في الهيئة ذات الوظائف المتحركة (دراسة تحليلية) .

References:

1. Jencks Charles(1991)The Language Of Post Modern Architecture .”Academy Editions.
2. Bertrand. (1983). the wisdom of the West. Kuwait: Knowledge Series, National Council for Culture, Arts and Literature.
3. Abdel Fattah Riad. (1973). Training in fine arts. Cairo: Arab Renaissance House
4. MC Clusky. (1979). Road form and town space architural press,London.
5. . Asaad Razzouk. (1977). Encyclopedia of Psychology. Beirut: The Arab Institute for Studies and Publishing, Al-Shorouk Press.
6. Al-Jubouri, Sattar Hamadi. (1997). Color relationships and their impact on the movement of printed surfaces in the design space. Baghdad.
7. Al-Shammari, Abdul Hadi Ahmed. (2014). for movement manifestations. College of Physical Education, Stage 3 Curriculum.
8. Turquoiseabadi. (1992). ocean dictionary. Beirut: Al-Resala Foundation.
9. almunjidi. (1984). fi allughat wal'iielama. manshurat dar almashriqi.
10. Jassim Ahmed. (2015). Aesthetic and functional dimensions of movement and direction in industrial product design. Aesthetic and functional dimensions of movement and direction in industrial product design.
11. Jamil Saliba (1982). Philosophical dictionary in Arabic, French and English terms. Beirut: Lebanese Book House.
12. Stallins, Jerome. (B.t). for technical versatility.
13. Ismail Shawki (1999). Art and design. Egypt: Helwan University, Dar Al-Ma'moun, Faculty of Art Education.
14. Shireen Ihsan Sherzad. (1985). Principles in Art and Architecture National Library. Baghdad.
15. Abdul Rahman Badawi. (1969). Spring of Greek thought. Cairo: The Egyptian Renaissance Library.
16. Mahjoub Wajih. (1985). Kinesiology of motor learning. bayt alhikmati.
17. Muhammad Abdul Latif Muttalib. (1989). between science and art. Al-Aqlam Magazine, Issue 7, July.
18. Moatasem Azmy - Kholoud Badr Ghaith Al-Karabelia. (2008 AD). principles of technical design. Arab Community Library for Publishing and Distribution, first edition.
19. Nassif Jassim Muhammad Abbas. (1999). Innovation in design techniques for print advertising. Baghdad University.
20. Nobler. (1987). Vision Dialogue. Al-Ma'moun for translation and publishing, Baghdad.
21. . Herbert Reid, Education of Artistic Taste, Translated by: Youssef Michael Asaad, BT..
22. John Dewey, (1963) Art is Experience, tr.: Zakaria Ibrahim, Dar Al-Nahda Al-Arabiya, Cairo.
23. Shaker Abdel Hamid,(1987) the creative process in photography.
24. Aya Hantash, Mahmoud, (2000), Principles of Design, Third Edition, Dar Al-Baraka for Publishing and Distribution, Amman.
25. majeed, esam nouri. (2021). Simulation of myths in industrial product design "the seven eyes amulet as a model". Al-Academy, (102), 45–62. https://doi.org/10.35560/jcofarts102/45-62
26. Mahmood Mustafa, B. (2021). Shorthand and Implicit in Graphic Design. *Al-Academy*, (102), 159–176. https://doi.org/10.35560/jcofarts102/159-176
27. Mahmoud Hussein, M. (2021). Design features of medicine box packaging for children. *Al-Academy*, (101), 21–38. https://doi.org/10.35560/jcofarts101/21-38
28. Mahmood omar, hoda, & Ali Hussein, F. (2022). Evaluating the education quality in the College of Fine Arts "Design Department as a model". *Al-Academy*, (106), 385–406. https://doi.org/10.35560/jcofarts106/385-406

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts107/161-182

The Developed Materials and Techniques and Its Role in Exposing the Aesthetic Of Art Work

Hessa bint Abdul Karim bin Saleh Al-Mohammed[1]
Faten Helal [2]

Al-Academy Journal-Issue 107 **ISSN(Online) 2523-2029/ISSN(Print) 1819-5229**
Date of receipt: 16/1/2023 **Date of acceptance: 1/2/2023** **Date of publication: 15/3/2023**

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

Abstract:

This study is targeting the new developed materials and techniques and how they were affected by the scientific and technological developments that contributed to revelated new and varied developed materials and techniques. And from the artist's formulation by using the materials and techniques and through its embodiment and sensor the values, artistic and aesthetic standards by breaking from the familiar in aesthetic contemporary way.
The studies on questioning what's the role of The New Developed Materials and Techniques in exposing the aesthetic of the art work?

This study is to show the aesthetic of the art work through the new developed materials and techniques. Which was based on descriptive analyzing method and highlighted as the result on the study on the importance of the new developed materials and techniques which is considered unusual to build and artwork and contains a different art values and to keep up with the new industrial innovations by using it in forming the art work which enriches the field of art. Moreover, developing contemporary art works based on the aesthetics of developed materials and techniques and by using the un traditional methods it made it possible to have a different creative texture of forming, which contributes to expose a unique aesthetics value together by using new developed material in one art work.

The study recommended the importance of following up the technology development of the materials and different possibilities of forming and the benefits in the art works. Furthermore, to raise aesthetic awareness by continuing on trying new materials and to figure out a new different forming connection in the art work.

Keyword: Developed Materials and Techniques - Aesthetic of the Art Work

[1] Department of Drawing and Arts - College of Art and Design - University of Jeddah - Kingdom of Saudi Arabia.
hesa.artist@gmail.com
[2] Professor of Artworks, Department of Painting and Arts - College of Art and Design - University of Jeddah - Kingdom of Saudi Arabia.

الوسائط التشكيلية المستحدثة ودورها في إظهار جماليات العمل الفني

حصه بنت عبد الكريم بن صالح المحمد[1]

فاتن هلال[2]

ملخص الدراسة

تستهدف هذه الدراسة الوسائط التشكيلية المستحدثة ومدى تأثرها بالتطور العلمي والتكنولوجي الذي أسهم في ظهور وسائط تشكيلية حديثة ومتنوعة كان لها دور في بناء العمل الفني من خلال صياغة الفنان واستخدامه لوسائط يتم من خلالها تجسيد واستشعار القيم والمعايير الفنية والجمالية وخروجه عن المألوف بطريقة جمالية معاصرة، وتتلخص مشكلة الدراسة في التساؤل ما هو دور الوسائط التشكيلية المستحدثة في إظهار جماليات العمل الفني؟

كما بنت الدراسة من اجل تحقيق الهدف في إظهار جماليات العمل الفني من خلال الوسائط التشكيلية المستحدثة، والتي اعتمدت الدراسة فيها على المنهج الوصفي التحليلي وانتهت نتائج الدراسة بتسليط الضوء على أهمية الخامات المستحدثة التي تعد مدخلا غير تقليدي لتشكيل العمل الفني وما يتضمن من قيم فنية وتشكيلية مختلفة، ومواكبة المبتكرات الصناعية الحديثة واستخدامها في تشكيل العمل الفني مما يثري مجال الفنون، وكذلك استحداث أعمال فنية معاصرة قائمة على جماليات الوسائط المستحدثة، ومن خلال استخدام الوسائط المستحدثة غير التقليدية أمكن من خلالها الحصول على حلول تشكيلية وصياغات ابتكارية متنوعة الملامس، مما يساهم في ظهور قيم جمالية متألفه مع بعضها ومتميزة من خلال استخدام أكثر من خامة مستحدثة في العمل الفني الواحد.

وأوصت الدراسة ضرورة متابعة التطور التكنولوجي للخامات ومعرفة إمكاناتها التشكيلية المختلفة والاستفادة منها في الأعمال الفنية، كما توصي الدراسة بتنمية الوعي الجمالي من خلال الاستمرار في تجريب كل ما هو جديد من الخامات والمواد الحديثة والسعي في إيجاد علاقات تشكيلية متنوعة داخل العمل الفني.

الكلمات المفتاحية: الوسائط التشكيلية المستحدثة، جماليات العمل الفني

---

[1] قسم الرسم والفنون- كلية التصاميم والفنون- جامعة جدة- المملكة العربية السعودية.hesa.artist@gmail.com

[2] أستاذ أشغال فنية بقسم الرسم والفنون- كلية التصاميم والفنون- جامعة جدة- المملكة العربية السعودية.

مقدمة:

بما أن الخامة هي لغة الفنان التي يعبر عنها ، كان لابد للباحثة أن تسلط الضوء على مادية العمل التشكيلي في العمل الفني ، لذلك فإن مقومات لغة الشكل في التجارب التشكيلية المعاصرة والحديثة تطرح أساليب إبداعية تتمثل في البحث المتواصل عن كيفية تطويع الخامات والتقنيات والأساليب التشكيلية من خلال استخدام التكنولوجيا الحديثة في التفاعل مع الخامات والأدوات المستحدثة في مجال الفنون التشكيلية، فمنذ النصف الثاني من القرن العشرين ظهر التقدم العلمي والصناعي الذي اسهما في التغيرات السريعة والتحولات الفكرية المتلاحقة لحركات واتجاهات الفن وظهور خامات مستحدثة التي لعبت فيها التجريب دورا هاما كمنطلق أساسي في تجديد فكرها التشكيلي وأصبح متأثر بمفاهيم ونواتج الاكتشافات العلمية الحديثة ،"ففرضت التكنولوجيا واقعا جديدا للحياة وأفرزت رؤى جديدة صاحبتها متغيرات اجتماعية انعكست بشكل أو بأخر على الفنون كافة"[1] " (Al-Mamouri, 2018, p. 460)، والتي اتاحة مجالات واسعة للتعامل مع العديد من الخامات المستحدثة التي أسهمت في تنوعاتها و إمكانياتها التشكيلية المختلفة في إثارة خيال الفنان المعاصر وإثراء تعبيره عن واقعه الحالي ونظرته المستقبلية للفن التشكيلي بأنواعه ومذاهبه المختلفة والبحث عن رؤية جديدة ومتنوعة في جميع مجالات الفن وبالأخص التشكيل الفني بالخامات التي تعد أحد نظم التشكيل القائمة على صياغة الخامة بشكل معاصر وبفكر متنوع يتفاعل مع واقع الفنان في وقتنا الحاضر، وإنتاج أعمال فنية غير تقليدية تحتوي على قيم فنية وجمالية ووظيفية من خلال تقنيات تتوافق مع طبيعة كل مادة يكتسب الفنان من خلالها على خبرات فنية وتعبيرية عن طريق التجريب التي تظهرت من خلاله خامات ومواد جديدة لم تكن مدرجة في الحسبان تكشف عن جوانب جديدة للموضوع ، وحيث أن التوليف أمرا مطروحا على ساحة الفن التشكيلي نتيجة استخدام الفنان المعاصر للعديد من الخامات المستحدثة وتوليفها مع بعضها البعض ودمجها وتداخلها مما أدى إلى صعوبة تصنيفها ضمن أي مجال من المجالات الفنية المختلفة من خلال التعايش الفني الجيد بين الخامات وتقنيات التشكيل بهدف الوصول إلى الانسجام والوحدة العضوية بين المواد التي تشترك معا في خلق عمل فني واحد تتحقق فيه قيم فنية تؤدي في نهاية الأمر إلى إثراء كل من هذه الخامات المستحدثة الداخلة في العمل الفني على اعتبار أنها توحدت في وحدة واحدة وأصبح لها كيان جديد.

ظهور مواد وخامات جديدة متنوعة غير تقليدية جعلت الفنان يتخطى حدود التجريب بالخامة والإفادة من الإمكانات التشكيلية لها، فقد ساهمت في التغيرات الجوهرية للعمل الفني، ويظهر الفنان عمله الإبداعي من خلال المعالجات البنائية و الاستبصار الجمالي والتقنية والخامة التي بين يديه، فالخامة في الفن المعاصر تقوم بدور الوسيط بين الشكل والمضمون الذي يحقق الجانب الذاتي للعمل الفني ، و استخدام الخامات و التقنيات الجديدة وتوظيفها بطريقة إبداعية تساهم في انطلاق إمكانيات جمالية وشكلية متعددة، فكلما زادت خبرة الفنان في الخامة التي يستخدمها زادت فلسفته وأفكاره التخيلية حتى يصل إلى الشكل البنائي للخامة المستخدمة تشكيليا وجماليا ومن هنا تتبلور مشكلة في :

مشكلة البحث

ما هو دور الوسائط التشكيلية المستحدثة في إظهار جماليات العمل الفني؟

هدف البحث

إظهار جماليات العمل الفني من خلال الوسائط التشكيلية المستحدثة.

أهمية البحث

1- يسلط البحث الضوء على أهمية الاستفادة من الوسائط التشكيلية المستحدثة ودورها في إظهار جماليات العمل الفني.

فرض البحث

يمكن الاستفادة من الوسائط التشكيلية المستحدثة ودورها في إظهار جماليات العمل الفني

منهج البحث

يتبع هذا البحث المنهج الوصفي التحليلي.

حدود البحث

تحليل اعمال فنية قائمة على الوسائط التشكيلية المستحدثة.

محاور البحث:

أولا: الوسائط التشكيلية المستحدثة

يعد الفنان وليد مجتمعه بكل ما يتضمنه من مبادئ وقيم فإن مفاهيمه الفكرية تنبع مما يحيط به من متغيرات بيئية ومجتمعية، فتوجه الفنان المعاصر إلى التعبير عن الشكل والمضمون في العمل الفني من خلال استخدام وسائط حديثة للخامات منها المصنعة أو المخلقة من مواد طبيعية أو كيميائية وما صاحبها من تقنيات، التي ظهرت نتيجة الاكتشافات العلمية والتقدم التكنولوجي والصناعي، والتي أصبحت الوسيط البصري والمادي التعبيري الذي يمثل أعلى تكلفة في العمل الفني، وعدم تقيد الفنان في العصر الحديث بالخامات التقليدية كانت سببا في سعيه إلى كل ما هو جديد من المواد الصناعية التي قدمتها له التكنولوجيا واستخدمها كخامات تشكيلية جديدة محاولا الكشف عن جمالية الخامة وإمكانياتها وتوظيفها داخل العمل الفني، ودورها الفعال في تنفيذ الأفكار من خلال خواصها الفيزيقية والتركيبية التي تناسبت مع الصياغات التشكيلية لتنفيذ أعماله وخاصة اللدائن الصناعية التي تعد أهم الخامات المستحدثة التي ظهرت من خلال البحث العلمي المتواصل في تصنيع مركبات كيميائية تختلف في تركيبها وخواصها الطبيعية والكيميائية ،والتي توصل إليها الكيميائي في معمله، على صورة جزيئات كيميائية صغيرة الحجم لتكوين جزيئات عملاقة تظهر على شكل ألواح أو لدائن إما حرارية (تتلدن بالحرارة) كالبوليستر الحراري و الفيبرجلاس والبلاستيك والألمنيوم والزجاج و الفينيل والأكريليك و النايلون والسيلكون أو لدائن متصلبة حراريا (تتصلب بالحرارة)الأبوكسي و الريزن ، والفوم(البولي بوريثان) ويمكن تشكيلها تحت الضغط والحرارة دون أن تفقد خواصها مع احتفاظها بشكلها الجديد ، ومنها الشفاف ومنها المعتم ، وتتشكل تلك اللدائن بطرق مختلفة حسب نوعها وخواصها ، (Maatani, 1433, p. 122)، كما أصبح للمعادن صور وهيئات عديدة إلى جانب

إمكانياتها التشكيلية من لحام وصب وصهر، وكذلك ظهرت الأخشاب الصناعي بأشكال مختلفة مثل MDF و الفورمايكا كما ظهرت خامات وأحبار ذكية صنعت بفضل التكنولوجيا لها خصائص تميزها عن غيرها فمنها مواد متغيرة اللون ومواد متغيرة حراريا، ومواد متحركة، ومواد ذاتية التشخيص، كما ظهرت مواد لها خواص تميزها عن غيرها يستخدمها المعماريون في بناء المباني كمواد العزل بأشكالها المختلفة وكذلك المواد المستخدمة في دهان الواجهات المعمارية تحمل صفات كثيرة منها عزل الحرارة و مقاومة الرطوبة بملامس مختلفة والوان كثيرة يستعين بها الفنان في عمله الفني، كما ظهرت الأحبار الذكية ولها أنواع منها الأحبار الكروموحرارية، والأحبار الكروموضوئية، والأحبار المحولة للطاقة، والأحبار الموصلة للكهرباء، أما الخامات الذكية أنوع منها الزجاج الذكي، والألياف البصرية، والألواح المضيئة كهربائيا، والبلاستيك الكروموحراري، والبلاستيك الكروموضوئي، وتعد المواد الذكية مثيرا بصريا للفنان، والتي ساهمت في تنمية الفكر الابتكاري والتجسيد الفني الإبداعي، وإنتاج أفكار يمكن ترجمتها إلى أشكال بصرية وملمسيه ولونية مبتكرة، والوصول إلى تصاميم متميزة وفريدة من نوعها"[1]، (Al-Ghammas, 2020, p. 66)، كما زادت من القدرات التشكيلية لدى الفنان وجعلته يتخطى المفاهيم التقليدية ويتحرر من قوالب وقيود الرؤية الكلاسيكية المثالية، وأستمد رؤيته الجمالية من تصورات فلسفة عصره ومن تفسيرات العلم ، مما ساعد على تنمية مجال رؤيته الجمالية و تصوراته عن معاني الحياة التي يعيشها، وسعى كل فنان إلى تكوين أسلوبه الجديد الذي ينهض الفن التقليدي حتى أصبح يبحث عن الجمال و خروج الشكل من كونه موضوعا للتعبير الفني إلى شكل مثير وممتع، والتعبير بقدر اكبر عن واقعية الحياة، ويتجه الفنان أثناء ممارسته الفنية إلى كل ما تقع عليه عيناه في محيطه. فهو يدرس خصائص وإمكانيات الخامة ليصل إلى فهم أكبر يعينه على تطويعها لفنه وجعلها أكثر قوة في التعبير. لأنه من خلال دراسته تلك يعرف متى تكون محققة لشكل أفضل. ومتى يكون استخدامها أيسر وأسهل. وما أقصى عطاء يمكن أن تمنحه. فتتحقق بينه وبينها ألفة كبيرة تفصح له المادة فيها عن أسرارها، وتقدمها له بحجم معايشته لها.

"فالخامة تكتسب الصفة الفنية، بعد أن تكون يد الفنان قد شكلتها بفعل المهارة الفنية والفكر الفني والجمالي الذي أكسبها ثراء جماليا نشعر إزاءه بانفعالات جمالية لا تصل إليها إزاء المادة الخام، والفنان عليه أن يحافظ على الصفات والكيفيات الحسية ليبرز ثراءها الحسي" [2] (Ibrahim Z. , 1976, p. 32)، و الفنان لديه القدرة على التفرد بالأسلوب والتعبير الذاتي وتكوين فكر وفلسفة لا ترتبط بمنهج محدد اتجاه استخدام العديد من الخامات في عمل فني واحد، كما يحرص على تألف الخامات مع غيرها من المواد الأخرى ومدى نجاحها في إيجاد علاقات صحيحة مع بعضها البعض ، فتمكنه من التحرك والتعبير بحرية تامة وشاملة ، كما أن هناك أعمال ترتبط بتطور ثقافي عام له علاقة باكتشافات العلم والتكنلوجيا من خلال التعاون بين الفنانين والمهندسين والعلماء فأصبح الوسيط التشكيلي لا يقتصر على المواد الملموسة بل أصبح الضوء والصوت والهواء بأشكالها وتقنياتها المختلفة وسيط تشكيلي يقوم عليه العمل الفني ، فمثل تلك الاعمال

تؤدي الى خلق أعمال تشكيلية مختلفة تؤكد على التداخل بين المناخ الفيزيائي والنفساني بفضل البرمجيات الضوئية وحركة المشاهد"1". (Amhz, 1981, p. 256)

فعندما نسلط الضوء على الاعمال نلاحظ غنى العمل الفني بالملمس، و تنوع مادة الخام عن طريق استخدام الخشب والمرايا والأسطح اللماعة العاكسة للضوء ومداخلتها مع بعض في حضور الحزم الضوئية لتتيح انتاج بنى متغيرة الأشكال مع حركة المشاهد أو من حركتها الداخلية، وهذه العملية تختلف من فنان إلى آخر ومن عمل إلى آخر حيث أن كل تجربة أو تعديل في هذه العملية تنتج مستوى تعبيري يختلف عن سابقه, وهذه التجارب قد حققت مستوى متوافق بين التفاعل الايجابي والسلبي عند الجمهور والنقاد, الا أنها أعطت إضافة الى قاموس الفن وطرائق التعبير الابداعي عند الفنانين.

ان الرؤية في هذه الحركة لا تتعلق بواقعية المادة وصورتها الظاهرية، بل تتجه الى رؤية اعم وصولا الى العالم الميتافيزيقي الذي يمثل ما وراء الخامة، حيث يتضح من هذا العرض لتوظيف الخامة في الفن المعاصر مقدار التطور والاضافات التي لحقت بالسطح التصويري ومدى رغبة الفنانين في تطويع المواد وادخالها الى بنية العمل الفني وازاحة مفهوم البعدين بوصفها سمة الرسم.

ثانيا: المفاهيم الجمالية للوسائط التشكيلية في العمل الفني:

أسهمت إمكانات العصر المختلفة في ظهور وسائط تشكيلية جديدة أعتمد عليها الفنان في بناء عمله الفني بطريقة إبداعية معاصرة، خاضعة لإحساسه وأهدافه الفنية، حيث تخطت الخامة التي تعد وسيط بنائي للعمل الفني حدود التفكير التقليدي في استخدامها، وأصبحت الخامة تمتلك الكثير من المميزات والجماليات التي لها دور في إثراء العمل الفني وخروجه بشكل معاصر محققا صياغات جديدة مبتكرة تتضح بها المفاهيم الجمالية.

أ- الخامة كوسيط حسي

أصبح للخامة أثر حسي ونفسي يخاطب الحواس الإنسانية، من خلال توظيفها البنائي في الشكل لإصدار الحركة والضوء والصوت الذي يجعل الأثر النفسي ينتقل من العمل إلى المتلقي مما يساهم في زيادة القدرة التعبيرية للعمل الفني وقيمته التشكيلية، "إن استخدام الخامة كوسيط حسي له دور في إثارة الحواس عن طريق توظيف الطاقة الناتجة من عناصر الطبيعة كالهواء والضوء والماء والنار في بناء العمل الفني واستخدام الطاقة الناتجة من العناصر والمولدات الكهربائية والمغناطيسية والطاقة الإنسانية من خلال التدخل المباشر وغير المباشر للإنسان في إحداث الأثر (Hussein, 1994)"

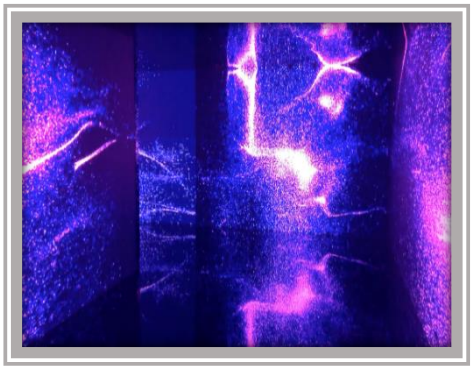
- **الوسيط الحسي الحركي:**

من خلال الاستفادة من الخصائص التقنية والتركيبية للخامة يحقق الفنان الحركة في عمله الفني ويسمى بـ(الفن الحركي) ومع التطور التقني أصبح من الممكن أن تكون الطاقة الحركية للعمل الفني من خلال ألات ميكانيكية، وعلى سبيل المثال نرى في إحدى أعمال الفنان (مهند شونو) الذي أعتمد على محركات ألية كمصدر للطاقة الحركية في عمله الفني (المارس)المكون من أوراق النحاس المؤكسدة و بعض من المكونات المعدنية صممت في شكل خمسة أبعاد مختلفة، إضافة إلى المحركات الألية التي تعمل على الحركة المستمرة للعمل الفني، كما في شكل (1).

شكل (1)، (المارس) 2019م الفنان (مهند شونو) https://cutt.us/WvZ8X

- **الوسيط الحسي الصوتي:**

كما بحث الفنان عن الإمكانيات الصوتية التي تصدرها الخامة فيشكل الصوت عنصرا من أبعاده ومن خلال تفاعل المتلقي مع العمل الفني يصدر الصوت، كما في أعمال الفنان (ناصر الشميمري)وهو عبارة عن تركيب رقمي يسمى ب (التعالي 2) عمل مفتوح يمكن للمتلقي من خلق تجربة فريدة قائمة على حركته فمحور هذه التجربة هو الأحداث الاحتمالية التي تنشأ ضمن إطار من الفوضى المقننة، حيث تُعرض على الشاشات أنظمة الجزيئات التي تتفاعل مع بيئة الصوت التوليدية في الوقت الحقيقي، وتضم كل شاشة 500ألف جزيئة لتشكل مجموعه مكونة من مليوني نقطة، وتبلغ مدة حياة كل جزيئة 8 ثواني بحيث تتحلل بعدها لتعود وتنبعث جزيئات جديدة في دورات الحياة. يستخدم التركيب تقنيات الكتابة والبرمجة المرتجلة لإنشاء بيئة موسيقية توليدية تُسهم في إحداث مزيج متنافر من الإيقاعات والنشاز والأصوات المحيطة والكلمات المنطوقة مما يخلق مشاهد صوتية تتيح للمتلقي أن يتجاوز حدود المكان، قاصدا فيه استكشاف العلاقة بين الذات والمكان، حيث جعل تفاعل المتلقي جزء من العمل الفني، كما في شكل (2).



شكل (2) (التعالي2)2020م الفنان (ناصر الشميمري) https://shortest.link/5Nl7

- **الوسيط الحسي الضوئي:**

وكذلك هناك أعمال فنية تستخدم الخامة لتصدر الضوء الذي يعد عنصرا مؤثر تعبيريا وتشكيليا في بناء العمل الفني محقق جماليات الضوء وانعكاساته ونجدها في إحدى اعمال الفنان (سعيد قمحاوي) الذي استخدم في عمله (زولية أمي) العاكس الضوئي كوسيط هام في ظهور العمل الفني إضافة إلى استخدامه للرمل وإطارات فولاذية، حيث يصبح الضوء الموجه تمثيلا للضوء الذي يسطع في قلب الفنان قام الفنان باستخدام عملية(الرقمنة) في تجسيد السجادة وتسليطها من خلال البروجكتر على الرمل المتواجد على الأرض ليرى المتلقي السجادة وكأنها موجودة فعليا على الأرض، إضافة إلى تفاعل المتلقي مع العمل الفني فحين يقف المتلقي داخل العمل يصبح جزء منه من خلال الإضاءة لشكل السجاد المسلط عليه، كما في شكل(3).

شكل (3) (زولية أمي)2021م، الفنان (سعيد قمحاوي) https://cutt.us/UmD7Q

ب- الخامة كوسيط يجرد الشكل من كثافته و أبعاده المادية

يقوم الفنان ببناء عمله الفني متحرر من كثافة كتلته المادية من خلال استخدام الوسائط التشكيلية التي تكسب الشكل طابعا فراغيا باعتبار الفراغ عنصر أساسيا لبناء كتلتها اللامادية، وتتمثل في الوسائط التشكيلية التي تتميز بالشفافية والعاكسة للضوء، كالزجاج والأكريليك الشفاف والمرايا ذات الأسطح العاكسة والبرونز والإستيل والحديد بعد صقله والخيوط والأسلاك المختلفة التي تعطي تداخلا في الأبعاد، "وتفقد الشكل كثافته المادية أمام الفراغ في العمل الفني من خلال تفاعلها مع الضوء فتظهر الحجوم الفراغية المتنوعة في سرعات حركية متغيرة من ثبات بنائه في الفراغ" (Hussein, 1994, p. 145).

- **الوسائط الشفافة والخطية.**

سعى الفنان (زمان جاسم) بتحقيق الشفافية في عمله الفني الذي أسماه (لما أكتمل القمر)، من خلال إضافته لألياف زجاجية وأضواء LED داخل العمل الفني المكون من طبقات متعددة من المثيرات الحسية وكتابات وصور وإضاءات تحرك كيان المتلقي وتجعله يتنقل معها إلى بعد أخر خارج الزمن كما في شكل (4).

شكل (4)، (لما اكتمل القمر)، 2021م الفنان (زمان جاسم) https://cutt.us/U4ljS

- **الوسائط ذات الأسطح المصقولة.**

كما أن هناك وسائط تشكيلية أخرى يمكن صقل سطحها حتى تصبح عاكسة للضوء فتعكس صورة البيئة المحيطة بالعمل الفني، كالألمنيوم والنحاس والبرونز والألواح المعدنية، ونجدها متمثلة في أعمال الفنان (روبرت ويلسونRobert Wilson) استخدم في عمله المسمى ب (أحلام اليقظة) الفولاذ المطلي ومرأة مصقولة حراريا وأضواء كان لها الدور في جعل العمل الفني يتجرد من كثافته وأبعاده المادية، فنرى العمل متلألأ مضيئ من مسافة بعيدة يخلق تسلسلا بصريا وكيان مغناطيسي محفز يدعو المتلقي للسير نحوه، كما في شكل (5).

شكل (5) (أحلام اليقظة)2021م، الفنان (روبرت ويلسون Robert Wilsonhttps://cutt.us/T9gqO)

- **الوسائط ذات الأسطح العاكسة.**

كما أن هناك وسائط تشكيلية كالمرايا التي تعد من الخامات العاكسة للضوء التي يقوم عليها العمل الفني في الفراغ ، يستخدمها الفنان ليحول الشكل الجامد الصلب ذو أبعاد محدودة إلى شكل يجمع بين الشفافية والعمق واللامادية غير المحدودة في تكوين شاشات عرض عائمة في الفراغ، يكون المشاهد والبيئة داخل العمل في حركة وعلاقات متغيرة في وقت واحد ، كما في أعمال الفنان المصمم الإيطالي (فلوريان بوجي Florian Bogey) الذي صمم مبنى يدعى (مسرح المرايا) على شكل مكعب تغطي جدرانه الخارجية المرايا بشكل كامل ليكون امتدادًا للمنظر الطبيعي المحيط به في مدينة العلا الساحرة، إذ يعكس المنحدرات الرائعة والتكوينات الصخرية الأسطورية وغروب الشمس الفخم، بحيث يكون المجال المحيط للعمل أو المبنى جزء منه فنرى المبنى في حدّ ذاته تحفة فنية إبداعية، كما في شكل (6)

شكل (6) (مسرح المرايا)، 2020م المصمم الإيطالي (فلوريان بوجي Florian Bogey)، https://cutt.us/XePJx

ج- الخامة كوسيط تقني جمالي:

يقوم الفنان ببناء عمله الفني جماليا وتعبيريا، من خلال توظيف التقنيات التشكيلية للخامات فالتقنية هي جزء من الخامة التي من خلالها يشكل عمله الفني، فهي تعني العلاقة المتبادلة بين الخامة والأداة والعمل الفني وتختلف من عمل لأخر حسب نوع الخامة، وهناك الكثير من الخامات الحديثة المبتكرة"[1] (Bassiouni, 1989, p. 146)، والامثلة كثيرة في الانتاج الفني من خلال كيفية تشكيل الخامة داخل العمل الفني،" يقابل هذا الواقع مفهوم جديد للخامة والتقنية اللذين سيصبحان، ، جزءاً متمماً للصورة نفسها وللأسلوب نفسه، بل يشكلان أحياناً أبرز ما تمثله اللوحة بواسطة هذه التقنية وهذه المادة"[2] (Amhz, 1981, p. 205). وبهذا فقد اتسمت التعبيرية التجريدية اللعب الحر في استخدام ما يشاء من مواد وخامات، وبذلك تتفكك بنية اللوحة ويغيب الشكل ويغيب المعنى ليصبح العمل الفني، اشتغال مكثف على بنية الغياب وتحل الممارسة والمتعة واللذة المتولدة هي المعنى والهدف والغاية.

- **توظيف تقنية الخامة كوسيط جماليا وتعبيريا.**

تقوم الأعمال المعدنية على الحديد والصاج وخامات البيئة و(الخردة) من بقايا الحديد وحطام السيارات والمسامير والصواميل والتروس والعلب المعدنية والأسياخ التي تعتمد في تشكيلها على التلحيم والتثبيت والتربيط بالمسامير، ونجدها في أعمال الفنان "صديق واصل" التي تقوم على علاقات تشكيلية مجردة من قطع الحديد المختارة بدقة الممتدة في الفراغ للوقوف على حقيقة الخامة وتقنياتها وتطويعها وإعادة تشكيلها بعد مراحل متعددة من التخطيط والتحضير والتركيب والتلحيم والرش اللوني المتجدد المنفذ بطريقة تنظيمية تؤكد الجانب الإنشائي التركيبي للعمل، لتتحول من حديد وخردة وقطع مهملة إلى عمل فني يتميز بالجمال والصلابة ذو قيمة فنية ومعاني إنسانية مبتكرة ،ويقودنا واصل لنسق جديد وخطابات أكثر رمزية وتعبيرية وحوارات داخل العمل نفسه في مجسمه المعدني التركيبي الثلاثي الأبعاد الذي يدعى ب(التفاتات خطية) المستلهمة من لفظ الجلالة (الله) القائم على التكرار اللانهائي الممتد بشكل أفقي في دوامة خطية معدنية والتفافات متشابكة ذات زوايا حادة داخلها فراغ تجويفي، يرمز لمفهوم اللا نهائية فكل نقطة نهاية هي نقطة انطلاق وبداية جديدة، مستثمرا اللون الأزرق ودلالاته على إحداث إيقاعات لا نهائية ليحتفي بالشكل واللون معا والتي نراها كنوع من التلقي الجمالي لذلك الأثر الانفعالي المنفرد بخطاب جمالي مشبع بالقيم التعبيرية كما في شكل(7) .

شكل (7) (التفاتات خطية) 2021م، الفنان "صديق واصل"، https://cutt.us/lgdBa

- **توظيف تقنية الخامة كوسيط جمالي للتفكير البعدي.**

يستخدم الفنان هنا الخامة كوسيط لبناء عمله المنفذ الذي يتفاعل فيما بعد مع خصائص الخامة الحسية والتركيبية بنفس الخطوات التي سينفذ بها العمل من الخامة الأخرى كما في أعمال الفنان ربيع الأخرس استخدم الطين كوسيط لبناء وتشكيل عمله الفني كنموذج صغير ليسهل عليه التعديل والحذف وإضافة التفاصيل الدقيقة في المجسم ومن ثم يختار عند تكبيرها خامات تمتاز بالصلابة كالأحجار والبرونز واللدائن الكيميائية والحديد، كما في شكل (8).

شكل (8) (خيول الواجهة البحرية) 2017 م، الفنان ربيع الأخرس، https://cutt.us/796ml

- **توظيف تقنية الخامة كوسيط جمالي بنائي.**

كما أن هناك خامات لها خواص تركيبية خاصة يستخدمها الفنان في إنشاء الشكل لعمله الفني، مضيف عليها عنصر اللون لتأكيد القيم التشكيلية والتعبيرية للعمل الفني، كما في أعمال الفنان "محمد الرباط" يستخدم خامة الفوم (البولي بوريثان) وهو أحد المركبات الكيميائية التي تتميز بمقاومة الحرارة والبرودة وعوامل التأكل المختلفة مع اختلاف مسبباتها، كوسيط بنائي لعمله الفني، ومن ثم يقوم بتلوينها وإضافة

بعض الخامات ودمجها مع بعضها البعض مستفيدا من إمكانياتها الحسية والتركيبية والتقنية في تحقيق البعدين التعبيري والتشكيلي للعمل الفني كما في عمله (عروس البحر) في شكل (9).

شكل (9) (عروس البحر)2017م، الفنان "محمد الرباط"، https://cutt.us/KwCC9

- **توظيف تقنية التوليف بالخامات كوسيط جمالي:**

يقدم العمل الفني التشكيلي قائمة طويلة من الوسائط التشكيلية التي تساهم في تشكيل العمل الفني بروح جمالية وغرائبية من خلال تألف الوسائط مع بعضها البعض، مثل خليط غالباً ما تُعرّف فقط كـ " وسائط متعددة mixed media". والوسائط قد تكون ثنائية الأبعاد two–dimensional، ثلاثية الأبعاد three-dimensional أو مزج بين الاثنين نحو فكرة تكوين اللوحة من عناصر يركبها الفنان بناء على نسق فكري خاص به باستخدام ما هو موجود في الطبيعة من قصاصات ورق الصحف، وقطع النسيج وقطع بالية من الحبال، والزجاج والحديد وادخال بعض المواد مختلفة وتركيبها على سطح لوحته." بهدف الحصول على خامات متنوعة ومتعددة خاصة تسهم في التعبير الدرامي للعمل الفني" وتميز الفنانون التعبيريون التجريديون باستخداماتهم الواسعة والمتنوعة للمواد الموظفة في إنجاز أعمالهم الفنية حيث استخدم (انبوب) المعادن الممزوجة مع مواد أخرى والشاش الطبي، والمواد المستهلكة كقماش أكياس الحبوب والخشب المحروق، وصفائح الحديد وقطع البلاستك وغيرها من الخامات المختلفة (Jassam, 2019)، و استخدم كثير من الفنانين خامات صناعية يتجلّى فيها الفكر البنائي ونجد في إحدى أعمال الفنانة فاتن هلال القائمة على خامات متنوعة منها الأبوكسي والفلين والعجائن المختلفة وقطع من الزجاج والمعادن والأحجار الكريمة جميعها تألفت مع بعضها من خلال معالجة كل خامة ودمجها مع الأخرى بطريقة جمالية داخل الإطار العملي حتى أصبحت كتلة فنية واحدة كما في شكل(10).

شكل (10) 2006 م، الفنانة (فاتن هلال) ، تصوير الباحثة

ويؤكد (جيروم ستولينز Jerome Stallins) "أن الخامات تكون تعبيرا عن المادة أو قوالب البناء الحسية التي يتركب منها العمل الفني فلو استطاع ترتيبها وتنظيمها ومعايشتها مع بعضها على نحو معين فيتكون عند إذن الشكل"[1] (Jerome, 1981)، كما أنَّ هناك فنانين قاموا بتحويل المواد التشكيلية نفسها الى مواضيع واقعية –معظمهم نحاتون، والآخرون رسامون– ك (جان دوبوفيه 1901-1964) والاسباني (انطونيو تابيس 1923-2005)

- **توظيف تقنية الخامة كوسيط تفرض نفسها جماليا:**

كما أن هناك وسائط تشكيلية تفصح عن نفسها حيث يستخدم الفنان الخصائص المميزة للخامة المختارة مع التقنية المناسبة التي تساعده في بناء عمله الفني وظهور جمال الخامة بطريقة حديثة ، كما نجدها في إحدى أعمال الفنانة حصه المحمد الذي ركزت على الإمكانيات التعبيرية والجمالية في اختيار وسائطها التشكيلية، كوسيط تشكيلي يفرض نفسه في بناء العمل الفني، كخامة اللدائن القائمة على تقنية الحرارة في تشكيلها، سعيا للحصول على نتائج عشوائية من خلال تشكيل النايلون بألوان متعددة ، بأشكال معقدة ومتداخلة محقق أشكال تجريدية رمزية حيث يكون للتقنية والخامة رد الفعل التعبيري على الشكل الجمالي وإثارة المعاني في خبرة المتلقي كما في شكل(11).

شكل (11) (التشعب) 2019م الفنانة "حصة المحمد"، https://cutt.us/6WCC4

د- الخامة كوسيط رمزي حدثي:

يستخدم الفنان الخامة سواء طبيعية أو صناعية أحيانا كوسيط في بناء عمله الفني بطريقة رمزية وواقعية تنتمي في مفهومها إلى الفن الفقير وفن البوب أرت والواقعية الجديدة بصورة دادية حديثة التي تساهم في زيادة قيمها التعبيرية والتشكيلية، فهناك بعض من الخامات المصنفة لها دلالات بصرية واقعية يستعين بها الفنان في بناء عمله الفني لزيادة التقرب من الواقع وتأكيداً لقيمتها التعبيرية.

- **الخامة كوسيط رمزي حدثي كموجودات و اقعية:**

" إن العمل الفني يبدو أكثر واقعية إذا ما احتوى على عناصر أخذت من العالم المحيط بنا وباستخدامه مثل هذه العناصر والخامات المجتزأة من العالم الواقعي وإدخالها في بناء اللوحة، إنما بهدف التأكيد على حالة راهنة، وأنه يصبح الشيء حدثاً وليس رمزاً"[1] (Rauschenberg, 2008)، فاهتم في أعماله بمظاهر الحياة ووثائقها الفوتوغرافية. وأضاف إليها لمساته الخاصة، ومع غرابة هذا المجسم فانه يأخذ أهميته من إيحائه بالقيود المماثلة لدى البشر، ويمكن أن نكتشف أن أكثر المؤثرات في أعمال الفنان (روشنبرغ) في عمله (Dylaby) الذي اكتشف أن غطاء سريره يمكن أن يتحول إلى عمل فني، فرسم على نصفه العلوي لوحة بألوان كثيفة وترك نصفه الأسفل كما هو كجزء من هذه اللوحة، كما في شكل (12)

شكل (12) (Dylaby) 1962م، الفنان (روبرت روشنبرغ Robert Rauschenberg) 2008م
https://cutt.us/odKyU

- **الخامة كوسيط رمزي حدثي متتابعا:**

كما ان الخامة تعد وسيط رمزي حدثي عند تشكيلها لتقدم شكلا ذو حدث متتابع، حيث يستعين الفنان بالأشكال المستهلكة الجاهزة الصنع لبناء عمله الفني ونجدها في إحدى أعمال الفنان "راشد الشعشعي" ويدعى (ممر مختصر) حيث شكل الفنان عمله من خامات جاهزة الصنع لتمثل عناصره صياغة رمزية لرؤية واقعية ذو طاقة تعبيرية، اتخذ من شكل وترتيب الطبليات البلاستيكية ذو الشكل الهرمي الذي يظهر اللون الأزرق على هيكله الخارجي ويتوسطه منطقة فراغية تظهر باللون الفوشية قسمت الهرم لجزئين مما ساهم في تحويل الإمكانات الشكلية للأشياء الموجودة في شكل معبر حولها إلى طاقة تعبيرية في بناء الشكل، لتزيد من جمال وغرابة وفلسفة العمل التي تجسد منطقة العلا كصرح مبهج ومعاصر ومنارة عريقة للمعرفة والتبادل الفكري والثقافي واختار الفنان الطبليات البلاستيكية رمزا للتجارة في منطقة العلا حيث كانت تستخدم في شحن البضائع قديما فهي مركز تاريخي لتبادل البضائع بين جميع أنحاء العالم، كما في شكل (13).

شكل (13)، (ممر مختصر)2020م، الفنان "راشد الشعشعي"، https://cutt.us/7ckcH

- **الخامة كوسيط رمزي.**

كما تستخدم الخامة كوسيط يحمل مضمونا رمزيا وذلك من خلال الاستعانة بالخامات الطبيعية في بناء العمل الفني معبرا عن حدث رمزي تكون الخامة هي الشكل الذي يحمل المضمون الرمزي والفلسفي للحدث كما في أعمال الفنانة "زهرة الغامدي "في عملها المسمى (قرية أشجان) الذي ينتمي إلى الفن الفقير، حيث قامت فكرة العمل على الذاكرة، حيث استخدمت تراب وشجر الطلح مستخلص من الفروع التي تحتوي على الشوك كمواد بناء شعري للمكان والزمان وكتجسيد للظروف التي أزدهر فيها البدو وتعبيرا على القدرة والصبر والمرونة، فشجرة الطلح قادرة على تحمل العطش والجفاف لذلك اختارتها الفنانة كرمز لبناء عملها، فالرموز الكونية تحمل فكرا اسطوريا يجعل من الشوك المأخوذ من غصون شجرة الطلح والتراب المأخوذ من الأرض طاقة تعبيرية ومادة الموضوع من (14)

شكل (14)، (قرية أشجان)2020م، الفنانة "زهرة الغامدي، https://cutt.us/GT1LG

هـ- الخامة كوسيط فكري:

تقتصر دور الخامة في هذا المحور على أنها وسيط يساهم في تجسيد فكرة الفنان النابعة من العقل والبعيدة عن المعاني الوجدانية، "والخامة تتجاوز حدود مكوناتها المادية كشكل للإشارة إلى أعمق من ذلك، إلى ما يعنيه الشيء ويحتويه و يتشربه من فكر وقصد، بل هي الأداة المصاغة لتكون فكرا أو تغيير فكرا" (Attia, 1991, p. 47)فالخامة لها نوعان الأول يتمثل في استخدام المواد العضوية سريعة الزوال إضافة إلى ترتيبها العشوائي المؤقت مثل أشعة الضوء والثلج ونشارة الخشب والتراب والدخان والشمع، ويعرض العمل إما في الأماكن المفتوحة أو داخل حجرات تكون مناسبة لعرض العمل، وينتهي وجود العمل بمجرد انتهاء العرض ويبقى العمل محفوظا ومتواجد من خلال الصور الفوتوغرافية والفيديوهات، ويعد هذا النوع من فنون فن الأرض والبيئة، أما النوع الأخر فتقوم الأعمال فيه على المفاهيم والأفكار العقلية المجردة من أي موضوع تعبيري مباشر أو أي إشارات وجدانية، فالعمل الفني يكون عبارة عن أشكال هندسية بسيطة الشكل خطط الفنان تخطيط مسبق لفكرة العمل بحيث لا يكون هناك أي تفاعل مادي مع الخامة والتي تعد نظاما لبناء العمل ويمكن للفنان الاستعانة بالمهندسين والحرفيين في إنجاز عمله.

- **الخامة كوسيط فكري دون التفاعل مع خواصها التركيبية والحسية في بناء الشكل:**

نجد في عمل الفنانة "مها الملوح" الي استخدمت الخامة كوسيط إنشائي لتحقيق الفكرة، في عملها(غذاء للفكر)، حيث نظمت عملها الفني داخل علاقات تنظيمية على شبكية مستطيلة جسدت داخلها خريطة العالم في علاقات عقلية تبادلية متنوعة قائمة على التقسيم والمقاييس الرياضية التي تتخذها أساسا لها، لتقدم رؤية فكرية مجردة، يكون دور الخامة هو عرض الفكرة دون التفاعل مع خواصها الحسية والتركيبية في بناء العمل الفني، فتميز عملها بالبساطة الشكلية واستخدمت الوسيط التشكيلي (علبة الكاست) في تنفيذ فكرتها لأنه يعد من الوسائط التي يمكن إعادة تدويرها، إضافة إلى قلة وجوده واستخدامه في وقتنا الحاضر إضافة إلى أنها ربطة بين الماضي والحاضر باختيارها لهذا الوسيط، واعتمدت في عملها على مفهوم الفكرة التي تعد أساس العمل والمحرك الأول لبنائه، حيث عبرت هنا عن أزمة كورونا التي مر بها العالم بتجسيدها لخريطة العالم بالكاست واختيارها لبعض الكلمات وتوحيد لونها داخل الخريطة لكي تكون واضحة داخل العمل وهي كلمات اختارتها الفنانة كرموز مرتبطة بجائحة كورونا وهي ابتلاء، جهاد، وباء ، كما في شكل(15)

شكل (15) (غذاء للفكر)2021م، الفنانة "مها الملوح"، تصوير الباحثة

- **التعبير بالخامة كوسيط فكري للطبيعة:**

كما أن هناك بعض من الفنانين يعتمدون في صياغة أعمالهم المتنوعة على الخامات الطبيعية كوسيط فكري من أحجار وتراب وأخشاب للتعبير عن المكان الذي وجدت فيه، ليصنع حوار بين عناصر الشكل والتعبير المباشر بالخامة وتسجل وتحفظ الأعمال بعد ذلك من خلال الفيديوهات والصور الفوتوغرافية كما في أعمال الفنانة "جيم دينيفان Jim Dennevan " في عملها زاوية الاستراحة الذي أقيم في منطقة العلا حيث استخدمت الفنانة في بناء عملها الوسيط التشكيلي التراب حيث عبرت أنماطها عن التحولات في الحجم والكمية التي تجسد البيئة الصحراوية سعيا إلى إيجاد لنا مكان مناسب داخل مساحة شاسعة غير محدودة كما في شكل (16).

شكل (16)، (زاوية الراحة)2022م، الفنانة "جيم دينيفان Jim Dennevan "
https://cutt.us/JK4Dn

- **الخامة كوسيط فكري من خلال الأجهزة الإلكترونية والتقنيات الحديثة.**

كما أن هناك بعض من الفنانين استخدموا الأجهزة الإلكترونية والتقنيات المختلفة كوسيط لعرض أفكارهم بصورة مجسمة من خلال هذه الوسائط، كما نجدها في إحدى أعمال الفنان "على رزيزة" الذي جسد الزخارف النجدية المبتكرة على بوابة المصمك من خلال عمل فيديو لمجموعة من أعماله الفنية وتوجيهها على بوابة المصمك من خلال البروجكتر في حركة وتغيير مستمر حيث يشاهد الجمهور كيف تتحرك عناصر ووحدات الزخارف لتجتمع مع بعضها البعض لإنشاء مشهد متكامل ثم تفكك نفسها ليختفي التصميم، مما جعل بوابة المصمك تجمل وتزيين وكأن الزخارف مرسومة عليها، كما في شكل (17).

شكل (17)،2021م، الفنان (على رزيزة)https://cutt.us/xRxll

د- الخامة كوسيط تطبيقي:

في هذا المحور يسعى الفنان في توظيف الخواص الفيزيائية والكيميائية للخامة بطريقة تتناسب مع الوظيفة التطبيقية للعمل الفني، فالخامة عنصرا أساسيا في بناء العمل الفني، وتعد وسيطا إنشائي تطبيقي بحيث لاينفصل فيه دور الخامة عن الجانب الشكلي والوظيفي، " والملائمة الوظيفية هدف يسعى إليها الفنان

وتقوم على مدى إمكانيات ومعطيات الفنان الابتكارية، وتنبع أهمية عملية التصميم من خلال التناسق الكلي مع مكونات العملية التصميمة وتفاعلاتها في العمل الفني، سواء ما كان منها متصل بالجوانب الجمالية أو التقنية أو الوظيفية" (Saleh, 1998, p. 47).

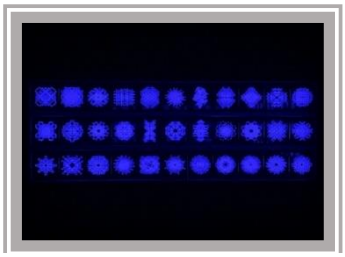
- **الخامة كوسيط تطبيقي إنشائي:**

ونجد في إحدى أعمال المهندس (نواف نصار) كيفية استلهام الشكل الخارجي للعمل الفني من قصر سلوى بمدينة الرياض وربطه بنسيج السدو الذي اعتمد في تصميمه لظهر المقعد بخطوط وزخارف ترجع لجذور ثقافتنا، وباستخدام وسائط جديدة تتناسب مع شكل وجمال العمل الفني وتتحمل ظروف البيئة الخارجية المحاطة بالعمل من حرارة ورطوبة، أما الجانب الوظيفي للعمل ملائم تمام مع الخامة والشكل متواكبا مع ما يتداول في وقتنا الحالي.كما في شكل(18).

شكل (18)،(تكي) 2020م، المهندس (نواف نصار)، https://2u.pw/ODOzqL

- **الخامة كوسيط تطبيقي زخرفي:**

كما يمكن استخدام الخامة كوسيط تطبيقي زخرفي بحيث تستخدم الخامة في بناء العمل الفني الذي له طابع تشكيلي زخرفي مستعينا بالخصائص التركيبية والحسية في بنائها، ونراها في عمل الفنانة لولوة الحمود في عملها المسمى "لغة الوجود" الذي عرض في معرض تتبع الحجارة حيث نجد عملًا مميزًا يجسّد أسماء الله الحسنى بحروف من الأشكال الهندسية، وهو المشروع الذي امتد مع الفنانة أكثر من 15 سنة، تتكون الأعمال من جزئين: العمل الأول (لغة الوجود) 2021، نقش على زجاج البلكسي مع شرائط إضاءة LED زرقاء مغلفة، 99 قطعة، كل قطعة: 30 × 40 سمكما في شكل(19)، والعمل الثاني بعنوان (الأبجدية) 2021م، وهو عبارة عن أشرطة إضاءة LED سوداء قابلة للبرمجة على كل لوح، إطار صلب، خلفية عاكسة 332 × 253 × 320 سم، كما في شكل(20).



شكل (20)، "الأبجدية"،2021م، الفنانة لولوة الحمود، تصوير الباحثة

شكل (19)، "لغة الوجود"،2021م، الفنانة لولوة الحمود https://cutt.us/8zLDL

النتائج والتوصيات:

النتائج:

1-الخامات المستحدثة تعد مدخلا غير تقليدي لتشكيل العمل الفني وما يتضمن من قيم فنية وتشكيلية مختلفة.

2-مواكبة المبتكرات الصناعية الحديثة واستخدامها في تشكيل العمل الفني يثري مجال الفنون.

3-إستحداث أعمال فنية معاصرة قائمة على جماليات الوسائط المستحدثة.

4-من خلال استخدام الوسائط المستحدثة الغير تقليدية أمكن الحصول على حلول تشكيلية وصياغات ابتكارية متنوعة الملامس.

5-يمكن استخدام أكثر من خامة مستحدثة في العمل الفني الواحد وتألفها مع بعظها يساهم في ظهور قيم جمالية متميزة.

التوصيات:

1-توصي الباحثة بضرورة متابعة التطور التكنولوجي للخامات ومعرفة إمكاناتها التشكيلية المختلفة والاستفادة منها في الاعمال الفنية.

2-تنميه الوعي الجمالي بالاستمرار في تجريب كل ما هو جديد من الخامات والمواد الحديثة والسعي في ايجاد علاقات تشكيلية متنوعة داخل العمل الفني.

3-توصي الباحثة بالاهتمام بتدريس الطالبات الفكر التجريبي من خلال المزاوجة بين الوسائط التشكيلية المتنوعة.

References:

1. Al-Ghammas, A. A.-R. (2020). *Smart artistic typographic design between form and function.* Jeddah: Jeddah University - College of Art and Design.
2. Ali, D. H. (2010). *Art philosophy a new vision.* Beirut, Lebanon: Al-Tanweer for printing, publishing and distribution, 1st edition.
3. Al-Mamouri, H. K. (2018). *Aesthetics of visual arts in the light of technological developments.* Istanbul: Ninth International Academic Scientific Conference.
4. Amhz, M. (1981). *Contemporary Fine Art (Photography).* Beirut, Lebanon: Triangle House for design, printing and publishing.
5. Attia, M. (1991). *The purpose of art.* Cairo: Knowledge House.
6. Bassiouni, M. (1989). *Principles of art education.* Cairo: Knowledge House.
7. Collingwood, R. G. (1980). *principles of art.* Cairo: Dar Al-Nahda General for Amiri Printing Affairs.
8. Hussein, M. I. (1994). *The aesthetic concept of dealing with the material in modern sculpture and its impact on plastic and expressive values in the work of students of the Faculty of Art Education.* Egypt: Helwan University.
9. Ibrahim, W. M. (n.d.). *Aesthetics - historical and contemporary issues.*
10. Ibrahim, Z. (1976). *art problem.* Cairo: Egypt Library.
11. Jassam, B. M. (2019). Art and trash. *Al-Academy*(92), 71-90. doi:https://doi.org/10.35560/jcofarts92/71-90
12. Jerome, S. (1981). *Art criticism* (Vol. the second). (t. b. Zakaria, Trans.) Egypt: Egyptian General Book Authority.
13. Lucy, E. (1995). *Art Movements After World War II.* (F. K. Ibrahim, Trans.) baghdad: General Cultural Affairs House.
14. Maatani, R. (1433). *Digital technology and employing its capabilities in designing and implementing stereoscopic works of art.* Makkah: Umm Al-Qura University - College of Education - Department of Art Education.
15. Nathan, N. (1987). *The dialogue of vision is an introduction to the taste of art and the aesthetic experience.* (Vol. The first). (F. K. Jabra, Trans.) Baghdad: Dar Al-Ma'moun for translation and publishing.
16. Oudat, M. M. (2013, 7). Industrial plastics as an innovative plastic raw material and its role in enriching aesthetic values in contemporary artifacts. *Education World Journal*, pp. 385-425.
17. Rashid, G. M. (n.d.). *Materials in Postmodern Art.* University of Babylon/College of Fine Arts.
18. Rauschenberg, R. (2008). *http://www.adabfan.com*.
19. Reid, H. (1994). *modern sculpture.* (F. Khalil, Trans.) Baghdad: Dar Al-Ma'moun for translation and publishing.
20. Saleh, M. H. (1998). *Experimental approaches to enrich the field of artistic works in light of the trends of modern art.* Egypt: Helwan University.
21. Smith, E. L.-B. (1989). *Brief history of modern painting.* Beirut.
22. Zaabi, Z. (1990). *Arts through the ages.* Kuwait: Dar Al Orouba for publication and distribution.

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts107/183-200

The dramatic necessities of the Obligatory Scene in the feature film

Hamzah Kanaan Hashim[1]

Al-Academy Journal-Issue 107 ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 18/10/2022 Date of acceptance: 9/11/2022 Date of publication: 15/3/2023

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

Abstract:

Drama is one of the means of transmitting human experiences, as it presents within it the life ideas and visions of the spectator, who is subject to their influence on him, robbed of the will in front of its charm and various display arts, which invade him with its dimensions and affect his references, and this art form is based on stories revolving around personalities involved in events that have grown As a result of the struggle of two conflicting opponents, or two opposing forces or emotions generated as a result of a voluntary conflict, as this dramatic conflict represents the most important elements of those events, as it is embodied in an inevitable scene that emerges from other scenes, and this scene is sometimes subject to the expectations of the viewer who focuses all his efforts waiting for the moment of collision, Which, in turn, represents an Obligatory and binding scene that must be reached, 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: (What are the dramatic necessities that require the presence of an Obligatory Scene in the structure of the cinematic film?) As for the theoretical framework, it included two topics: the first: Obligatory Scene: Concept and Operation, and the second: the visual and sound foundations of the Obligatory scene in the narrative film. While the research procedures, the descriptive-analytical approach was taken, and an intentional sample that meets the research objectives, which included the king speech 2010 movie. The study concluded a number of results and conclusions.

Keywords: Dramatic imperatives, Obligatory Scene, feature film.

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

الضرورات الدرامية للمشهد الملزم في الفيلم الروائي

حمزه كنعان هاشم[1]

ملخص البحث:

تعد الدراما إحدى وسائل نقل التجارب الإنسانية، إذ تقدم في طياتها الأفكار والرؤى الحياتية للمتفرج، والذي يكون خاضعاً لتأثيرها عليه، مسلوب الإرادة أمام سحرها وفنون عرضها المختلفة، التي تغزوه بأبعادها وتؤثر في مرجعياته، وهذا الشكل الفني قائم على قصص تدور حول شخصيات متورطة بأحداث نمت نتيجة مناضلة خصمين متنازعين، أو قوتين أو عاطفتين متعارضتين، تولَّدا نتيجة صراع إرادي، إذ يمثل هذا الصراع الدرامي أهم عناصر تلك الأحداث، ويتجسد بمشهد محتوم يبرز على المشاهد الأخرى، ويخضع هذا المشهد أحياناً الى توقعات المُشاهد الذي يركز كل جهده في انتظار لحظة التصادم، والتي تمثل بدورها مشهداً ملزماً لابد من الوصول اليه، ولهذا وجد الباحث أن من الضروري تسليط الضوء على هذا الموضوع لأهميته، فتمثلت مشكلة البحث في التساؤل التالي: (ما هي الضرورات الدرامية التي تقتضي وجود المشهد الملزم في بنية الفيلم الروائي؟)، اما الإطار النظري فقد شمل مبحثين: الأول: المشهد الملزم: المفهوم والاشتغال، أما الثاني: التأسيسات الصورية والصوتية للمشهد الملزم في الفيلم الروائي. بينما إجراءات البحث، فقد اتخذ الوصفي التحليلي منهجاً له، وعينة قصدية تلبي أهداف البحث، والتي تضمنت فيلم خطاب الملك (the king speech 2010)، وقد خلصت الدراسة عدد من النتائج والاستنتاجات.

الكلمات المفتاحية: الضرورات الدرامية، المشهد الملزم، الفيلم الروائي.

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

الإطار المنهجي

مشكلة البحث: يعتمد الفيلم السينمائي على مجموعة من المشاهد الدرامية التي تشكل كيانه الأساسي، إذ تعمل على الاقناع والتأثير في المتلقي، وبحسب طبيعة كل فيلم وأسلوب مخرجه، ومن أهم المشاهد التي تتضمنها الأفلام الروائية السينمائية، هو (المشهد الملزم)، والذي يعد مرتكزاً اساسياً يبني عليه الكاتب ومن ثم المخرج رؤيته للأحداث والتفاصيل، لما بعد هذا المشهد من تغير وانعطاف في مسيرة حكاية الفيلم وصولاً الى النهاية، وعلى هذا الأساس فقد قام الباحث باختيار هذا الموضوع ليكون مشروع بحثه، ومن خلال ما تقدم يوجز الباحث مشكلة بحثه بالتساؤل الآتي: ما هي الضرورات الدرامية التي تقتضي وجود المشهد الملزم في بنية الفيلم الروائي؟

أهمية البحث والحاجة اليه: تكمن أهمية البحث في التصدي لدراسة مرتكز أساسي في بنية الفيلم الروائي، ألا وهو (المشهد الملزم)، ومن هنا جاءت أهميته للطلبة والعاملين والمهتمين بصناعة السينما، لكونه جهداً تنظيرياً اكاديمياً يتناول موضوعاً لم يُكتب عنه الكثير.

أهداف البحث: الكشف عن الضرورات الدرامية التي تقتضي وجود المشهد الملزم في بنية الفيلم الروائي.

حدود البحث: الحد الموضوعي: المشهد الملزم.

الحد الزماني: الأفلام الروائية المتميزة بوجود المشهد الملزم في بنيتها الدرامية، والمنتجة عام (2010).

الحد المكاني: الأفلام الروائية المنتجة في المملكة المتحدة البريطانية.

تحديد المصطلحات: التعريف الاجرائي للمشهد الملزم: (هو المشهد المحتوم المتمثل بالأزمة، يقع عادةً في الثلث الأخير من أحداث الفيلم (أي يسبق ذروة الصدام النهائي)، يترقبه المشاهد ويجيد أحياناً توقع ما سيحدث فيه، بناءً على مجموعة الأحداث التي سبقته، من الحدث التحريضي وتتابع الأزمات والصراعات بين القوى المتضادة، ووجوده يساهم في منطقية تسلسل الأحداث وتصاعدها وتأزمها وصدامها).

الإطار النظري والدراسات السابقة

المبحث الأول: المشهد الملزم: المفهوم والاشتغال:

أحدَثَ مفهوم المشهد الملزم نوعاً من الإشكال لدى المنظرين والعاملين في فضاء الدراما والبناء الدرامي، ويعود ذلك إلى عدم الاتفاق على تعريف محدد يُخرج الجميع من هذه الإشكالية النسبية، فضلاً عن التسميات المختلفة التي أُطلقت عليه، "فهنالك من سماه بالمشهد المنتظر، والبعض الآخر بالمشهد المترقَب، وآخرين بالمشهد الإجباري - "Obligatory Scene" (Narration and plot, 2021)، ولم تقف عند هذه التسميات فقط، بل قد ظن البعض أن المشهد الملزم هو نفسهُ مشهد الذروة، كما عرفه دوايت سوين في كتابهِ (كتابة السيناريو للسينما) "المواجهة عند ذروة الفيلم، عندما يكون قد تم تأسيس كل عناصرها" (Swain, 2010, p. 343)، وهذا لا يتفق مع ما جاء به الناقد الفرنسي (فرانسيسك سارسي) الذي يُعد أول من طرح فكرة المشهد الملزم في أواخر القرن التاسع عشر، إذ وصفه بأنه "المشهد الذي ينتظره ويترقبه ويتوقعه الجمهور" (Cowgill, 2007, p. 90)، إذ كان يرى أن سحر الدراما يكمن في شعور التوقع الممزوج بعدم التأكد، وكان ينظر الى هذا المشهد على أنه التقاء القوى المتصارعة في الأزمة الرئيسة التي تسبق

الذروة، أي أنه بالضبط التوقع المختلط مع عدم اليقين، ويقول عنه سارسي أنه من سحر المسرح، (ومُشتق من التعبير الفرنسي (La Scene A Faire) والمترجم حرفياً بأنه المشهد الذي يجب أن يحدث أو يتم في مسرحية منظمة أو رواية رائجة، وإنه تلاقي أو قرب في نهاية عمل شخصيتين أو قوتين متعارضتين رئيسيتين في مشهد ذي قوة عظمى، وبينهما قضية ما تم بناء الحبكة حولها، وأصبحت نتيجتها أكثر أهمية لهذه الشخصيات وتحديداً عند اقتراب العمل الى نهايته) (ZUCKERMAN, 1994, p. 138).

إذن فالمشهد الملزم يرتبط بالموضوع وطبيعة الصراع الذي ستصل اليه الأزمة الأخيرة التي تحيلنا الى الذروة ثم الحل النهائي، أي أنه مفروض من قِبل الموضوع المركزي، وعملية حذفه أو تجاوزه ستنشأ خللاً بنيوياً يضعف من نسبة تقبل الجمهور للعمل، فالمشهد الملزم هو المكان الذي يُثبت فيه صانع العمل فرضيته، من خلال ما سيطرأ على شخصياته الرئيسة أثناء عملية الانتقال من الأزمة الى الذروة، وأحياناً قد يلجأ الكاتب الى طرح فكرة بعيدة عن الصراع الرئيسي من خلال المشهد الملزم، والغاية منها إيهام المُشاهد بالوصول الى الحل وكسر كل توقعاته، ومن ثم مفاجئتهِ لاحقاً بتصاعد وتيرة الأحداث وصولاً للذروة ثم الحل النهائي، وكلما كانت الذروة تميل الى هكذا نوع من التشويق تكون أكثر إثارة واستفزاز للمشاهد، وقد أشار (وليام أرشر) في تعريفه للمشهد الملزم "إنه المشهد الذي يتنبأ به الجمهور، ويتطلع إليه بدرجة من الوضوح والوعي، ولا يرضى بغيابه" (Al-Sayed Reda, 1998, p. 78)، وبالتأكيد هذا لا يعني أن يلتزم صانع العمل بتوقع الجمهور، فالمُشاهد يتابع الحدث بروح المشاركة والتأثر، ومن هنا تنشأ أهمية التوقع وأثرها الكبير على الجمهور، لأن المُشاهد لا يستطيع الانخراط مع شخصيات العمل وأحداثه، فيستعيض عن ذلك بتوقعات لأفعال يتمنى أن تقوم بها الشخصيات التي يتعاطف معها، ويعرف د. كمال الحاج في كتابهِ (السيناريو والدراما) المشهد الملزم بالمشهد الإجباري "وهو المشهد الذي ينتظره الجميع، ووعدنا به المؤلف، ولا يمكن استبعاده أو الاستغناء عنه، فالعمل الدرامي يقوم على مشهد محتوم ينتظره الجمهور، ويمثل التصادم المرتقب الذي يتوقعه، وهذا ما يميزه عن الصدام النهائي (الذروة)" (Al-Hajj, 2020, p. 72).

وما ذكر أعلاه لا يعني انفراد المشهد الملزم وانعزاله التام عن مشهد الذروة، فكلاهما يحتلان مكاناً في زمن مستمر وفي الموقع نفسه عند نهاية كل سرد، أما (روبرت مكي) في كتابهِ (القصة) يشير الى ان تصميم القصة يتكون من خمسة أجزاء (Makki, 2006, p. 215):

1- الحدث المحفز (المشهد المثير). 2- التعقيدات التصاعدية. 3- الأزمة (المشهد الملزم).
4- الذروة (الصدام النهائي). 5- الحل (التطهير).

ومن المتعارف عليه أن جميع الأعمال الدرامية تبدأ بالحدث المحفز أو ما يسميه البعض بالحدث التحريضي أو المشهد المثير، ويقصد به أنه الحدث الذي يضع الشخصيات الرئيسة في الرحلة التي ستشغلهم طوال السرد، وعادةً هذا الحدث سوف يخل بالتوازن داخل عالم الشخصية الرئيسة، ويرتبط ارتباطا وثيقاً بالمشهد الملزم، أو بحسب ما يسميها (روبرت مكي) بالأزمة، (ولا بد هنا أن تكون الأزمة مأزقاً حقيقياً يضع البطل تحت أقصى ضغط في حياته، مما يحتم عليه أن يتخذ قراراً ما، كي يقوم بفعل أو بآخر جهد لديه لتحقيق موضوع رغبته من خلال الذروة وصولاً الى الحل) (Makki, 2006, p. 358)، وتنقسم الأحداث التحريضية إلى ثلاث فئات (What Is An Inciting Incident، 2020):

1- السببية: التحريض على الأفعال التي تنطوي على اختيار متعمد يتخذه بطل الرواية، وهذا الاختيار المتعمد يحدد جميع عناصر القصة القادمة، ومثال على ذلك هو تجنيد (Luke Skywalker) في فيلم حرب النجوم (Star Wars) الأصلي، والذي أخرجه (George Lucas) في عام 1977، هذا الحدث التحريضي كان بمثابة الخطوة الأولى في اتخاذ (Luke) رحلة البطل النموذجية.

2- المصادفة: التحريض على الأفعال الناتجة عن (الصدفة العشوائية، الصدفة المطلقة، أو وجود بطل الرواية في المكان والوقت المناسب)، ومثال على ذلك في سلسلة سجلات نارنيا (Chronicles of Narnia) للكاتب الإيرلندي (Clive Staples Lewis)، يتعثر الأطفال عن غير قصد على أرض سحرية، من خلال بوابة في الجزء الخلفي من خزانة الملابس، يؤدي اكتشاف هذه الفرصة إلى جميع الأحداث اللاحقة في القصة.

3- الغامضة: التحريض على الأفعال التي تحدث في ظل ظروف لم يتم شرحها بشكل كامل، ويُترك للجمهور التخمين ما إذا كان يتم وضع البطل في موقفها عن طريق الاختيار أو الصدفة.

وهذه الأفعال التحريضية شائعة في أفلام الإثارة والألغاز، مثل فيلم الحاسة السادسة (The Sixth Sense) للمخرج (M. Night Shyamalan)، ونادرًا ما يتم الكشف عن القصة الحقيقية حتى نهاية الفيلم، ويمكن أن يكون الحدث التحريضي هو الفرق بين قصة آسرة وأخرى منسية، ففي فيلم الخلاص من شاوشانك (Shawshank Redemption) للكاتب والمخرج (Frank Darabont)، إذ يفقد المصرفي آندي دوفرسن (Tim Robbins) زوجته بجريمة قتل، والأشد من ذلك هو من يُتهم بها، ونتيجة لذلك يحكم عليه بالسجن المؤبد، هذا الحدث التحريضي الصادم هو من غير حياة المصرفي بالكامل، مما قاده للانطلاق في سلسلة أحداث منطقية استمرت لما يقارب 130 دقيقة أخرى، أسس صانع العمل في نهايتها مشهدا ملزماً رائعاً، عند كشفه للنفق الذي قام بحفره البطل على مدى العقدان اللذان قضاهما في السجن، واحالنا ذلك الى ذروة الأحداث التي بدأت من اللحظة التي اكتشفوا بها هروبه، والتبعات التي جرت على السجن ومأموره صمويل نورتون (بوب جنتون)، ثم انتهى الفيلم بالتطهير وخروج إليس ريد (Morgan Freeman) ولقاءه مع آندي دوفرسن خارج سجن شاوشانك. أما في فيلم في عالم الحواس (In the realm of senses) للمخرج (Nagisa Ōshima)، نجد الحدث التحريضي في أول عشر دقائق من الفيلم، إذ يلتقي عاشقان ويقرران الانقطاع عن المجتمع من أجل حياة مليئة بالهوس الجنسي، تستمر الى ما يقارب الـ 100 دقيقة الباقية، تملئها مجموعة تجارب جنسية تؤدي في النهاية الى الموت، فَنلاحظ الفرق الكبير بين ما حصل في الفيلمين من حدثين تحريضيين مختلفين، كل منهما أسس مشهداً ملزماً مختلفاً عن الآخر، وبدوره غير مجرى أحداث الفيلم بالكامل. ويمكننا القول أن ماهية القصة تنحصر بين الحدث التحريضي و المشهد الملزم، ومتى ما عثرنا على الأول فبالتأكيد سنعثر على الثاني، ويرى الباحث أن أي عمل أدبي أو درامي يكاد لا يخلو من وجودهما، لأن القصة الرئيسة مهما تشعبت أحداثها سيكون الموضوع أكثر عمقاً ودقةً، وسيبقى ملتزماً بنفس الحدث التحريضي و المشهد الملزم، وذلك يقودنا الى أن كل مشهد ملزم ينشأ عن حادث تحريضي، أي أن هناك حادثة تحدث تمثل حدثاً محفز أو مشهداً مثيراً يؤدي إلى سير الأحداث نحو المشهد الملزم المترقب من قبل الجمهور، والذي يحيلنا فيما بعد إلى مشهد الذروة أو الصراع النهائي، ثم الحل.

ويُعرف (Albert Zuckerman) المشهد الملزم في كتابهِ (الرواية الرائجة) بأنه "أكبر مشهد يرد في أي عمل أدبي أو درامي، فَعادةً يأخذ مساحة أكبر من المشاهد التي تسبقه وتليه، وله القدرة على الارتقاء بمستوى العمل أو كسره، لذا فهو يستحق أن يُمنح الوقت الكافي لجعله أقوى ما يمكن" (ZUCKERMAN, 1994, p. 143)، لذلك عند الوصول لهذا المشهد يجب ترك المراوغة أو التأخير في سرد الأحداث وتجنب الاستطالة، والشروع بمعالجة فنية خلاقة، تجذب المتلقي وتثير دهشته وتستجيب لتوقعاته نوعاً ما، ويشير (Zuckerman) في نفس الكتاب، إلى عدة أمور يجب مراعاتها في المشهد الملزم (ZUCKERMAN, 1994, p. 144):

1- بداية الصراع يجب أن يتطابق مع القرار النهائي.

2- يجب أن يتضمن هذا المشهد شخصيات العمل الرئيسة.

3- يجب أن يظهر البطل بطلاً في هذه اللحظات، (النقطة التي تولد فيها الشخصية الرئيسة).

4- الاستعداد للمواجهة (ليس شرطاً أن تكون المواجهة عنيفة، فقد تكون عاطفية).

5- التهيئة الى الذروة. 6- التطورات المفاجئة. 7- التمهيد الى حل النزاعات. 8- الاستعداد للقرار النهائي.

9- لجوء البطل عادةً الى (الإيمان، المعتقدات، القيم العليا، المبادئ، العادات والتقاليد).

وقد نجد رأياً يختلف تماماً عن كل ما ذكر سابقاً، وسيذكره الباحث على الرغم من عدم الاتفاق معه، فيشير (لابوس ايجري) في كتابهِ (فن كتابة المسرحية)، (لا يوجد مشهد أهم من الآخر، لأن كل منها متولد عن الذي قبله، لذلك تتساوى جميع المشاهد أو المظاهر في أهميتها، ولا يوجد مشهد محتوم يبرز على غيره، فجميع مشاهد الرواية أو المسرحية هي مشاهد إجبارية لا غنى عنها، فلولا مرض البطل لما زاره أخاه ولولا زيارة الأخ لما عرف الوصية ...) (Egre, 1994, p. 401)، أما (جون هوارد لوسون) فيخص المشهد الملزم في كتابهِ (فن كتابة السيناريو) بأنه "يعبر عن نقطة الأزمة المتوقعة والمنتظرة والتي تتحرك الأحداث تجاهها، فهو تجسيد لذروة الصراع، أما الذروة ذاتها فتأتي عقب الصراع المجسد، وتعرض لجذور الحدث الاجتماعية ومعانيه الإنسانية" (Lawson, 1974, p. 209).

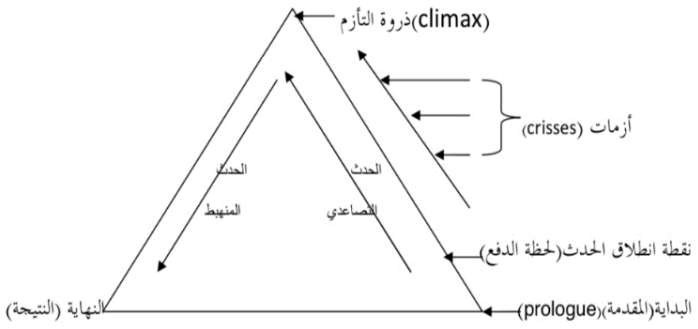
ويشير الباحث في نهاية هذا المبحث إلى أن المشهد الملزم لم يكن ابتكاراً حصرياً للفرنسي فرانسيسك سارسي، فَتشير الدراسات القديمة والحديثة بأن (أرسطو) الذي يُعد المنظر الأول للدراما، قد تطرق لهذا المصطلح من ناحية المفهوم في كتابهِ (فن الشعر)، وجاء الفرق من حيث التسمية فقط، فَالتحول والتعرف من المصطلحات الدرامية المسرحية التي وردت تحديداً في (الفصل الحادي عشر من كتابه) واللذان يكادا يكونان المرجع الأساسي لمفهوم المشهد الملزم أو الإجباري، فيعرف (أرسطو) التحول بأنه "تغيير مجرى الفعل الى عكس اتجاهه، أو الانقلاب المضاد للاتجاه أو الهدف" (Aristotle, The Art of Poetry, 1983, p. 122)، أما التعرف "فهو التغيير أو الانتقال من الجهل إلى المعرفة، مما يؤدي إلى المحبة أو الكراهية بين الأشخاص الذين قدرت عليهم السعادة أو الشقاوة" (Aristotle, The Art of Poetry, 1983, p. 122)، وأجود أنواع التعرف هو المقرون بالتحول، إذ ان هذا التحول ينعكس في حياة الشخصيات ومجرى الأحداث، لذا أكد أرسطو على مصطلحي التحول والتعرف دون الفصل بينهما، باعتبار أن التعرف هو أساس التحول.

وتأسيسا على ما سبق، واعتماداً على التعريفات الواردة انفاً، فأن التعريف الاجرائي للمشهد الملزم سيكون الاتي: (هو المشهد المحتوم المتمثل بالأزمة، يقع عادةً في الثلث الأخير من أحداث الفيلم (أي يسبق

ذروة الصدام النهائي)، يترقبه المشاهد ويجيد أحيانا توقع ما سيحدث فيه، بناءً على مجموعة الأحداث التي سبقته، من الحدث التحريضي وتتابع الأزمات والصراعات بين القوى المتضادة، ووجوده يساهم في منطقية تسلسل الأحداث وتصاعدها وتأزمها وصدامها).

المبحث الثاني: التأسيسات الصورية والصوتية للمشهد الملزم في الفيلم الروائي:

شكلت الدراما المادة الأساس للأفلام السينمائية، وامتدت مسيرتها منذ البداية الأولى لظهورها عند الإغريق وحتى وقتنا الحاضر، مروراً بكل الإضافات والتعديلات والتغييرات التي حدثت على ماهية الدراما ذاتها، أو على البناء الدرامي المشتق منها، والفيلم الروائي يتكون بديهياً من عدد من المشاهد الدرامية التي تتفاوت في أهميتها ونوعها وعددها، ومن أهم تلك المشاهد هو (المشهد الملزم)، والذي يعد مرتكزاً اساسياً يبني عليه الكاتب ومن ثم المخرج رؤيته للأحداث والتفاصيل، لما سيحدث بعده من تغير وانعطاف في مسيرة أحداث الفيلم وصولاً الى النهاية، ولكثرة الدراسات التي تناولت التأسيسات الأولية للدراما، يرى الباحث أنها أصبحت من البديهيات التي سيتجاوزها عن قصد في بحثه، منطلقاً من نبذة مختصرة عن البناء الدرامي الذي بدوره سيمهد الحديث عن المشهد الملزم، فلا يستقيم أي عمل فنى إلا إذا استقام بناؤه، ولا يصبح لأي عمل فني قيمة تذكر إلا إذا كان بناؤه أقيم بشكل جيد وراسخ، مثلما حدث للأعمال الخالدة والسمفونيات التي مازالت تتحدى الزمن، فإذا كانت الأعمال الفنية العظيمة خطرت في أذهان مبدعيها كمجرد أفكار، فإن هذه الأفكار يمكن أن تكون قد تشابهت مع أعمال أخرى، ولكن الفرق بين عمل وآخر هو البناء أو المعالجة الفنية لهذه الفكرة، وإذا كان ما يحاكيه العمل الفني شيئا لم يراه المشاهد من قبل، فالمتعة التي سيحصل عليها في هذه الحالة لن يكون مصدرها المحاكاة، بل الصنعة أو الألوان أو ما شابه ذلك، فالمتعة في العمل الفني لا تأتي للقارئ أو المشاهد من الحدث أو القصة، بل تأتي من المعالجة أو بمعنى أصح من البناء، لأن البناء الجيد هو مصدر المتعة في العمل الفني بشتى أنواعه، ويجب أن لا ننسى أن لا دراما بدون صراع، فكل قصة درامية تنشأ من صراع ما، أي اصطدام القوى المتعارضة، وينتج عن تقابل أو التحام هذه القوى ما يدفع الحدث إلى الأمام من موقف إلى آخر، في حركة مستمرة تقود البناء الدرامي نحو المشهد الملزم، ثم ذروة الأحداث الرئيسة، ومنها إلى نهاية مغلقة أو مفتوحة، وهذا ما يسمى بالخط الدرامي، ويعد الناقد الألماني جوستاف فريتاج أول من عمل رسماً يوضح فيه مسار بناء الفعل الدرامي في النص المسرحي لمأساة تقليدية، وجاءت على شكل هرمي يحمل اسم (هرم فريتاج)، وكما موضح ادناه (Hamada, 1972, p. 311):



وقد يختلف شكل هذا المسار من عمل لآخر، وبحسب طبيعة نمو الأحداث من البداية إلى النهاية، إلا ان ذلك لا يغير شيئاً من بنية القصة، ونجد أن كثير من الدراميين استخدموا مسارات أخرى في رسمهم لأسس البناء الدرامي، ولكن هذا لا يغير من حقيقة أن كل مساراتهم ليست سوى نسخ مطورة في الشكل من بناء الحبكة (plot) الذي جاء به أرسطو (البداية - الوسط - النهاية):

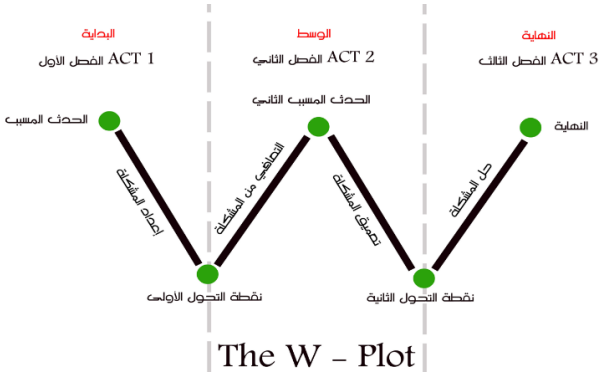
1- البداية: لا يسبقها شيء، ولكن يعقبها شيء، التمهيد، متى وأين وكيف ستبدأ الأحداث؟، وتؤدي مهمتين:

أ- جذب اهتمام المتفرج في المتابعة. ب- التوكيد على لب الموضوع، وهي النقطة التي يثار بها الموقف.

2- الوسط: ما بذاته يعقب شيء آخر ويعقبهُ شيء آخر، مسار التأزم، المشهد الملزم، الذروة.

3- النهاية: لا يعقبها شيء، الحل، التطهير، الكارثة، كيف ستنتهي الأحداث؟

ومؤخراً (شاع مخطط لمسار بناء الفعل الدرامي يحمل اسم (W-plot) لكونه يتخذ شكل هذا الحرف، وهو نموذج تمت مناقشته واستخدامه من قبل بعض الروائيين وكتاب السيناريو في العالم) (Strathy, 2021)، وينسبه البعض الى الكاتبة (Mary Carroll Moore) لكونها أول من قدمته من خلال قناتها على موقع اليوتيوب (Moore, 2021) بالشكل التالي:



The W – Plot

وقد يلجأ الكُتاب لهذا النوع لكونه أكثر وضوحاً، إذ يتكون من خمس نقاط رئيسة، تشكل فيما بينها مجموعة سلاسل مكونة حرف (W) وتمثل كل نقطة مرحلة مختلفة في التعامل مع مشكلة القصة:

1- نقطة الانطلاق الأولى، الحدث المسبب الذي بدونه لن تحدث بقية القصة، مثلاً ظهور الجريمة الأولى.

2- نقطة التحول الأولى، تغيير جديد في الاتجاه، ظهور الجريمة الثانية، وجود مشتبه به.

3- نقطة الحدث المسبب الثاني، بالتأكيد ستكون صادمة، قد يكون المشتبه به الرئيسي بريء.

4- نقطة التحول الثانية، قد تصل بالمحقق الى طريق مغلق، ثم يظهر وميض الإلهام الذي يمثل الأزمة الأخيرة (المشهد الملزم) والذي سوف يحيلنا الى الذروة.

5- نقطة النهاية الخامسة والأخيرة، والتي سنكشف فيها عن هوية القاتل.

ويرى الباحث، أن الحاجة الى هكذا مخططات جاءت من أجل توزيع الأحداث والأزمات والصراعات بشكل أدق في بنية القصة، فبناء الحبكة الأرسطي (ثلاثي الفصول) غالباً ما يعاني الكُتّاب من مشكلة طول الجزء الأوسط منه (الفصل الثاني)، فلا ضير إن وجدوا بناءً دراميا رباعي الفصول يخلصهم من هكذا نوع من الإشكالية، وفي كل الحالات لن يكون هناك أي فرق في عدد الأحداث، أو إيقاع القصة، إذ

يكمن الفارق في نسبة الدقة في تحديد الزمن الدرامي لكل حدث، وسبق وإن ذكر الباحث أن كل هذه النماذج ليست سوى طرق مختلفة لوصف نفس بنية القصة.

والسينما، كونها وسيلة لها لغة غنية خاصة بها، وكونها تتكون من جانبين مهمين (الصورة، الصوت)، ولأن تكاملهما ودعمهما لبعض يضفي على السينما جمالها ورونقها ورسالتها، فبالتأكيد تحتاج إلى أن يهتم صناعها بأدق تفاصيل تلك العناصر المساهمة في صناعتها، وإن فك رموز الإشارات السمعية والبصرية المختلفة المقدمة من خلال النص، يُعد أمرًا بالغ الأهمية لفهم الفيلم، فعلى المخرج أن يتعامل مع هذه اللغة بمهارة عالية، وفي الوقت نفسه عليه أن يكون عارفاً بقدرات جمهوره في فهم وتقبل هذه اللغة الفريدة، وقد شاع اصطلاح "اللغة السينمائية" للتعبير عن وجود ثمة قواعد واشتراطات خاصة بهذه اللغة دون غيرها، وبعض الباحثين والمفكرين وضعوا مؤلفاتهم تحت هذا العنوان، وآخرون ممن ابتعدوا عن هذه التسمية لأسباب قد تنفي وجود هذه اللغة أصلاً، فمنهم من قال وكتب بعناوين أخرى منها لغة السينما، قواعد السينما، فهم السينما، فن السينما، السينما فناً، الفيلم السينمائي وغيرها، والسينما التي تتبنى الصوت والصورة الآن لتجعل من الشاشة عرضاً مدهشاً ومبهراً يلامس العاطفة والعقل والخيال والفكر والجمال، وبأطر عميقة وفلسفة فهم وتفسير خاص، كل ذلك بالتأكيد يتطلب أن ينطوي تحت مسمى خاص به وهو اللغة السينمائية (Al-Sahn, 2018, p. 149)، إذ أن المكان والديكور والاضاءة واللون والممثل والموجودات والاكسسوارات والأزياء وما يضاف لها من تقنيات المونتاج والمؤثرات الصورية والخدع السينمائية، وما إلى ذلك، جميعها عناصر لغة الفيلم، والتي تساهم في تصميم الجزء "المرئي" من الفيلم، أما الصوت وعناصره (الحوار، الموسيقى، المؤثرات الصوتية، الصمت) (Al-Baidani, 2012, p. 20)، فإنها تشكل توظيف وانسجام متقن مع الخيارات البصرية لتعزيز وحدة الخطاب السينمائي، ففي الفيلم السينمائي، الصورة ليست مجرد صورة، إذ أن تكوين اللقطة، وزاوية التقاطها، وطبيعة الإضاءة، واللون المستخدم، وما إلى ذلك، يلعب دورًا مهمًا في تكوين معنى الصورة، ولهذا نجد ان السينما حريصة في بناء لغتها من خلال بناء المشاهد واللقطات، وانتقاء الحجوم والزوايا وحركات الكاميرا المناسبة، واختيار الأجهزة والمعدات ذات الكفاءة العالية، لخلق أعمالاً سينمائية مميزة، ومن البديهي أن الفيلم السينمائي يتكون من مجموعة من المشاهد المتفاوتة في أهميتها، ويُعد المشهد الملزم جزءاً لا يتجزأ من هذه المشاهد، التي بدورها تمثل الكيان الأساسي للفيلم، ومن ناحية البناء الصوري والصوتي، فإن صانع العمل لا يمنح الأهمية لمشهد ما على حساب جودة مشهد آخر، ولكن الذي يحتم عليه ذلك هو طبيعة المشهد نفسه، فَليس من المعقول أن الجهود التي تبذل في صناعة مشهد حواري داخلي تتساوى مع الجهود المبذولة في صناعة مشهد من معركة، وسوف يتناول الباحث بعض العناصر التي يراها مهمة في التأسيسات الصورية والصوتية للمشهد الملزم:

أولاً: البناء الصوري للمشهد الملزم:

1- الإضاءة: في السينما، تؤدي الإضاءة دوراً هاماً في التأثير على الصورة، إذ أن لشدتها واتجاهها وجودتها تأثيراً عميقاً على طريقة إدراك الصورة، (ويستطيع صانع العمل أن يضيف إيهاماً بالعمق، من خلال تحكمه في زاوية الإضاءة وتوجيهها وشدتها ونوعيتها، واحياناً يتحكم في مصدر واتجاه الإضاءة لتوسيع حدود الكادر) (Boggs, 1995, p. 86)، كما يؤثر الضوء على طبيعة عرض الألوان وتركيز الانتباه على عناصر معينة من

التكوين، فقد يلفت جزء مضاء بشكل ساطع انتباهنا إلى كائنات أو إيماءات معينة، بينما قد يخفي الظل التفاصيل أو يزيد من التشويق، فمشهد الاستحمام الشهير من فيلم سايكو (psycho) لهيتشكوك هو مثال رائع على الاستخدام القوي للضوء الخلفي لإخفاء وجه القاتل وإبراز الرعب على وجه الضحية، وبالتالي فإن طبيعة الأحداث التي يحتويها المشهد الملزم هي التي ستحدد أسلوب الإضاءة الذي يتطلبه المشهد.

2- اللون: بغض النظر عن الواقعية أو البهجة المضافة التي يمكن أن توفرها الصورة الملونة، يتم استخدام اللون أيضًا لإنشاء أنماط جمالية، فضلاً عن التلاعب بالعواطف، مثلاً يستخدم المخرجون أحيانًا الأسود والأبيض أو البني الداكن في فيلم ملون لإظهار الفلاش باك أو حالة تشبه الحلم، كما نراه غالبًا في أعمال المخرج (Andrei Tarkovsky)، ففي فيلمه الحنين إلى الماضي (Nostalgia) هناك شعور بالحنين إلى اللون البني الداكن. (وإن الألوان تشبه الموسيقى، إذ ان الموسيقى هي موجات صوتية تدركها الاذن، والالوان موجات ضوئية تدركها العين، ولها ترددات مختلفة تؤثر على العين، كما تؤثر الموجات الموسيقية على الاذن) (Abd al-Hadi & al-Darisa, 2011, p. 21)، ويعمل استخدام الألوان الزاهية كدلالة على الأوقات السعيدة والبهجة، وغالبًا ما يتم إظهار الحالة المزاجية الميلودرامية والحزينة باستخدام الألوان الباهتة، ويمكن أن تنقل الإضاءة الباردة أو المزرقة إحساسًا بالبرودة أو العزلة، بينما يمكن استخدام الإضاءة الدافئة أو الصفراء للتعبير عن الراحة وغروب الشمس وما إلى ذلك، وإذا كانت الألوان غنية جدًا ومكثفة يتم وصفها بأنها مشبعة، ومع ذلك فأن الألوان لا تحمل بالضرورة معاني يمكن قراءتها بسهولة، على سبيل المثال في فيلم صياح وهمس (Cries and Whispers) للمخرج (Ingmar Bergman) فلا يمكن قراءة استخدام اللون الأحمر فيه بسهولة، فبإمكان صانع العمل أضفاء لون ما على المشهد الملزم تحديداً لضرورة درامية تتطلب ذلك أو لتمييزه عن باقي المشاهد.

3- الأزياء والمكياج: يشير الزي إلى الملابس والإكسسوارات التي ترتديها الشخصيات في الفيلم، (ولها وظيفتان اساسيتان: اولهما أنها وسيلة توصيل المعلومات، فمن خلال الملابس يمكن أن نتعرف على العصر والزمن الذي تدور فيه الأحداث، فالأزياء التاريخية تدل على عصرها. والثانية للتعبير عن الحالة النفسية للشخصية او التعبير عن البيئة، مثل استخدام فيديريكو فليني للألوان الحمراء والصفراء وقطع الريش الكثيرة في فيلم (Juliet of the Spirits) للتعبير عن سوقية العالم الذي يعيش فيه زوج البطلة، إذ استطاع فليني من خلال الأزياء ان يفصل بين عالمين مختلفين داخل الفيلم، عالم البساطة الذي تمثله جوليتا من خلال ملابسها التقليدية البسيطة، والعالم الثاني كثير التعقيد من خلال الملابس الباذخة والغريبة والفخمة التي ترتديها النساء الأخريات) (Abu Shadi, 2006, p. 243)، ويمكن ملاحظة أهمية الأزياء في أفلام الفترة، إذ تظهر شخصيات من الماضي على قيد الحياة، ترتدي ملابس مماثلة لتلك الفترة، مثلاً الأزياء المستخدمة في فيلم كليوباترا (Cleopatra) للمخرج (Joseph Leo Mankiewicz)، إذ ترتدي إليزابيث تايلور زي التتويج. وقد تصبح الأزياء أحيانًا هوية شخصيات معينة وترمز إلى قوتهم، مثلاً أزياء الأبطال الخارقين (Spiderman, Superman)، أما مكياج الممثل فيرتبط ارتباطًا وثيقًا بالمشهد، وتنطبق جميع النقاط التي تمت مناقشتها بالزي على المكياج أيضًا، إذ يهدف المكياج في الغالب إلى الواقعية، ولكن من الممكن

استخدامه بطرق غير واقعية، كما في أفلام الرعب والخيال وما الى ذلك، وكباقي العناصر فإن توظيف الزي والمكياج في المشهد الملزم قد يتبع طبيعة المشهد نفسه.

4- عمق المجال: "هو العمق الذي يتوقف عنده وضوح الصورة داخل الكادر" (Ali, 2010, p. 307)، أو هو المسافة التي من خلالها تكون عناصر الصورة في تركيز حاد، إذ يميل الضوء الساطع وفتحة العدسة الضيقة إلى إنتاج عمق مجال أكبر، ويحافظ عمق المجال المحدود على مستوى واحد فقط في التركيز البؤري الحاد، (عندما نستخدم الفوكس لموضوع أو شخص ما من بعد محدد، ستكون هناك مساحة أمامه وخلفه، وبالتالي يبقى هذا الموضوع أو الشخص واضحاً تماماً، فهذا الهامش من الفوكس ما ندعوه بعمق المجال) (Ventura, 2012, p. 100)، وغالبًا ما يُستخدم عمق المجال القليل كأسلوب لتركيز انتباه الجمهور على الجانب الأكثر أهمية في المشاهِد، ولا سيما الملزمة منها، ويتضمن التركيز العميق على جزء ما دون غيره، إذ تشغل العناصر المهمة مستويات منفصلة على نطاق واسع في الصورة، ويتطلب ذلك توزيع الموجودات في مستويات مختلفة من عمق الصورة.

5- المونتاج: وهي كلمة مأخوذة من الفرنسية و تعني التجميع، و هي عملية تجميع اللقطات و ترتيبها، او الغاء بعضها و حذفها، بطريقة تضمن للمشاهد تسلسل اللقطات المتتابعة التي ترتبط بعضها ببعض، للتعبير عن فكرة معينة وفق رؤية المخرج، ومن جانب اخر يمكن ان نطلق على عملية المونتاج في العربية التوليف او التركيب، وتعني أيضاً "ترتيب اللقطات المختلفة في مرحلة لاحقة للتصوير، والتي تفترض إعادة بناء الزمان والمكان، مانحة استمرارية للسرد السينمائي" (Ventura, 2012, p. 342)، ويعد المونتاج الركيزة الأساسية لاي عمل فني، بل اننا يمكن ان نقول أهمها، ويُعد (المحررون)* ثالث رواة القصص في الفيلم بجانب كتاب السيناريو والمخرجين، إذ يستخدمون الزمن والاستمرارية كأدوات لعرض السرد، وكذلك (يكمن دورهم في اختيار أفضل اللقطات التي تخدم الهدف الدرامي، وتبقي المتفرج مندمج مع القصة وعالماً بتطوراتها) (Dansaiger, 2007, p. 499)، وللمونتاج دوراً بارزاً في المشهد الملزم، إذ أن عادةً ما يختلف إيقاع هذا المشهد عن باقي المشاهد لكونه يهيئ للذروة النهائية، فتبدأ الأحداث بالتصاعد التدريجي، وذلك بالتأكيد سيتطلب الى قطعات أسرع وأدق، فضلاً عن التنويع في الانتقالات التي تساهم في زيادة الشد والتشويق لدى المشاهد، ويختلف ذلك باختلاف الأحداث التي يحتويها المشهد.

ثانياً: البناء الصوتي للمشهد الملزم:

على الرغم من تنوع عناصر المجرى الصوتي في الخطاب المرئي، إلا أن كلاً من تلك العناصر يتمتع بخواص تميزه عن بقية العناصر الأخرى، المتمثلة بـ(الحوار، الموسيقى، المؤثرات، الصمت):

1- الحوار: أحد العناصر الصوتية المستخدمة في الأعمال الدرامية، ويكون المتفرج هو الطرف الثالث في القصة، الطرف الذي يسترق السمع لحياة الشخصيات على الشاشة، ونادراً ما تحمل الحوارات في الحياة الحقيقية قيمة درامية، وتكون مليئة بالتعليقات غير الهامة، والنكات، والشكاوى، وجمل غير مكتملة، فإذا

* المحررون: المونتيرية.

ما تم عرض الحوار على الشاشة كما هو، لن يكون له معناه الدرامي في الفيلم ولن يتقبله المتفرج، لأن الواقعية على الشاشة لها مفهوم مختلف عن الحياة، فالواقعية السينمائية هي العمل على تقليل الحوارات في الفيلم قدر الإمكان، إذ يمكن قول كل ما له معنى في أقل الكلمات الممكنة، والتي تعجز الصورة عن التعبير عنها، فالذي يُعبر عنه بالكلام المنطوق يجب أن يكون جوهرياً، ولا يمكن التعبير عنه بالإمكانات المرئية إلا في حالات خاصة، أما بالنسبة للحوار في المشهد الملزم ففي حال كان المشهد حوارياً فسنجد أهم الحوارات موظفة فيه، لكونها ستحدث انقلابا تاماً في الأحداث، ولكون المشاهد منذ بداية الفيلم يترقب ما سيحصل في هذه اللحظة، فستنكشف الخبايا التي لطالما انتظرها الجميع، ويقوم الحوار عادةً بالوظائف التالية (Al-Ferjani, 2016, p. 422):

أ- تطوير القصة ودفعها للأمام، وإضفاء نوع من الواقعية عليها. ب- تطوير وتنمية الشخصيات.

ت- الإمتاع أو الإضحاك. ث- التأكيد على التتابع.

2- الموسيقى: من عناصر شريط الصوت المهمة، والمستخدمة بكثرة في الأعمال الدرامية، وليس من السهل وضع الموسيقى أثناء تصوير الفيلم كما هو الحال مع عناصر المجرى الصوتي الأخرى، ولهذا فإن الموسيقى تؤلف عادةً بعد أن تتم عملية المونتاج، إذ تعتبر مرحلة مكملة ومتممة للإيقاع والحالة المزاجية، وقد تؤدي دوراً بارزاً في المشهد الملزم من خلال (Lumet, 2014, p. 177):

أ- اللحن الرئيسي للبطل. ب- اللحن الخاص بالمكان.

ت- الحالة المزاجية للمشهد، دعم الإيقاع. ث- التأكيد الدرامي، تحذيرية، تفسيرية.

3- المؤثرات الصوتية: أحد عناصر المجرى الصوتي التي تؤدي دوراً أساسياً في التأكيد على الواقعية في الأعمال الدرامية، والتعبير عن الحالات النفسية، وتعميق المواقف والأحداث، وكذلك إتمام فهم المتفرج للصورة التي يراها على الشاشة، مثلاً (رؤية باب وهو يُغلق يجب أن يصاحبه صوت هذا الباب، ورؤية ذئب وهو يعوي يجب أن يصاحبه صوت العواء) (Al-Rabiat, 2015, p. 3).

4- الصمت: يُعد الصمت أو السكون عنصر لا يقل أهميه عن باقي عناصر شريط الصوت، ففي مواقف معينة نجد شريط قصير أصم (يغيب الصوت فيه)، والبعض يسميه بالشريط الميت صوتياً، إذ يرى المخرج أن تركه صامتاً ذو تأثير أكبر بكثير من احتوائه على الصوت، فهناك خاصية غير طبيعية أشبه بالأشباح تدور حول الموقف الخالي من الصوت تجبرنا على النظر إلى الصورة بتركيز وانتباه أكثر، (ولأن الإيقاعات الطبيعية للحوار والموسيقى والمؤثرات الصوتية تصبح إيقاعات طبيعية في سياق الفيلم، فإننا عند توقف هذه الإيقاعات، سواء جميعها أو أغلبها، سنجد في ذلك الوقت نمو شعور التوتر والترقب بداخلنا، كأننا نمسك بأنفاسنا ولا نستطيع التريث حتى يرد الصوت مرة أخرى) (Boggs, 1995, p. 149)، وهذا المؤثر ذو فائدة كبيرة، إذ يستطيع التغيير المفاجئ من حركة صاخبة نابضة بالحيوية الى سكون صامت يذهلنا للحظات.

وختاماً لهذا المبحث يرى الباحث ان هذه العناصر هي الأكثر اشتغالا لتأسيس وبناء المشهد الملزم صورياً وصوتياً، مع عدم غبن باقي العناصر في الاشتغال، ولكن تتباين العناصر البانية للمشهد الملزم من فيلم لآخر، فنجدها تتآزر وتشتغل مع بعضها البعض لإنتاج قيمة نوعية تضاف للفيلم، من خلال بناء

صوري وصوتي محكم ومتقن ومنطقي للمشهد الملزم، والذي بدوره سوف يؤدي الى الذروة الكبرى للفيلم، والتي ستؤدي دورها للوصول الى النهاية المنطقية للأحداث.

مؤشرات الإطار النظري:

1- يستلزم الفيلم الروائي وجود المشهد الملزم كضرورة حتمية في بنيته الدرامية، ولا يمكن فهمه إلا من خلال السياق الفيلمي.

2- تتآزر عناصر اللغة السينمائية (الصوتية، المرئية) مع بعضها لبناء المشهد الملزم.

3- المشهد الملزم يساهم في زيادة التشويق الدرامي، وشد الأحداث، وتفعيل الذروة في بنية الفيلم الروائي.

الدراسات السابقة:

بعد اطلاع الباحث على المكتبة المحلية والمكتبات المركزية، لم يجد الباحث دراسة أكاديمية متخصصة في موضوعة (المشهد الملزم)، وإنما وجد أن هنالك بعض المقالات والتعاريف المتناثرة هنا وهناك في بعض الكتب والمصادر العربية والأجنبية، فضلاً عن بعض المواقع المختصة على شبكة المعلومات العالمية (الانترنيت)، 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: الأفلام السينمائية الروائية التي تتضمن في بنيتها الدرامية المشهد الملزم، والتي تم إنتاجها في المملكة المتحدة البريطانية عام (2010).

عينة البحث: قام الباحث باختيار عينة البحث المتمثلة بفيلم خطاب الملك (the king speech 2010) وبصورة قصدية، وفق الاعتبارات التالية:

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

ب- تميزت هذه العينة الفيلمية ببناء درامي راسخ، ومعالجة فنية مبهره.

ت- احتوت هذه العينة الفيلمية على مشهد ملزم ذو بنية واضحة التفاصيل.

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.

وحدة التحليل: سَيعتمد الباحث على اللقطة والمشهد كوحدة تحليلية.

---

* تألفت لجنة الخبراء من الأساتذة:

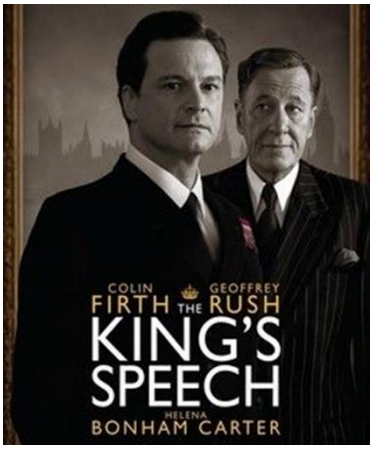
أ.م. د. حكمت البيضاني/ كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد.

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

أ.م. د. عذراء محمد حسن / كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد.

تحليل العينة:

ملخص عينة البحث: فيلم خطاب الملك (The king speech 2010)



إخراج: توم هوبر.

سيناريو: ديفيد سايدلر.

بطولة: كولين فيرث، جيوفري راش، هيلينا بونهام كارتر، غاي بيرس.

نبذة عن الفيلم: فيلم روائي لسيرة ذاتية عن ملك بريطانيا جورج السادس، ألبرت (كولين فيرث)، (والد الملكة إليزابيث الثانية)، ونضاله طوال حياته للتغلب على إعاقة الكلام (التأتأة)، والتي يعاني منها منذ طفولته، يخشى الأمير ألبرت أي مشاركة في التحدث أمام الجمهور، ويسجل التاريخ أن خطابه في ختام معرض الكومنولث عام 1925 في لندن كان صعبًا عليه وعلى كل من يستمع إليه في ذلك اليوم، وقد جرب عدداً من العلاجات المختلفة على مدى سنوات عديدة، ولكنها لم تأتي بنتيجة، إلى أن أتى ذلك اليوم الذي أجبرتهُ زوجتهُ إليزابيث (هيلينا بونهام كارتر) للذهاب إلى (معالج النطق) ليونيل لوغ (جيفري راش)، إذ بدأ حقًا في إحراز التقدم، لم يكن لوغ حاصلًا على شهادة في الطب، ولكنه عمل مدربًا للتخاطب في المسرح، وعمل مع جنود مصابين بصدمة القذائف بعد الحرب العالمية الأولى، من خلال مجموعة متنوعة من التقنيات الغريبة، يتخلى ألبرت عن العلاج لأكثر من مرة، ولكن في منتصف الثلاثينيات من القرن الماضي، يتولى عرش المملكة المتحدة باسم الملك جورج السادس، وذلك بعد تنازل أخيه الأكبر عن الحكم، بسبب وقوعه بحب امرأة مطلقة لا تسمح له قوانين الملكية البريطانية بالزواج منها، مما وضع الملك جورج السادس في مأزق لا يحسد عليه، وهنا يضطر ألبرت للعودة إلى التدريبات مع المعالج لوغ، ومما زاد الأمر سوءاً حدوث أزمة سياسية تدفع بريطانيا إلى إعلان الحرب مع ألمانيا (أعتاب الحرب العالمية الثانية)، وهنا يحتاج الملك جورج السادس إلى إلقاء خطاباً على شعبه، فتبدأ الأحداث بالتصاعد التدريجي، والقلق والخوف يعم أرجاء البلد، والملك مستمر في تمارين الإلقاء مع لوغ، إلى أن يأتي المشهد الملزم الذي ينتظره الجميع (ساعة الصفر التي سيتحدث بها الملك إلى شعبه عبر بث مباشر في الراديو)، فيلقي خطاباً لا تشوبه شائبة، سُمع في جميع أنحاء العالم من خلال الراديو، ويعلن من خلاله الحرب على ألمانيا النازية في عام 1939.

أولاً: يستلزم الفيلم الروائي وجود المشهد الملزم كضرورة حتمية في بنيته الدرامية، ولا يمكن فهمه إلا

من خلال السياق الفيلمي: منذ الوهلة الأولى وتحديداً في المشهد الاستهلالي، يحاول صانع العمل أن يكشف للمشاهد عقدة البطل، إذ نرى في بث إذاعي مباشر من إذاعة (بي بي سي) وتحديدا في مراسيم الحفل الختامي لمعرض الإمبراطورية في ملعب (ويمبلي)، يقوم صاحب السمو الملكي دوق (يورك) بقراءة رسالة أبيه جلالة الملك (جورج) الخامس، وهذا أمام 58 مستعمرة بريطانية مشاركة ومستوطنة، مما يجعل هذا الحفل أكبر معرض يقام في أي مكان من العالم، وهنا وبكل بساطة نكتشف أن صاحب السمو يعاني من مشكلة في النطق (عقدة التأتأة)، وهذه اللحظات تعد الحدث التحريضي أو المشهد المثير الذي ستنطلق أحداث الفيلم منه، والتي ستجعل المشاهد في دوامة قلق وغموض وحيرة وإثارة وتشويق طيلة زمن الفيلم، أو بالأصح إلى أن نصل إلى ذلك المشهد الذي ينتظره الجميع، والذي من خلاله سنكتشف ماذا سيحدث في نهاية المطاف، وبالفعل تستمر الأحداث في وتيرة من الشد والتشويق لنصل الى آخر 15 دقيقة، إذ يظهر ذلك المشهد الإجباري أو المرتقب أو الملزم ويستمر لحوالي 6 دقائق تكاد تكون الأهم في زمن الفيلم، فجاء متميزا ببنائه الدرامي المبهر، والمدعوم برؤية خلاقة لصانع عمل متمكن من أدواته، فبعد كل المعاناة يظهر الملك في هذا المشهد وهو متجاوزا عقدته ويعلن الحرب ضد النازية، وكأنه انتصار محتوم لصالح المملكة البريطانية، وهنا تظهر حتمية (المشهد الملزم) وضروراته الدرامية، فمن خلال مشاهدتنا لهذا المشهد نرى الضرورة الحتمية والالزامية لوجوده في بنية النص المرئي، إذ اعطى للفيلم قيمة اضافيه من حيث كشفه عن بعض التفاصيل التي ستؤثر على مجرى الاحداث القادمة، وايضا كشف عن بعض الجوانب التي كانت ربما مخفية او غير راسخه لدى المتلقي، فضلا عن نوعية وطبيعة المتغيرات التي ستحدث لاحقاً، كما نرى ان هذا الوجود ضروري من اجل دفع الحكاية الفيلمية الى الامام واعطاء نوع من الايقاع الجديد والتدفق الدرامي والحدثي لسيناريو الفيلم، فضلاً عن ان هذا المشهد لا يمكن ان يفهم معناه الا من خلال السياق العام للفيلم، إذ ان مشاهدة هذا المشهد الملزم لوحده يبدو مبتورا او غير كامل المعنى، وبالتالي فان هنالك علاقة جدلية بالتأثر والتأثير ما بين الفيلم كنص عام والمشهد الملزم كمعطى جزئي داخل بنية الفيلم، وهذه العملية او العلاقة التي بينهما هي علاقة جدلية حتمية ضرورية الزامية من اجل تكوين فيلم متماسك مترابط الاحداث والمشاهد ذو نسق تصاعدي نحو الذروة ومن ثم نحو نهاية الحكاية الفيلمية، وايضا يمكننا القول بان المشهد الملزم موجود غالبا في جميع الافلام الروائية، ولكنه يختلف من فيلم لآخر حسب السيناريو المكتوب ورؤية صانع العمل لكيفية التأسيس له، واين يستخدمه، او طبيعة العناصر ذات الفاعلية القصوى في تأسيس هذا المشهد، ولذا يمكن القول بان للمشهد الملزم ضرورة لا غنى عنها في اي فيلم روائي يسعى لتحقيق رصانة وانسيابية وتدفق وسهولة في فهم واستنطاق المعنى الكامل له.

ثانياً: تتآزر عناصر اللغة السينمائية (الصوتية، والمرئية) مع بعضها لبناء المشهد الملزم: ان لتفاعل عناصر لغة الوسيط (الصوتية، والمرئية) فيما بينها الفضل الكبير في صياغة وتأسيس وبناء الفيلم بشكل عام والمشهد الملزم بشكل خاص، فمن خلال مشاهدتنا العينة المختارة لعدة مرات وتحديداً مشهدها الملزم، نستطيع ان نرصد بان عناصر اللغة السينمائية (الصوتية، والمرئية) ساهمت مع بعضها البعض بطريقة متميزة ومتماسكة ومحسوبة من قبل صانع العمل، في البناء والتأسيس بشكل سينمائي منطقي ومقبول من اجل الوصول الى الغاية المبتغاة من وضع المشهد الملزم في هذا التوقيت بالذات في النص الفيلمي، فاذا اردنا

ان نتحدث بشكل موجز عن تلك العناصر، فنبدأ بالحوار الذي ربما كان حاضرا اكثر من غيره، لأن صانع العمل كان يريد ان يعبر عن ماهية هذا المشهد، وبالتالي عن علاقته بباقي المشاهد، فكان موفقاً في وضع هذه الحوارات المحسوبة بدقه والخالية من التزويق والمبالغة والاضافات الزائدة، كما لاحظنا الدور البارز للحوار في كشف الشخصيات الموجودة (الملك، مدرب الإلقاء، المطران، رئيس الوزراء، واخرين ممن كانوا حاضرين اثناء خطاب الملك آنذاك)، أما الموسيقى فكان لها حضوراً جميلاً، إذ اشتغلت كخلفية صوتية للأحداث، ولرفع الايقاع احياناً وزيادة التوتر والتشويق لدى المتلقي، إذ جاء توظيفها من اجل ملئ بعض الفراغات الخالية من الحوار والحركة، والتعبير عن ماهية هذا المشهد، كما لاحظنا الاشتغال الرائع في الأزياء والديكورات التي اشارت الى الفترة الزمنية التي تدور فيها احداث هذا الفيلم، فضلاً عن تمثلها بالفخامة التي اشتهرت بها بريطانيا العظمى، ففي احدى حوارات الملك مخاطبا مدربه (لقد جعلت من هذا المكان حميمياً) ويشير نحو الديكورات التي تظهر بها الالوان والنقشات والتفاصيل الموجودة داخل المكان، كما لاحظنا الاشتغال المميز لعنصر الحركة سواء كان في حركة الشخصيات او حركة الكاميرا او حركة بعض التفاصيل في الخلفية، ولابد من الاشارة الى الاشتغال الرائع للشخصيات في تأدية الأدوار المناطة لهم بأحسن صورة، فشاهدنا الجميع متآزرين كجسد واحد من اجل اذاعة الخطاب الذي سيحدد مصير بلادهم.

ثالثاً: المشهد الملزم يساهم في زيادة التشويق الدرامي وشد الأحداث وتفعيل الذروة في بنية الفيلم الروائي: بديهياً يتكون الفيلم من عدة مشاهد متفاوتة في أهميتها وأحداثها، ومهما ازداد التشويق فيها فعند الوصول الى نهاية الفيلم نحتاج إلى زيادة في تدفق الأحداث وتغيير ملحوظ في طبيعة إيقاع العناصر المتآزرة في العمل، وعلى الرغم من أن الذروة في هذا الفيلم جاءت متصلة تماماً بالمشهد الملزم والنهاية كذلك، إلى أن كاتب السيناريو وصانع العمل كانوا متمكنين من أدواتهم، فالتصاعد التدريجي في وتيرة الأحداث يكاد يكون صعباً وتحديداً عند وصول الفيلم الى الثلث الأخير، فمن خلال رصدنا وتحليلنا لهذا المشهد نلاحظ كيفية مساهمته في زيادة الترقب والتشويق، فتآزر اللقطات القريبة ولقطات رد الفعل او حركة الكاميرا وهي تستعرض وجوه المواطنين او المسؤولين وهم يتلقون خطاب الملك والقلق ربما من تلعثمه او اخطاءه او ربما من تأثير هذا الخطاب على مصير الملايين من الشعب البريطاني، فنلاحظ اهمية هذا الخطاب في هذا المشهد لشد الاحداث مع بعضها البعض، اذ يربط الاحداث السابقة مع اللاحقة، وكذلك يُفعل ويُقرب ذروة الفيلم من خلال علاقته بباقي التفاصيل التي ستترتب على ما سيحدث خلاله، وهذا احد الاشتغالات او الضرورات الدرامية لوجود المشهد الملزم في بنية الفيلم الروائي، ولا سيما هذا الفيلم (خطاب الملك).

نتائج البحث:

1- رصد الباحث أن وجود المشهد الملزم في البناء الدرامي للفيلم المختار كعينة بحثية ضرورة لا غنى عنها، لإضفاء المنطقية والمصداقية والتأثير في المتلقي.

2- ساهمت عناصر لغة الوسيط الفيلمي عند التفاعل فيما بينها في بناء وتجسيد وصياغة المشهد الملزم.

3- وجد الباحث عند تحليل العينة الفيلمية المختارة، بأن الصياغة الدقيقة والمنطقية للمشهد الملزم تساعد في تفعيل الشد الدرامي، وتصاعد وتيرة التشويق والإثارة وصولاً لذروة الخطاب السينمائي.

الاستنتاجات:

1- يكتسب الفيلم السينمائي قوته وتأثيره عندما تتكامل مشاهده وتتفاعل مع بعضها البعض بمنطقية درامية، ولاسيما المشهد الملزم.

2- لابد لأي مشهد سينمائي وخصوصاً المشهد الملزم أن يُفَعِل عناصر اللغة السينمائية (السمعية والمرئية) لتجسيده وبناءه.

3- يمكننا القول بأن كلما كانت الصنعة السينمائية لصانع العمل متميزة ومنطقية وإبداعية وخصوصاً للمشهد الملزم، كلما ساعد ذلك في تفعيل الأحداث وتصاعد التشويق والاقتراب من ذروة الفيلم.

References

1. Abd al-Hadi, A. M., & al-Darisa, M. A. (2011). Theory of Color. Amman: The Arab Society Library.
2. Abu Shadi, A. (2006). The Language of Cinema. Damascus: The Seventh Art.
3. Al-Baidani, H. (2012). The Voice in Cinema and Television (first ed.). Beirut: Al-Kholoud House.
4. Al-Ferjani, A. (2016). TV Reporter Skills. Jordan: Amjad house.
5. Al-Hajj, K. (2020). Script and Drama. Syria: Syrian Virtual University.
6. Ali, A.-K. M. (2010). The Art of Television and Radio Direction. Beirut: Al-Mahaja Al-Bayda house.
7. Al-Rabiat, A. (2015). The Role of Music and Sound Effects in Enhancing Film Sense. The Jordanian Journal of Arts, 8.
8. Al-Sahn, S. (2018). Film and TV Tasting. Baghdad: Al-Fath Office.
9. Al-Sayed Reda, A. (1998). Dramatic Structure in Radio and Television. Cairo: The House of Arab Thought.
10. Aristotle. (1983). The Art of Poetry. (d. Hamadeh, Trans.) Cairo: The Anglo Egyptian Library.
11. Boggs, J. M. (1995). The Art of Watching Films. (W. Abdullah, Trans.) Cairo: The Egyptian General Book Organization.
12. Cowgill, L. j. (2007). The Art of Plotting (first ed.). New York: Lone Eagle.
13. Dansaiger, K. (2007). Film and Video Editing Techniques. (A. Youssef, Trans.) Cairo: The National Center for Translation.
14. Egre, L. (1994). The Art of Playwriting. (D. Khashabah, Trans.) Cairo: Anglo-Egyptian Library.
15. Hamada, I. (1972). Dictionary of Dramatic and Theatrical Terms. Cairo: People's House.
16. Lawson, J. H. (1974). The Art of Screenwriting. (I. Al-Sahn, Trans.) Baghdad: Baghdad, Radio Training Institute.
17. Lumet, S. (2014). The Art of Film Direction. (A. Youssef, Trans.) Egypt: The National Center for Translation.
18. Makki, R. (2006). The Story (first ed.). (H. Eid, Trans.) Cairo: The Supreme Council of Culture.
19. Moore, M. C. (2021, 7 20). Your Book Starts Here. Retrieved from youtube: https://youtu.be/pMhLvMJ_r0Y
20. Narration and plot. (2021, 7 20). Retrieved from encyclopedia Desert fighter: https://2u.pw/bnJny

21. Strathy, G. C. (2021, 7 20). the w-plot. Retrieved from how to write a book now: https://www.how-to-write-a-book-now.com/w-plot.html
22. Swain, D. (2010). Screenwriting for Cinema. (A. Al-Hadary, Trans.) Cairo: Al-Tanani House.
23. Ventura, F. (2012). The Cinematic Discourse: The Language of the Image. (A. Shanana, Trans.) Damascus: The General Organization for Cinema.
24. What Is An Inciting Incident. (2020, 11 8). Retrieved from the MasterClass staff: https://2u.pw/KLSBu
25. ZUCKERMAN, A. (1994). WRITING the BLÖCK BUSTER NOVEL. America: Writer's Digest Books.
26. Kanaan Hashim, H. (2022). Modern sound systems and their work in contemporary feature film. *Al-Academy*, (106), 115–132. https://doi.org/10.35560/jcofarts106/115-132
27. Faisal Ahmed, M. . (2022). The psychology of nightmares (horror) in the cinematic movie. *Al-Academy*, (104), 205–220. https://doi.org/10.35560/jcofarts104/205-220
28. Imran Mousa, K. (2022). The effectiveness of the deconstructive pattern in theatrical performance. *Al-Academy*, (104), 191–204. https://doi.org/10.35560/jcofarts104/191-204
29. Salman, A. . ., & Shaheed Suhoor, S. (2021). The role of psychological content in building the fiction film an analytical study of a selected sample. *Al-Academy*, (102), 5–24. https://doi.org/10.35560/jcofarts102/5-24

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts107/201-216

The Self-Efficacy Level Among Musically Talented Students

Khalid Abdallah Hammouri[1]

Al-Academy Journal-Issue 107 ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 30/1/2023 Date of acceptance: 20/2/2023 Date of publication: 15/3/2023

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

Abstract:

This Study Aimed to Recognize the Self-Efficacy Level Among Musically Talented Students the sample of this study consisted of (85) Musically smart students male and female students in Irbid governorate, of the analytical descriptive method ،and the Self-Efficacy scale were used, and the results indicated the following:

-The Self-Efficacy level among Musically smart students was high.

-There are no statistically significant differences ($\alpha \geq 0.05$)due to the impact of gender in a the total degree.

-There are no statistically significant differences ($\alpha=0.05$) due to the impact of stage in a the total degree .

Keywords: Self-Efficacy, Musically Talented, Music education

(1) Assistant Professor of Talent and Creativity - King Khalid University. khammuri@yahoo.com

الكفاءة الذاتية لدى الطلبة الموهوبين موسيقيا

خالد عبد الله حموري[1]

الملخص:

هدفت هذه الدراسة إلى تعرف مستوى الكفاءة الذاتية لدى الطلبة الموهوبين موسيقيا، اعتمدت الدراسة الحالية على المنهج الوصفي التحليلي ، تكونت عينة هذه الدراسة من (85) طالبا وطالبة؛ من الموهوبين موسيقيا في المرحلتين المتوسطة والثانوية في المدارس الحكومية في محافظة اربد، وقد تم اختيارهم عشوائيا ، تم تطبيق مقياس الكفاءة الذاتية لدى الطلبة الموهوبين موسيقيا وهو من اعداد الباحث ، وقد أشارت هذه النتائج إن مستوى الكفاءة الذاتية لدى الطلبة الموهوبين موسيقيا كان مرتفعاً ، عدم وجود فروق ذات دلالة احصائية($\alpha \geq 0.05$) في الكفاءة الذاتية لدى الطلبة الموهوبين موسيقيا تعزى لمتغير الجنس والمرحلة الدراسية.

الكلمات المفتاحية: الكفاءة الذاتية، الموهوبين موسيقيا، التربية الموسيقية.

المقدمة:

تعد التربية الموسيقية من البرامج الدراسية الهامة، التي تسهم في تنمية النواحي الاكاديمية والاجتماعية والانفعالية لدى الطلبة، وهي من المواد التي يعبر فيها الطلبة عن مهاراتهم وافكارهم سواء كان ذلك داخل الغرفة الصفية ام خارجها، وذلك من خلال العزف على الآلات المتنوعة ، حيث أنه من خلال دراسة الموسيقى وتذوقها ينشأ لدى الطلبة إحساس هام يتعلق بتنمية الميول والاتجاهات وذلك من خلال أنشطة الاستماع والغناء والعزف والتأليف، كما لها دورا كبيرا في الإبداع والابتكار.

الوعي هو جوهر الشخصية الانسانية، ومكون رئيسي لتوجهاتها، ومعدل ومحدد لسلوكياتها، كونه اتجاه عقلي سلوكي، يتكون من خلال مجموعة الخبرات التي يكتسبها الفرد في الحياة، سواء كانت سابقة أو حالية، على المستويين الفردي والاجتماعي، بحيث ينعكس هذا الاتجاه على الفعل الانسان في المجتمع ككل؛ نحو معطيات الحياة المختلفة التي يعيشها(Zain Alabdin, 2016) .

تعتبر الموسيقى من ارق الفنون وأسماها ، وهى من اللغات الوحيدة التي يفهمها ويستوعبها الافراد في مختلف البيئات، بغض النظر عن أي حواجز جغرافية أو ثقافية، وتسهم التربية الموسيقية في تنمية وتعليم المفاهيم وكذلك المهارات والقيم والاتجاهات من خلال الخبرات الموسيقية، المكتسبة سواء كانت في المدرسة من خلال العزف على مختلف الالات الموسيقية والغناء المدرسي والاناشيد، وكذلك الاستماع والتذوق الموسيقي، والالعاب والقصص الموسيقية المسرحية، وكذلك الالات الموسيقية التربوية، (Khalil, 2014).

[1] استاذ الموهبة والابداع المساعد - جامعة الملك خالد,khammuri@yahoo.com

وترتبط الموسيقى بالتربية كما يشير (Sahlawi, 2017) ارتباطا وثيقا بالتربية، حيث يعتمد كل منهما على الآخر بشكل واضح، فنجد أن التربية ترتبط بالموسيقى من خلال بناء الشخصية الانسانية لدى الطالب كي يكون انسانا صالحا ومتزنا في المجتمع، بينما تحتاج الموسيقى إلى العديد من المجالات التربوية والمفاهيم المحددة في التعليم، وذلك لنشر الوعي الموسيقي لدى الطلبة، ويكم ذلك من خلال التعمق في البحث حول النظريات الموسيقية المختلفة.

ويرى(Mitchell, 2018) أن البرامج التعليمية المختلفة تعمل على الحفاظ على التربية الموسيقية، ودعمها بكافة عناصرها وعايرها لكي تكون مقبولة بشكل مهني رفيع المستوى، حيث تشمل هذه المعايير الموسيقية على القدرة على الاستماع والفهم وتحليل المقطوعات الموسيقية، وكذلك اتقان العزف من خلال الممارسة والقدرة على الأداء أو تأليف الموسيقى، بالإضافة إلى الأداء الجماعي والإبداع في تأليف وتنفيذ الأعمال الموسيقية المميزة.

يشير North and Hargreaves أن الوظيفة الاجتماعية والتربوية للموسيقى تكمن في مجموعة من المجالات حيث أنها من الوسائل الهامة في عملية التواصل بين الافراد ، كما ويتم استخدامها لنقل الأفكار والمشاعر والأيديولوجيات بين الناس؛ كما وتعتبر من الموارد التعليمية الهامة في البرامج الدراسية (Ivanovic & Sudzil, 2019).

والتربية الموسيقية تعتبر من المجالات الهامة والمعقدة في عملية تنمية الإدراك والتمييزالسمعي والابداع لدى الطلبة (Ceylan et al,2021). حيث أن عملية الإدراك تعمل على تحسين القدرات الموسيقية، وتعمل على تزويد الطلبة بالمعارف لتعلم الموسيقى بشكل أفضل، حيث الغناء ينمى الذكاءلدى المتعلم؛ ويعمل على تطوير القدرات الذاتية والذهنية (Celiktas, .2022). ، كما نجد بأن الانشطة الموسيقية تعمل على تنمية الشخصية لدى الطلبة، وهي ضرورة ملحة نحو التغلب على الوضع المتدني الذي يبدو أن تعليم الموسيقى يتمتع به مقارنة بالمواد الدراسية الأخرى، كما وتلعب الموسيقى دورا كبيرا في حياة الطلبة في المراحل الدراسية المختلفة، لذا لا بد من تطوير المناهج الخاصة بتنمية القدرات الموسيقية لدى الطلبة. (Juhart & Kafol, 2021).

تعتبر الكفاءة الذاتية من المفاهيم الرئيسية التي توضح أنه يجب على الافراد أن يتمتعوا بالثقة بالنفس من أجل استخدام مهاراتهم بأكثر الطرق فعالية، وكشف إمكاناتهم في أعلى المستويات. حيث نجد أن الأشخاص من ذوي المعتقدات الكفاءة الذاتية المرتفعة، لا يترددون في التعامل مع المشكلات والضغوطات التي يواجهونها ، ويتصرفون بشكل ايجابي حتى يستطيعون اكمال المهام المطلوبة منهم بكل نجاح، في المقابل نجد أن الأفراد من ذوي الكفاءة الذاتية المنخفضة لا يستطيعون التكيف مع المشكلات التي تواجههم ، ويتعرضون بكل سهولة للتوتر والقلق في معظم الاوقات (Afacan & Kaya, 2022) .

و الكفاءة الذاتية كما يشير (Bandura, 1997) هي معتقدات الافراد حول قدراهم عل إنتاج مستويات معينة من الاداء ، وتتحدد معتقدات الكفاءة الذاتية كيف يشعر الافراد ويفكرون ويفرزون أنفسهم ويتصفون، حيث تنتج تلك المعتقدات من خلل أربع عمليات أساسية. وهي العمليات العملية المعرفية

والتحفيزية و العاطفية والاختيارية. وهي فكرة الفرد عن قدراته ليكون مثمرا في تحقيق أهداف النشاط ، واقتناعه بأنه سيتعلم كيفية إدارته السلوك في مواقف المشكلات المختلفة (Wong & Yang,2021)

والكفاءة الذاتية هي العامل الأساسي المحفز للطلاب ، وهي مؤشر على ذلك يدعم مشاركة الطلاب في التعلم (Hwang,2020)، وهي من المنبئات القوية في المجال الاكاديمي المرتبط بالفرد والمجتمع ، حيث ان الافراد ذوي الكفاءة الذاتية المرتفعة يتعاملون مع المشكلات والانشطة الصعبة بمزيد من الجدية والمثابرة، وأنه كلما زاد إحساس الفرد بالكفاءة زاد الجهد والمثابرة ، وأن الافراد الذين لديهم ادراكات مرتفعةٍبقوة الكفاءة الذاتية يبذلون جهدا كبيرا ويستمر نشاطهم ومثابرتم لفترات أطول مقارنة بأولئك الذين ليس لديم ادراكات عالية بالكفاءة(Pajares 2003). كما وتتيح الكفاءة الذاتية المرتفعة لدى الطلبة ، بكافة الطرق الممكنة أن يكتشفوا عن إبداعاتهم إلى أقصى حد ممكن ، وكذلك تحقيق الذات في النشاطات الصعبة ، وزيادة مستوى المشاعر الايجابية والرفاهية الذاتية.(Kudusheva., at el,2022)

وتعتبر الانجازات الادائية احد المصادر المهمه للكفائة الذاتية كونها من المصادر الهامة والتي توثر بشكل فاعل في فاعلية الذات لدى الافراد، لاعتمادها بشكل اساسي على الخبرات التي يمتلكها الفرد، حيث ان النجاح والتميز عادة ما يرفع توقعات الكفاية الذاتية لدى الافراد، في المقابل نجد ان الاخفاق المتكرر لدى الافراد يعمل وبشكل كبير على تخفيضها (Bandura,1998).

تشسر الدراسات ان الكفاءة الذاتية في مختلف التخصصات والمهام والسلوكيات (مثل الرياضة والفنون والتسويق والهوايات والبحث) حيث لعبت الكفاءة الذاتية دورا حاسما في نجاح اكاديمي؛ الطلاب الذين يتمتعون بقدر أكبر من الكفاءة الذاتية ، جربوا أنشطة أكثر صعوبة ، واستمروا لفترة أطول ، وعرضت تقنيات أكثر نضجًا وكفاءة في الجهود الأكاديمية (Demir & Cetin, ,2022).

حدد باندورا الكفاءة الذاتية على أنها المهيمنة على تشكيل الإدراك الذاتي للعمل والجهد والإنجاز. اما في مجال تعليم الموسيقى ، فقد اشار الباحثون أن هناك علاقة إيجابية بين الكفاءة الذاتية والإنجاز .Zelenak) 2020).

ويمكن اعتبار اساليب تعليم الطلبة على الادوات الموسيقية المختلفة، على أنها نوع من تشكيل معتقدات الكفاءة الذاتية لدى الافراد والمتعلقة بالتجارب الشخصية خلال عملية تدريس المقطوعات الموسيقيةبشتى انواعها ، مما يتيح الفرصة للمتعلمين من اظهار مهاراتهم ، على معظم الالات الموسيقية. (Senturk & Bolek,2019) .

مشكلة الدراسة:

يعد دراسة الانشطة الموسيقية، ومحاولة توفير الطرق التربوية المناسبة لتطوير مثل هذا النوع من الانشطة، من الحاجات الاساسية التي ينبغي الاهتمام بها من قبل المختصين. حيث أن مشاركة الطلبة في الأنشطة الموسيقية المختلفة ، تؤثر بشكل إيجابي على توجهاتهم نحو دروس التربية الموسيقية (Mustafa, 2021)، وكذلك ثقة الفرد في قدراته، لذا لا بد من توفر كفاءة ذاتية مرتفعة لدى الطلبة، لما لها من أهمية على الثقة بالنفس لديهم ، لذا فأن الاهتمام بدراسة الكفاءة الذاتية لدى الطلبة الموهوبين موسيقيا، يرفع من أهمية التربية الموسيقية سواء كان في المجال النظري أوالعملي ، نظرا لكونها من العناصر الهامة في العملية

التعليمية والانشطة اللامنهجية، حيث تعتبر الكفاءة الذاتية سلوكا ايجابيا ومنبئا قويا للانجاز. Filippou, (2019) ونتيجة لاطلاع الباحث على الدراسات السابقة التي تتحدث الكفاءة الذاتية في مجال الموسيقى، جاءت هذه الدراسة وذلك من خلال الاجابة عن الاسئلة التالية.

اسئلة الدراسة :

- ما مستوى الكفاءة الذاتية لدى الطلبة الموهوبين موسيقيا.
- هل توجد فروق ذات دلاله احصائية مستوى ومستوى الكفاءة الذاتية تعزى للنوع الاجتماعي.
- هل توجد فروق ذات دلاله احصائية مستوى ومستوى الكفاءة الذاتية تعزى للمرحلة الدراسية.

أهمية الدراسة :

تكمن أهمية الدراسة الحالية بما يلي :

- تعد الدراسة الحالية من الدراسات النادرة من خلال الاطلاع على المواقع الالكترونية من الدراسات النادرة على المستوى المحلي والاقليمي ، مما يؤكد على أصالتها وأهمية إجرائها.
- يتوقع من نتائج الدراسة الحالية التعرف على مستوى الكفاءة الذاتية لدى الطلبة الموهوبين موسيقيا ، وبالتالي الاطمئنان على إمكانية التعرف على مفاهيم أفراد عينة الدراسة للتربية الموسيقية مستقبلاً.
- سوف تزودنا نتائج الدراسة الحالية بأثر متغيرات النوع الاجتماعي، المرحلة الدراسية، لدى الطلبة على مستوى الكفاءة الذاتية لدى الطلبة الموهوبين موسيقيا ، وبالتالي إعداد البرامج التدريبية والتأهيلية اللازمة، في ضوء ما ستسفر عنه نتائج الدراسة.
- تكمن أهمية هذه الدراسة كذلك كونها تبحث هاما في الجانب التعليمي في مجال الموهبة الموسيقية، حيث أنها تبين الصورة المتوفرة لدى الطلبة الموهوبين موسيقيا، حتى يتم تقديم التوصيات اللازمة، الاليات التي يجب ان تستخدم بناءاً على نتائج الدراسة .

أهداف الدراسة :

سعت الدراسة إلى تحقيق الأهداف التالية :

- تعرف مستوى الكفاءة الذاتية لدى الطلبة الموهوبين موسيقيا.
- تعرف الفروق في مستوى الكفاءة الذاتية لدى الطلبة الموهوبين موسيقيا تبعا لمتغير الجنس(ذكر – انثى) .
- تعرف الفروق في مستوى الكفائة الذاتية لدى الطلبة الموهوبين موسيقيا تبعا لمتغير المرحلة الدراسية (اساسي عليا – ثانوي).

مصطلحات الدراسة:

الكفاءة الذاتية: معتقدات الفرد حول قدرته على اداء السلوك (Bandura,1997)، وتعرف إجرائيا بأنها: الدرجة التي يحصل عليها الطالب/ الطلبة على مقياس الكفاءة الذاتية المستخدم في هذه الدراسة.

الموهوبين موسيقيا: وهم الافراد اللذين يتمتعون بقدرات موسيقية فائقة، ويتميزون عن اقرانهم في الاداء الموسيقي في مجال العزف والغناء . (sadiq,2007). ويعرفوا اجرائيا بانهم الطلبة اللذين لديهم القدرة على تمييز الأصوات، شدة الصوت، تذكر الإيقاعات، اختبار الزمن، نوعية الصوت، تذكر الألحان، والمشاركين في الانشطة الموسيقية .

حدود البحث:

يتحدد هذا البحث بما يأتي:

- الحدود الموضوعية: الكفاءة الذاتية لدى الطلبة الموهوبين موسيقيا.
- الحدود البشرية: الطلبة الموهوبين موسيقيا في المدارس الحكومية.
- الحدود المكانية: أجري هذا البحث في مدارس محافظة اربد، الاردن.
- الحدود الزمانية: الفصل الدراسي الثاني من العام الدراسي (2021-2022).

الدراسات السابقة:

هدفت دراسة (Afacan ; Kaya 2022) إلى تحديد تصورات الكفاءة الذاتية للطلاب الجامعيين الذين يدرسون في قسم الموسيقى على الأدوات الفردية، ودراسة ما إذا كان إدراك للطلبة للكفاءة الذاتية على أداء الآلات يختلف اختلافًا كبيرا وفقا للمتغيرات المختلفة مثل العام والجنس ، تكونت عينة الدراسة من (102) طالبا وطالبة يدرسون في قسم الموسيقى بكلية الفنون الجميلة في Kirsehir University ، أظهرت نتائج الدراسة الى أن تصورات الطلاب حول الكفاءة الذاتية لأداء الآلات كانت "مترددة" في المقياس الكلي، و "غير موافق" في مقياس عدم الكفاءة الذاتية. وقد اختلفت تصورات الطلاب حول الكفاءة الذاتية بشكل كبير باختلاف متغيرات وقت ممارسة الأداة الفردية ودرجة مقرر الأداة، وكان هناك فروق ذات دلالة احصائية في تصنيف المؤشرات النفسية وفقا لمتغير الجنس وكانت الفروق لصالح الذكور.

وهدفت دراسة (Mustafa, 2021) الى تعرف اتجاهات طلبة المرحلة الابتدائية نحو دروس التربية الموسيقية وفق لمتغيرات معينة. تكونت عينة الدراسة من (64) طالبا وطالبة ، من مدرسة ابتدائية من Kastamonu in Turkey تم استخدام مقياس الاتجاهات نحو دروس الموسيقى، اشارت النتائج الى ان أن معظم الطلبة (63.9٪) لديهم عادة الاستماع إلى الموسيقى بانتظام، وأن عدد الطلبة الذين يشاركون في الأنشطة الموسيقية ويؤلفون الموسيقى مرتفع للغاية (43.8٪). واشارت النتائج ايضا ان اتجاهات الطلبة نحو دروس تعليم الموسيقى كانت مرتفعة ، كما واشارت النتائج عدم وجود فروق ذات دلالة إحصائية من حيث متغيري الجنس والفئات العمرية.

هدفت دراسة (Girgin, 2020)إلى تعرف مستويات طلبة الفنون بالمدارس العليا والعلاقة بين الدافع نحو تعليم الآلات الموسيقية، تكونت عينة هذه الدراسة من (401) طالبا من وطالبة من طلبة مدارس الفنون الجميلة، اشارت النتائج أن مستوى التحفيز والدافع لدى الطلبة كانت مرتفعة، وأن هناك حوافز قوية لدى الطلبة في مدارس الفنون الجميلة نحو تعليم العزف على الآلات الموسيقية.

وهدفت دراسة (Ciftcibasi,2020) إلى تعرف حالة الكفاءة الذاتية لأداء الآلات لطلاب قسم التربية الموسيقية، تكونت العينة من (121) طالبا من قسم التربية الموسيقية - Mehmet Akif Ersoy University Turkey، ، تم استخدام "مقياس الكفاءة الذاتية المرتبط بأداء الجهاز" الذي طوره (Seker,2016) تم التحقيق في الكفاءة الذاتية لأداء الآلات لطلاب قسم تعليم الموسيقى ،اظهرت النتائج إلى أن الطلبة الذكور لديهم إدراك أعلى للكفاءة الذاتية من الطالبات. بالإضافة إلى ذلك ، كان يعتقد أن الطلبة الذين تخرجوا من المدارس الثانوية للفنون الجميلة يتمتعون بكفاءة ذاتية أعلى لأداء الآلات مقارنةً بأولئك الذين تخرجوا من المدارس الثانوية الأخرى .

وأجرى دراسة هدفت (Otacioglu, 2020) الى تحديد ما إذا كان لتعليم الموسيقى الاحترافي أي تأثير على "احترام الذات" و "الكفاءة الذاتية" للطلاب الجامعيين الذين يدرسون في جامعات مختلفة، تكونت عينة الدراسة من (55) طالبًا يدرسون في كلية التربية بجامعة مرمرة ، قسم التربية الموسيقية ، ومعهد الموسيقى بجامعة إسطنبول. تم قياس مستوى احترام الذات لدى الطلاب باستخدام مقياس تقدير الذات (RSE) الذي طوره روزنبرغ في عام 1965 ؛ تم قياس مستويات الكفاءة الذاتية باستخدام مقياس الكفاءة الذاتية (SES) الذي تم تطويره بواسطة Sherer et al. في عام 1982. أظهرت النتائج وجود بعض الفروق ذات الدلالة الإحصائية بين مستويات الكفاءة الذاتية لدى الطلبة لدى الطلبة اللذين شاركوا في الموسيقى .

وأجرى (Mawang et al,. (2019 دراسة هدفت إلى تعرف العلاقة بين مفهوم الذات الموسيقي والإبداع الموسيقي، اشتملت العينة (201) طالبا من طلبة المدارس الثانوية في Republic of Kenya ، أشارت النتائج إلى وجود علاقة إيجابية بين مفهوم الذات الموسيقية والإبداع الموسيقي ، وأن هناك فروق ذات دلالة احصائيه تعزى لمتغير الجنس وكانت الفروق لصالح الطلبة الذكور الذكور، واظهرت النتائج ايضا انه لا توجد فروق ذات دلالة احصائية في الابداع الموسيقي تعزى للعمر.

وربما تتميز هذه الدراسة عن غيرها من الدراسات بأنها تبحث عن الكفاءة الذاتية لدى الموهوبين موسيقيا، ومدى انسجام ما تتوصل إليه من نتائج مع نتائج الدراسات التي أجريت في بيئات ذات ثقافات وأنماط تنشئه اجتماعية مختلفة، مما قد يمكن اصحاب القرار من الاستفادة منها بإعداد طلبة مؤهلين موسيقيا بالشكل المطلوب.

منهج البحث وإجراءاته:

منهج البحث:

طبق الباحث المنهج الوصفي التحليلي، والذي يتناسب مع أهداف هذا البحث والمتمثل في التعرف على الكفاءة الذاتية لدى الطلبة الموهوبين موسيقيا، والفروق في استجاباتهم على مقياس الكفاءة الذاتية تبعا لمتغيري المرحلة الدراسية، والجنس .

عينة البحث:

تضمنت عينة البحث من (85) طالبًا وطالبة من الموهوبين موسيقيا في المرحلتين المتوسطة والثانوية في المدارس الحكومية في محافظة اربد، والمقيدين بالفصل الدراسي الأول من العام الدراسي 2021-2022، حيث تم اختيارهم بالطريقة العشوائية البسيطة. والجدول التالي يبين خصائص العينة.

جدول (1) التكرارات والنسب المئوية حسب متغيرات البحث

المتغير	الفئات	التكرار	النسبة
المرحلة الدراسية	متوسطة	51	%60
	ثانوي	34	%40
الجنس	ذكر	38	%44
	أنثى	47	%56
	المجموع	85	100.0

أداة البحث:

مقياس الكفاءة الذاتية (إعداد/ الباحث)

تم إعداد مقياس الكفاءة الذاتية لدى الطلبة الموهوبين موسيقيا ، وذلك بالاعتماد على الادب التربوي والدراسات السابقة، كدراسة (Zelenak,2020) ، احتوى المقياس بصورته الأولية على (18) فقرة، يجيب عنها عينة البحث وفقاً لمقياس ليكرت الثلاثي (موافق، محايد غير موافق) والتي تأخذ الدرجات التالية (3 – 2 – 1) على التوالي، وجميع الفقرات ايجابية.

الصدق الظاهري:

للتحقق من صدق الأداة الظاهري ، تم عرضها على مجموعة من المختصين في التربية الموسيقة والقياس والتقويم، للتحقق من مدى صلاحية فقرات الأداة، ومدى وضوح فقراتها وملائمتها لأهداف هذه الدراسة، حيث أظهرت نتائج التحكيم، أن معظم الفقرات قد حصلت على اتفاق أكثر من 95% من المحكمين، حيث تم استبعاد 3 فقرات، وبذلك اصبحت الأداة صالحة ومن الممكن تطبيقها في هذه الدراسة.

صدق البناء:

تم استخراج معاملات الارتباط لكل فقرة، وبين الدرجة الكلية للمقياس، وذلك للتعرف على دلالات صدق البناء للأداة، وبعد تطبيق الأداة على عينة استطلاعية تكونت من (25) طالبا وطالبة تراوحت معاملات ارتباط الفقرات مع الأداة ككل ما بين (0.37-0.87)، والجدول الآتي يوضح ذلك.

جدول (2) معاملات الارتباط بين الفقرة والدرجة الكلية لمقياس الكفاءة الذاتية إليه

رقم الفقرة	معامل الارتباط مع	رقم الفقرة	معامل الارتباط مع الأداة	رقم الفقرة	معامل الارتباط مع المجال
1	59.(**).	6	.69(**)	11	58.(**)
2	51.(**)	7	.61(**)	12	.49(*)
3	.69(**)	8	.37(*)	13	.38(*)
4	.71(**)	9	.78(**)	14	.76(**)
5	.70(**)	10	.87(**)	15	.55(**)

*دالة إحصائيا عند مستوى الدلالة (0.05). ** دالة إحصائيا عند مستوى الدلالة (0.01).

وتعتبر معاملات الارتباط في الجدول السابق مقبولة وذات دلالة إحصائية، ولذلك لم يتم حذف أي فقرة من الفقرات السابقة. مما يدل إلى درجة مقبولة من صدق البناء.

ثبات أداة البحث:

للتأكد من الثبات لمقياس الدراسة، تم أُستخدام اسلوب الاختبار وإعادة الاختبار (test-retest) بتطبيق الاداة، ومن ثم تطبيقها ثانيا بعد أسبوعين على عينة مكونة من (25) طالباُ وطالبة، وقد تم حساب معامل ارتباط بيرسون بين درجاتهم في المرتين. وكذلك تم احتساب مؤشرات الثبات بطريقة الاتساق الداخلي وفقاُ لمعادلة ألفا كرونباخ، والجدول (4) يوضح النتائج.

جدول (3) معاملات الاتساق الداخلي ألفا كرونباخ وثبات الإعادة للمجالات والدرجة الكلية للكفاءة الذاتية

المجال	ثبات الإعادة	الاتساق الداخلي
الدرجة الكلية	0.81	0.78

الأساليب الاحصائية:

بعد التحقق من اعتدالية توزيع درجات أفراد عينة البحث على مقياس الكفاءة الذاتية، تم استخدام ، الانحرافات المعيارية، والمتوسطات الحسابية، واختبار Te-test

نتائج الدراسة ومناقشتها:

نتائج السؤال الأول: ما مستوى الكفاءة الذاتية لدى الطلبة الموهوبين موسيقيا ؟

للإجابة عن هذا السؤال تم استخراج المتوسطات الحسابية والانحرافات المعيارية مستوى الكفاءة الذاتية لدى الطلبة الموهوبين موسيقيا، والجدول أدناه يوضح ذلك.

جدول (4) المتوسطات الحسابية والانحرافات المعيارية مستوى الكفاءة الذاتية لدى الطلبة الموهوبين موسيقيا مرتبة تنازلياً حسب المتوسطات الحسابية

الرقم	الفقرة	M	S.D
1	لدي تجارب إيجابية في أداء الموسيقى المعقدة.	2.188	.7153
2	لدي تجارب إيجابية في أداء الموسيقى البسيطة.	2.282	.6289
3	لقد تغلبت على التحديات الموسيقية من خلال العمل الجاد والممارسة.	2.411	.5833
4	لقد استعنت بمدربين لتطوير العزف والغناء.	2.317	.6584
5	لدي القدرة على مواجهة الضغوط والانفعالات خلال العزف.	2.200	.6324
6	استطيع العزف على بعض الالات الموسيقية بشكل جماعي.	2.235	.7343
7	إن ادائي المتميز في الموسيقى يجعلني أشعر بالفخر.	2.364	.6142
8	لقد أثنى مدرس الموسيقى الخاص بي على أدائي في العزف.	2.447	.6076
9	لدي تجارب إيجابية في العزف على الالة الموسيقية بشكل فردي.	2.411	.6416
10	يعتقد أصدقائي أنني عازف جيد على الآلة الخاصة بي.	2.364	.5741
11	لقد تطورت مهاراتي في العزف خلال مشاهدتي للموسيقين المحترفين.	1.635	.6874
12	يعتقد أفراد اسرتي أنني اتقن العزف على الالة الموسيقية بشكل جيد.	2.352	.6306
13	لقد تلقيت ردود فعل إيجابية على تقييمات أداء الموسيقى.	2.188	.7318
14	لا داعي للقلق بشأن ارتكاب أخطاء صغيرة أثناء الأداء.	1.611	.7574
15	أستمتع كثيرا بالمشاركة في الانشطة الموسيقية.	2.505	.6291
	الكفاءة الذاتية	2.234	.3481

يبين الجدول (4) أن المتوسطات الحسابية قد تراوحت مابين (1.61-2.44)، حيث حصلت الفقرة رقم (8) والتي تنص على" لقد أثنى مدرس الموسيقى الخاص بي على أدائي الموسيقي " على المرتبة الأولى بأعلى متوسط حسابي بلغ (2.44)، بينما حصلت الفقرة رقم (9) والتي تنص على " لدي تجارب إيجابية في العزف على بعض الالات الموسيقية بشكل فردي " على المرتبة الثانية وبمتوسط حسابي بلغ (2.41)، بينما حصلت الفقرة رقم (11) والتي تنص على " لقد تطورت مهاراتي في الاداء الموسيقي من خلال مشاهدتي للموسيقين المحترفين" على المرتبة قبل الاخيرة وبمتوسط حسابي بلغ (1.63)، بينما حصلت الفقرة رقم (14) والتي تنص على " لا داعي للقلق بشأن ارتكاب أخطاء صغيرة أثناء الأداء" على المرتبة الاخيرة وبمتوسط حسابي بلغ (1.61)، وبلغ المتوسط الحسابي مستوى الكفاءة الذاتية لدى الطلبة الموهوبين موسيقيا ككل (2.23).

يتضح من خلال الجدول رقم (4) مستوى الكفاءة الذاتية لدى الطلبة الموهوبين موسيقيا جاء مرتفعا، في مختلف فقرات المقياس والدرجة الكلية، وتعزى هذه النتيجة إلى مدى أهمية دور الانشطة اللامنهجية المختلفة المقدمة للطلبة ومن ضمنها الانشطة الموسيقية، والتي تركز في الغالب على الطلبة الموهوبين موسيقيا واللذين يمتلكون قدرات كبيرة في الآداء الموسيقي والغناء، حيث تسهم مديريات التربية والمدارس باقامة الاحتفالات والمسابقات وذلك من خلال وضع الخطط والاستراتيجيات الملائمة لتطوير الاداء الموسيقي لدى الطلبة الموهوبين موسيقيا، وذلك لإيجاد الوعي باهمية الانشطة الترويحية ، وتطوير المخرجات

التعليمية التي تعمل على تعزيز القدرات الموسيقية والفنية الشاملة لدى الطلبة الموهوبين موسيقيا، بالاضافة الى اطلاعهم على أهمية الانشطة الموسيقية في مراحل مبكرة من المراحل الدراسية، وذلك من خلال تطوير البرامج الاثرائية والتدريبية المختلفة في مجال الموسيقى والاناشيد باسلوب متقدم ومتطور، وكذلك ازالة التحديات التي تكون عائقا امام تنفيذ الانشطة الموسيقية المختلفة ، مما يشير إلى أن هناك مساهمة فاعلة من قبل المختصين بشكل فاعل في تطوير القدرات الموسيقية والتجهات نحوها لدى الطلبة الموهوبين موسيقيا.

ويمكن تفسير حصول الفقرة " لقد أثنى مدرس الموسيقى الخاص بي على أدائي الموسيقي " على المرتبة الأولى، نظرا لدور معلموا التربية الموسيقية الريادي للتوجهات الموسيقية والإرشادات لدى الطلبة الموهوبين، وكذلك تنميته المحتوى المعرفي الأساسي لديهم ، حيث يمتلك المعامون ثقافة موسيقية مرتفعة نظرا لدراستهم للموسيقى في الجامعات والمعاهد المختلفة، حيث لا يستطيع الطالب الالتحاق بتلك الجامعات الا بعد الخضوع لاختبار في القدرات الموسيقية، وبالتالي يعكس المعلمون ذلك على اختيارهم لطلبتهم لغايات تشكيل الفرق الموسيقية والاناشيد للمشاركة في الانشطة التي تقام على موستوى المدرسة ومديريات التربية ووزارة التربية والتعليم.

بالاضافة الى ما سبق نجد بان التدريب على الالات الموسيقية والغناء يتطلب وجود الطالب والمعلم معاً في نفس الوقت، مما يساهم بشكل كبير في تطوير قدرات الطلبة ، وزيادة التعزيز اللفظي من قبل المعلمين لدى الطلبة وبالتالي تكوين اتجاهات ايجابية في تعلم الموسيقية نظرا لتشجيع المعلمين المستمر.

ويمكن تفسير حصول الفقرة التي تنص " لدي تجارب إيجابية في العزف على بعض الالات الموسيقية بشكل فردي " على المرتبة الثانية نظرا لكون البيئة الصفية مجهزة بشكل كامل بالالات الموسيقية والايقاعية المختلفة، والتي تعمل على تشجيع الطلبة في المشاركة بالانشطة الموسيقيّة المختلفة سواء كانت فردية أو جماعية. كما أن الخبرة الكبيرة لدى المعلمين في تدريب الطلبة على العزف على الالات الموسيقية المختلفة الموسيقى زاد من تنمية إتجاهات الطلبة نحو تعلم الموسيقى الفردية.

ويرى الباحث ايضا أن الطلبة في تلك المرحلة العمرية يستخدمون وبشكل متواصل التقنيات المتطورة و الحديثة ، في الاداء الموسيقي، مما انعكس ذلك على اتجاهاتهم نحو تعلم الموسيقى بشكل فردي وبالتالي تكون الاتجاهات تميل نحو الإيجابية في تعلم الموسيقية والعزف بشكل فردي، حيث أدرك الطلبة ايجابيات العزف بشكل فردي خصوصا ان هناك مسابقات على مستوى مديريات التربية والوزارة في مجال العزف الفردي .

ويمكن تفسير حصول الفقرة رقم تنص على " لقد تطورت مهاراتي في الاداء الموسيقي من خلال مشاهدتي للموسيقين المحترفين" على المرتبة قبل الاخيرة ، نظرا لعدم حصول الفرصة لدى معظم الطلبة حظور الاحتفالات التي يشترك فيها مشاهير ومحترفوا الموسيقى من كبار العازفين وبالتالي ادى الى حصول تلك الفقرة على المرتبة قبل الاخيرة، ويمكن تفسير حصول الفقرة والتي تنص على " لا داعي للقلق بشأن ارتكاب أخطاء صغيرة أثناء الأداء"

نظرا لكون الطلبة الموهوبون موسيقيا يمتلكون المهارات الكافية في العزف على الالات الموسيقية، وكذلك التفاعل والتواصل مع معلمي الموسيقة وبالتالي فانهم يرفضون اي اخطاء ممكن ان تحصل لهم خلال العزف نظرا لوجود منافسة كبيرة بين الطلبة انفسهم للحصول على المراكز الاولى في المسابقات المختلفة. كما نجد ان الطلبة الموهوبون موسيقيا لديهم دافعية وحماس بشكل كبير لابراز مواهبهم في الاداء الموسيقي، لذلك يكونوا أكثر اندفاعا لعدم حصول اخطاء خلال العزف، مما يؤدي شعورهم بالتوتر من الاخطاء التي من الممكن أن تحصل.

وتتفق هذه النتيجة ونتيجة دراسة (Mustafa, 2021) والتي اشارت نتائجها الى ان أن معظم الطلبة (63.9٪) لديهم عادة الاستماع إلى الموسيقى بانتظام، وأن عدد الطلبة الذين يشاركون في الأنشطة الموسيقية ويؤلفون الموسيقى مرتفع للغاية (43.8٪). واشارت النتائج ايضا ان اتجاهات الطلبة نحو دروس تعليم الموسيقى كانت مرتفعة ، وكذلك دراسة (Girgin,2020) اشارت نتائجها أن مستوى التحفيز والدافع لتعلم الموسيقى لدى الطلبة كانت مرتفعة ، وكذلك نتائج (Ciftcibasi,2020) والتي اشارت كان يعتقد أن الطلبة الذين تخرجوا من المدارس الثانوية للفنون الجميلة يتمتعون بكفاءة ذاتية أعلى لأداء الآلات مقارنةً بأولئك الذين تخرجوا من المدارس الثانوية الأخرى .

وتتفق هذه النتيجة ايضا ونتائج دراسة (Girgin, 2020) حيث اشارت نتائجها أن مستوى التحفيز والدافع لدى الطلبة كانت مرتفعة، وأن هناك حوافز قوية لدى الطلبة في مدارس الفنون الجميلة نحو تعليم العزف على الآلات الموسيقية. وتتفق كذلك هذه النتائج ونتائج دراسة (Otacioglu, 2020) حيث أظهرت نتائجها الى وجود بعض الفروق ذات الدلالة الإحصائية بين مستويات الكفاءة الذاتية لدى الطلبة اللذين شاركوا في الموسيقى. وكذلك دراسة نتائج (Mawang et al,2019) أشارت النتائج إلى وجود علاقة إيجابية بين مفهوم الذات الموسيقية والإبداع الموسيقي. وتختلف هذه النتائج ونتائج دراسة (Afacan ; Kaya 2022) والتي أظهرت نتائجها الى أن تصورات الطلاب حول الكفاءة الذاتية لأداء الآلات كانت "مترددة" في المقياس الكلي، و "غير موافق" في مقياس عدم الكفاءة الذاتية.

السؤال الثاني: هل هناك فروق في مستوى الكفاءة الذاتية لدى الطلبة الموهوبين موسيقيا تعزى لمتغير الجنس (ذكر، انثى)؟

للإجابة عن هذا السؤال تم استخراج المتوسطات الحسابية والانحرافات المعيارية مستوى الكفاءة الذاتية لدى الطلبة الموهوبين موسيقيا تعزى لمتغير الجنس ، ولبيان الفروق الإحصائية بين المتوسطات الحسابية تم استخدام اختبار "ت"، والجدول أدناه توضح ذلك.

النوع الاجتماعي	العدد	المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري	قيمة "ت"	درجات الحرية	الدلالة
ذكر	40	2.221	.696	-1.141	78	.254
انثى	45	2.248	.710			

جدول (5) المتوسطات الحسابية والانحرافات المعيارية واختبار "ت" لأثر الجنس على مستوى الكفاءة الذاتية لدى الطلبة الموهوبين موسيقيا

يتبين من الجدول (5) عدم وجود فروق ذات دلالة إحصائية ($\alpha \geq 0.05$) تعزى لأثر الجنس في الدرجة الكلية.

ويمكن تفسير هذه النتيجة كون الطلبة الموهوبين من كلا الجنسين قد تدربوا من خلال أساليب تدريس متشابهة في تعلم العزف على الالات الموسيقية، والتي تحتاج إلى مهارات فنية وجسدية لا تتوفر الا في الموهوبين موسيقيا، والتي تعمل على تنمية القدرات الموسيقية من خلال المشاركة في المسابقات والاحتفالات المختلفة، مما يسهم ذلك، في تنمية الكفاءة الذاتية لديهم، كما نجد بأن الطلبة من كلال الجنسين لديهم القدرة على التميز بالأداء على الالات الموسيقية المتوفرة ، والقدرة على ابتكار التمارين واداء المهارات التي يتم تدريبها لهم من قبل المعلمين ، وكذلك طرائق العزف والأداء على الالات الموسيقية، وبالتالي نجد بأن الاستراتيجيات التعليمية المستخدمة من قبل المعلمين في الجانبين النظري والعملي، تعمل على الكفاءة الذاتية لدى الطلبة الذكور والاناث بنفس المستوى.

وتتفق هذه النتيجة ونتيجة دراسة (Mustafa, 2021) والتي اشارت نتائجها عدم وجود فروق ذات دلالة إحصائية من حيث متغير الجنس في الاتجاهات نحو التربية الموسيقية . وتختلف هذه النتائج ونتائج دراسة (Afacan ; Kaya 2022) والتي أظهرت نتائجها ان هناك فروق ذات دلالة احصائية في تصنيف المؤشرات النفسية للكفاءة الذاتية وفقا لمتغير الجنس وكانت الفروق لصالح الذكور. وكذلك دراسة (Ciftcibasi,2020) اظهرت النتائج إلى أن الطلبة الذكور لديهم إدراك أعلى للكفاءة الذاتية من الطالبات، كما وتختلف هذه النتيجة ونتيجة دراسة (Mawang et al,2019) أشارت نتيجتها إلى وجود فروق ذات دلالة احصائيه تعزى لمتغير الجنس وكانت الفروق لصالح الطلبة الذكور >

السؤال الثالث: هل هناك فروق في مستوى الكفاءة الذاتية لدى الطلبة الموهوبين موسيقيا تعزى لمتغير المرحلة الدراسية (اساسية عليا، ثانوية)؟

للإجابة عن هذا السؤال تم استخراج المتوسطات الحسابية والانحرافات المعيارية مستوى الكفاءة الذاتية لدى الطلبة الموهوبين موسيقيا تعزى لمتغير المرحلة الدراسية ، ولبيان الفروق الإحصائية بين المتوسطات الحسابية تم استخدام اختبار "ت"، والجدول أدناه توضح ذلك.

جدول (6) المتوسطات الحسابية والانحرافات المعيارية واختبار "ت" لأثر المرحلة الدراسية في مستوى الكفاءة الذاتية لدى الطلبة الموهوبين موسيقيا

المرحلة	العدد	المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري	قيمة "ت"	درجات الحرية	الدلالة الإحصائية
س. عليا	40	2.215	.696	-1.141	78	.280
الثانوية	45	2.253	.710			

يتبين من الجدول (6) عدم وجود فروق ذات دلالة إحصائية ($\alpha \geq 0.05$) تعزى لأثر المرحلة الدراسية في الدرجة الكلية،

ويمكن تفسير هذه النتيجة كون أن الخبرة التي اكتسبها طلبة المرحلتين الاساسية العليا و الثانوية ، من خلال المشاركة في الانشطة والمسابقات الموسيقية المختلفة عليهم، كان لها الدور الكبير في عدم وجود فروق في الكفاءة الذاتية تعزى للمرحلة الدراسية، حيث أن طلبة المرحلتين استطاعوا تحقيق مستوى أكثر تقدماً في التفاعل مع العزف على الالات الموسيقية سواء كان ذلك في البيئة المدرسية أو المنزلية، وبالتالي تكونت لديهم لتكوين اتجاهات و ادراكات إيجابية حول أهمية التربية الموسيقية، إضافة إلى ذلك فان طلبة المرحلتين الاساسية العليا والثانوية هم في مرحلة عمرية متقاربة، فهم يمتلكون القابلية للتغير بحكم اكتسابهم لإتجاهات إيجابية نحو الموسيقية،

كما أن وجود المعلمين والمعلمات المتخصصين والمؤهلين موسيقيا ، وتوفر الألأت الموسيقية المختلفة لدى كلا المرحلتين، ساهمت في في تنمية القدرات الموسيقية لدى الطلبة في كلتا المرحلتين وبالتالي اثر على الكفاءة الذاتي لديهم بنفس الدرجة. ، كما ان خضوع الطلبة من كلا المرحلتين في مسابقات العزف الموسيقى سواء الجماعي او الفردي لا يعتمد على المرحلة الموسيقية وانما يعتمد على مجال المسابقة سواء كانت المعزوفات وطنية او دينية او تراثية او موشحات ، وبالتالي نجد ان الفروق زالت نتيجة هذا الامر. وتتفق هذه النتيجة ونتيجة دراسة وتتفق هذه النتيجة ونتيجة دراسة (Mustafa, 2021) والتي اشارت نتائجها عدم وجود فروق ذات دلالة إحصائية من حيث متغير الفئة العمرية في الاتجاهات نحو التربية الموسيقية . كذلك نتيجة دراسة (Mawang et al,2019) أشارت نتيجتها انه لا توجد فروق ذات دلالة احصائية في الابداع الموسيقى تعزى للعمر .

التوصيات :

اعادة النظر في واقع التربية الموسيقية، نظرا للاهتمام الكبير الذي يوليه الطلبة الموهوبين موسيقيا للتربية الموسيقية ، تعديل منهاج التربية الموسيقية تبعا للكفاءة الذاتية لدى الطلبة الموهوبين موسيقيا، اجراء دراسات حول الكفاءة الذاتية لدى الموهوبين موسيقيا من الطلبة العاديين.

REFERENCES

1. Afacan, S., & Kaya, E. E. (2022). Investigating problem-solving skills of students having professional music training in terms of multiple variables. *International Journal of Educational Methodology*, 8(1), 117-127. https://doi.org/10.12973/ijem.8.1.117
2. Bandura, A. (1997). *Self-efficacy: The exercise of control*. New York: Freedom and Company.
3. Ceylan, H. C; Hardalaç, N; Kara, A. (2021). Automatic Music Genre Classification and Its Relationship with Music Education, World Journal of Education, 11 (2), 36-45 .
4. Ciftcibasi,C. (2020). Instrument performance self-efficacy perceptions of Music education students. Cypriot Journal of Educational Science. 16(3), 1204-1216. doi.org/10.18844/cjes.v16i3.5841.
5. Demir, E., & Çetin, F. (2022). Teachers' self-efficacy beliefs regarding outof-school learning activities. *International Journal of Curriculum and Instructional Studies*, 12(1), 147-166. doi:10.31704/ijocis.2022.007.
6. Filippou, K (2019). Students' Academic Self-efficacy in International Master's Degree Programs in Finnish Universities. *International Journal of Teaching and Learning in Higher Education*,31(1), 86-95.
7. Hwang, S. (2020). The mediating effects of self-efficacy and classroom stress on professional development and student-centered instruction. *International Journal of Instruction*, 14(1), 1–16.
8. https://doi.org/10.29333/IJI.2021.1411A
9. Ivanovic, M; Sudzil, D. (2019), Social Influences and Development of Musical Preferences, Attitudes of Future Elementary School Teachers. *Journal Plus Education*, 23 , 71-80.
10. Juhart, P, B ; Kafol, B, S.(2021). Music Teachers' Perception of Music Teaching at the Stage of Early Adolescence. *Center for Educational Policy Studies Journal*, 11 (3), 97-118 .
11. Khalil, Inayat. (2014). M*usic education and its practical applications.* Cairo: Ain al-Hayat for printing
12. Kudusheva, N., Amanova, I., Abisheva, E., Sabirova, Z., & Beisenova, Z., (2022). The development of individual self-efficiency among university students. *Cypriot Journal of Educational Science*. 17(2), 615-625. doi.org/10.18844/cjes.v17i2.6857.
13. Mawang. L.; Kigen, E.; Mutweleli, M. (2019). The relationship between musical self-concept and musical creativity among secondary school music. *International Journal of Music Education*; 37(1), 78-90.
14. Mitchell, A. K. (2018). Seven Steps to Heaven: Time and Tide in 21st Century Contemporary Music Higher Education. *Australian Journal of Teacher Education*, 43(5),,60-77. DOI:10.14221/ajte.2018v43n5.5.
15. Mustafa, Kabatas(2021). Examination of the Music Lesson Behavior of Students Studying at Primary Education. *Level Educational Research and Reviews*, 16 (2) 40-50 .
16. MacAfeea, E & Comeaub,G. (2020). Exploring music performance anxiety, self-efficacy, performance quality, and behavioural anxiety within a self-modelling intervention for young musicians. *Music Education Research*,22(4),457-477.
17. Otacioglu, S. (2020). Analysis of Self-Esteem and Self-Efficacy Levels of Music Students. *Educational Research and Reviews*, 15(10), 628-631 .

18. Pajares, F. (2003). Self-efficacy beliefs, motivation, and achievement in writing: A review of the literature. Reading and Writing Quarterly, 19(2), 139–158. doi:10.1080/10573560308222.
19. Sahlawi, M (2017). The Role of Music Education in Addressing Aggressive Behavior in the School Environment - the Middle School stage. Educator Journal, 20, 80-99.
20. Senturk, G.C., & Bolek, A. (2019). Investigation of instrument self-efficacy of music teacher candidates. *YYU Journal of Education Faculty* 16(1), 1110-1135. doi.org/10.33711/yyuefd.661547
21. Wong, S., & Yang, Z. (2021). Seeing is believing: Examining self-efficacy and trait hope as moderators of youths' positive risk-taking intention.*Journal of Risk Research*, 24(7), 819-832.
22. doi/abs/10.1080/13669877.2020.1750463.
23. Zain Alabdin. A. (2016). Awareness of the culture of enterpreneurship among the preparatory year students / King Saud University and attitudes towards it :an empirical study . *Journal of Scientific Research in Education*, 17(3), 623-654.
24. Zelenak, M. S. (2020). Developing Self-Efficacy to Improve Music Achievement. *Music Educators Journal*. 107 (2) 2, p42-50.

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts107/217-234

Intellectual And Artistic Concepts of The Cultural Context And Their Impact On Contemporary Ceramic Sculpture

Rasool Jabr Mahmoud [1]
Ali Hussein Alwan [2]

Al-Academy Journal-Issue 107 ISSN(Online) 2523-2029/ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 24/12/2022 Date of acceptance: 22/1/2023 Date of publication: 15/3/2023

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

Abstract:

The current specialized research tagged (intellectual and artistic concepts of the cultural context and their impact on contemporary ceramic sculpture) paves the way for the emergence of the context in ceramics active in life, so that this relationship will indicate the development and presence of ceramics or not and the volume of its circulation in the joints of the culture of the Arab recipient. As a result, the researcher collected scientific materials to serve the subject of the research in four chapters: Chapter One (General Methodological Framework) To clarify the problem of the research, the importance of the research to achieve benefit in higher education and education for scholars and teachers, while the research aims to reveal the development of cultural contexts and their impact on the production and circulation of contemporary Arab ceramic art. They are the Arab countries, then the search terms were identified and defined. As for the second chapter (theoretical framework), it included three axes: the first: meaning Context. The second axis: thinkers' views of the context in language and linguistics. The third axis: the emergence of the context as representations in the artistic form, and in the third chapter (research procedures) the researcher reviewed the presence of ceramics in the Arab reality through the analysis of ceramic sculptural patterns. The researcher aims to select a sample that represents the boundaries of the research, its aim, and the framework of society. - Research tool: In order to achieve the goal of the research and to identify (the intellectual and artistic concepts of the cultural context and their impact on contemporary ceramic sculpture The researcher adopted the indicators concluded by the theoretical framework, and the researcher concluded in the fourth chapter a number of results: 1- The Arab audience formed a presence represented in the demand for works with peripheral contents in favor of types of cultural and artistic reception in addition to the factional and media. 2- Formal behavior in art. The contemporary Arab, the Arab recipient voluntarily accepts the forms within the ceramic sculptural work and its abbreviations brought by the postmodern culture other than what we have seen, as it simulates the forms through their symbols and meanings on the one hand and preserves their contents on the other hand. In addition to the conclusions, recommendations and proposals.

Keywords: The art, Context, The culture

[1] Ministry of Education. Xyxs8r@gmail.com

[2] Basra University / College of Fine Arts. alihalwan61@gmail.com

المفاهيم الفكرية والفنية للسياق الثقافي و أثرها في النحت الخزفي المعاصر

رسول جبر محمود [1]

علي حسين علوان[2]

ملخص البحث:

يقدم البحث التخصصي الحالي الموسوم (المفاهيم الفكرية والفنية للسياق الثقافي وأثرها في النحت الخزفي المعاصر) لبروز السياق في الخزف الفاعل في الحياة، حتى ان هذه العلاقة سوف تؤشر تطور وحضور الخزف من عدمه وحجم تداوله في مفاصل ثقافة المتلقي. ترتب على ذلك قيام الباحث بجمع المواد العلمية بما يخدم موضوع البحث بأربعة فصول: الفصل الاول الاطار العام لتوضيح مشكلة البحث اما اهمية البحث ليحقق فائدة في التعليم العالي والتربية، بينما يهدف البحث عن تطور السياقات الثقافية و اثرها في انتاج و تداول الفن الخزفي المعاصر، اما الحدود الزمانية و التي حددت في الأعوام (2000-2022) والحدود المكانية عامة, ثم تم تحديد وتعريف مصطلحات البحث .أما الفصل الثاني (الإطار النظري للبحث) : فشمل ثلاث محاور : المحور الاول : مفهوم السياق . المحور الثاني: أراء المفكرين للسياق في اللغة واللسانيات. المحور الثالث : ظهور السياق وتمثلاته في الشكل الفني ,وفي الفصل الثالث الاطار الاجرائي للبحث استعرض الباحث حضور الخزف في الواقع المعاصر من خلال تحليل نمازج نحتية خزفية , فمجتمع البحث تحدد بالأعمال الفنية ب10 تمثل (النحت الخزفي) التي أنتجها الخزافين المعاصرين، - عينة البحث: لجأ الباحث إلى اختيار عينة بعدد 2ممثلة لحدود البحث وهدفه وإطار المجتمع .- أداة البحث: من اجل تحقيق هدف البحث و للتعرف على (المفاهيم الفكرية والفنية للسياق الثقافي وأثرها في النحت الخزفي المعاصر) ، اعتمد الباحث أداة الملاحظة, وخلص الباحث في الفصل الرابع الى جملة من النتائج : 1- شكل جمهور العربي حضوراً تَمثل في الاقبال على الاعمال ذات المضامين المحيطية لصالح انواع من التلقي الثقافي والفني إلى جانب الفئوي والإعلامي.2- التصرف الشكلي في الفن العربي المعاصر فالمتلقي العربي يتقبل بطواعية الأشكال داخل العمل النحتي الخزفي واختزالاتها التي أتت بها ثقافة ما بعد الحداثة خلاف ما رأينا ، حيث يحاكي الأشكال عبر رموزها ومدلولاتها من جهة ويحافظ على مضامينها من جهة أخرى.

الكلمات المفتاحية: الفن، السياق، الثقافة.

[1] وزارة التربية/Xyxs8r@gmail.com

[2] جامعة البصرة /كلية الفنون الجميلة/alihalwan61@gmail.com

الفصل الاول: الإطار المنهجي للبحث

اولاً: مشكلة البحث:

ظهر من خلال تطور المجتمعات ثقافياً هناك تنوع اظهر انظمة ذات سمات ، جاء انعكاساً لأفكار تعبيرية اسس ذلك لحقيقة واقعية وهو نمو التفكير وتميزه عبر مساحات ، ألفت سياسات ذات محاور متجددة تبلورت فيها قدرات افراد المجتمع الثقافية ، جاء بعض منها من مرجعيات تأثيرية او بيئية او تراثية او تحولات اقتصادية وسياسية الى اخره ، وكانت كل تلك التغيرات تأسيساً لقواعد مكنت جزئيات الحياة وماديات الطبيعة آلية تفكير الذات طبيعة جديدة لم تكن فيها وهي مفردة تارة ومجتمعة تارة اخرى عن خصاص كل جزء داخل في تركيبها ، مما كون سياقات ذات خصائص متميزة ثقافياً ، كما ان السياقات الثقافية قد أثرت في الانتاج النوعي وتداول فن الخزف العربي والتي ممكن ان نوجزها بسياق متعدد الأبعاد والشكلية وذات وظائف تعبيرية وجمالية من جانب وتعاملها مع الآخر أي المتلقي ثقافياً من جانب آخر من خلال التأثيرات المباشرة في تذوقه الفني ، وكان لوجود التأثيرات الغربية التي وصلت عبر التواصل المتنوع لوسائل الاتصال الاجتماعي والاعلامي لذا كان فن الخزف عموماً وفن النحت الخزفي من اهم النتاجات عبر التاريخ الانساني كونه اظهر من خلال افكار فنية وتقنية اساليب اثرت مباشرةً في ثقافة المجتمعات العربية مكوناً نصوصاً ذات خطابات تفرض علينا نوعاً من التوقف عندها ، مما كان حيزاً واسعاً للنقد الفني , ان كشف العلامات التعبيرية الموجودة في الأعمال تعكس طابعاً لتلك الأعمال النحتية الخزفية وتشترك مع فنون التشكيل في انزياحات وجودية الفن وتعبيره الثقافي الناجم عبر محاكاته للأحداث ، ولهذا ورد للباحث التساؤل : ما هو السياق الثقافي وانعكاسه في النحت الخزفي المعاصر وكيف كان انعكاسه فيه ؟

ثانياً : اهمية البحث :تكمن أهمية البحث من خلال عدة نقاط :

1- كون الدراسة جديدة وغير مطروقة سابقاً.

2- إبراز الدور الثقافي وسياقاته الفنية مع تسلط الضوء في مجالات القيم التعبيرية والجمالية والتقنية في الخزف المعاصر.

3- البحث يحقق فائدة في التعليم العالي والتربية بشكل عام ومرجعاً فنياً ينهل منه المثقف والخزاف بشكل خاص.

4- وتعتبر دراسة حديثة تضاف الى المكتبة التخصصية بالفن عراقياً وعربياً.

ثالثاً : هدف البحث :يهدف البحث الحالي الى ما يأتي :

1- التعرف على تطور السياقات الثقافية في النحت الخزفي المعاصر .

رابعاً : حدود البحث

1- الحدود الموضوعية : حدد الباحث حدود الموضوعية بدراسة السياق الثقافي وذلك من خلال اختيار الخامة والمواد واسلوب تنفيذ العمل .

الحدود المكانية: دراسة نماذج السياق الثقافي لفن النحت الخزفي المنجزة من قبل الخزافين المعاصرين.

2- الحدود الزمانية : تمثلت الحدود الزمانية للبحث الحالي بالعقدين من الاعوام (2000-2022) وذلك لتعدد التكوينات الفنية الثقافية وتنوع الاساليب المستخدمة في الاعمال الفنية.

خامساً : تحديد المصطلحات وتعريفها

السياق (لغة) : Context

السياق لغوياً (سواقُ ، يَسُوق) اما في الحديث سواقُ ، يَسُّوقُ بِهن ، اي حادٍ يحدوا الابل ، فهو يَسقُهن بحدائِه ،لقد أنساقَت و تَساوقَتَ آلإبل تساوقاً ، اذا تتابعتَ ، وكذلك تقاودت فهي متقاودة ومساوقة ،والمساوقة 'المتابعة كان بعضها يسوق البعض . (Manzoor, 2006)

مِن سوق، وأصله سِوَاق، فقُلبت الواو ياءً؛ لكسرة السين. (Fairouzi),قال ابن فارس: (السين والواو والقاف: أصل واحد، وهو حَدْوُ الشَّيء، يقال: ساقه يسوقه سَوقًا) (Faris),وقيل: انساقَت وتَساوَقَت الإبلُ تَساوُقًا: إذا تتابعت، والمُساوَقة: المُتابعة، كأنَّ بعضَها يسُوق بعضًا) (Manzoor, 2006), ولعل ملاحظةَ هذا المعنى اللغوي حمَلت بعضَ الأصوليين على اعتبار السياق ما يكون في آخرِ الكلام من القرائن، ويقابله السِّباق، وهو ما يكونُ في أول الكلام من قرائنَ.(، وساق الحديث اذا رواه على سياقه، وساق الصّداق إلى امرأته وأساقه، وتساوقتْ الابل، اذا تتابعت) (AFrican, 2000) ويمكن القول بِناءً على استعمالات السياق على النحو المتقدم , وهو بناء نصي كامل من فقرات تربطه في علاقته في جزء من اجزاءه ، او تلك الاجزاء التي تسبق او تتلو مباشرة فقرة أو كلمة معينة ، ودائما ما يكون السياق مجموعة من الكلمات وثيقة الترابط بحيث يلقى ضوء لا على معاني الكلمات المفردة فحسب بل على معنى وغاية الفقرة بأكملها " (Fathy, 2000)

السياق (اصطلاحاً) :

عرف لويس معلوف (الوضعية الملموسة التي توضح وتنطلق من خلالها مقاصد تخص المكان والزمان وهوية المتكلمين او الفاعلين) (yusaie) ويعرف السياق: (بناء نصي كامل من فقرات مترابطة، في علاقته بأي جزء من أجزائه أو تلك الأجزاء التي تسبق أو تتلو مباشرة فقرة أو كلمة معينة). (Fathy, 2000)

التعريف الإجرائي للسياق :

ينحت الباحث تعريفاً للسياق: وهو مجموعة ظواهر تتسم بوحدة معينة لها امكانية التجدد وفق نظام محدد لفترة من الزمن

الثقافة (لغة) :Culture

"وردة كلمة الثقافة ومشتقاتها في اللغة العربية على معاني عدة منها : الحذف والفطنة ، وسرعة اخذ العلم وفهمه ، والتهذيب ، وتقديم المعوج من الاشياء ، يقال ثقف الرجل ثقفاً وثقافة اي صار حاذقاً فطناً ،

وثقف العلم أو الصناعة في اوهى مدة اذا اسرعت اخذه ، ويقال : ثقف الصبي اي ادبه وهذبه ، وتقف الرماح اي سواها وقوم اعوجاجها" (صليبا، المعجم الفلسفي)

وجاءت في قوله تعالى ((واقتلوهم حيث ثقفتموهم)) (القرأن)الثقافة لغة : مصدرها ثقف ، "ثقف : ثقف الشيء وثِقافا وثقوفه : حذقه. رجل ثقف وثقف , حاذق فهم واتبعوه فقالوا ثقف لقف) (Manzoor, 2006)

الثقافة (اصطلاحاً) :

"تعرف بثقافة العقل (تنمية بعض الملاكات العقلية) وما يتصف به الرجل المتعلم من ذوق وحس انتقادي ، وحكم صحيح ومشروطها ان تؤدي الى الملائمة بين الانسان والطبيعة وبينه وبين المجتمع وبين القيم الروحية والانسانية ، كمزايا عقلية اكسبنا اياها العلم ، " (صليبا، المعجم الفلسفي)

التعريف الاجرائي للسياق الثقافي :

وهو دراسة الجوانب المتنوعة من علاقات فنية ومفاهيم نسقية التي انجزها الخزاف في عملة النحتي الخزفي وتأثر فيها المتلقي العربي.

الفصل الثاني/الاطار النظري للبحث

المبحث الاولً : مفهوم السياق

تنبه علماء اللغة العرب والأصوليون إلى جملة من الحقائق ، يرى الطبري[1] Tabari 838 – 923 م (وَصْلُ معاني الكلام بعضه ببعض أَوْلى ، ما وُجِد إليه سبيلٌ) (الطبري) القيم الجوزيه Ibn al-Qayyim al-Jawiyya 1350-1292 Ibn al– من علماء اللغة والنحو والأصول يقول السياق يوثق تبيين المجمل الكلي وتعيين المحتمل (الجوزيه)وهو من أعظم القرائن الدالة على مراد المتكلم ، فمن أهمله غلط في نظره وغالط في مناظرته ، إلى قوله تعالى ((ذق إنك أنت العزيز الكريم)) (Quran)

فأذا كان السياق (بناء نصي كامل من فقرات مترابطة ، وبعلاقته بأي جزء من أجزائه أو تلك الأجزاء التي تسبق أو تتلو مباشرة فقرة أو كلمة معينة و دائماً يكون السياق مجموعة من الكلمات وثيق الترابط بحيث يلقي ضوء لا على معاني الكلمات المفردة بل على معنى وغاية الفقرة بأكملها) (Fathy, 2000)ظهرت نظرية السياق من خلال مدرسة لندن بما سمي واكدت تأكيداً كبيراً على الوظيفة الاجتماعية للغة نظريته السياقية للمعنى (Fathy, 2000)فالكلام والموقف عنده مرتبطان بعضهما ببعض ارتباطاً وثيقاً، وسياق الموقف لاغنى عنه لفهم الألفاظ (Al-Amdi)حيث ان تعاقب عدد من الظواهر بشرط انها تنطوي على الوحدة و النظام (Wahba, 2007)، بحيث يكون بمثابة سلسلة ظواهر تتسم بوحدة معينة أو تتجدد على وفق نظام معين (Lalande، 2008)فالسياق لا يخرج عن كونه مرجعاً تركيباً أو منظماً، وبالتالي هو احد المكونات الرئيسية لأي فعل من افعال التواصل اللفظي.

ان معنى الكلمة يتعدد تبعاً لتعدد السياقات التي تقع فيها أو بعبارة أخرى تبعاً لتوزعها اللغوي حيث يتطلب دراسة معاني الكلمات عند أصحاب نظرية السياق تحليلاً للسياقات ، حتى ما كان منها غير لغوي وقد طرحت نظرية السياق منهجاً عملياً في دراسة المعنى السياقي بثلاثة أركان رئيسة وهي الأول: وجوب اعتماد كل تحليل لغوي على ما يسمى بالمقام أو سياق الحال، الثاني: وجوب تحديد بيئة الكلام المدروس

وصيغته لعدم الخلط بين لغة وأخرى وتحديد البيئة الاجتماعية أو الثقافية التي تحتضن اللغة المراد دراستها، لوجود الصلة الوثيقة بين اللغة والثقافة المحتفة بها وهو ما يمكن أن يسمى بالسياق الثقافي، وهو أمر مهم بالنسبة إلى الفصل بين المستويات الكلامية كلغة المثقفين ولغة العوام أو لغة الشعر ولغة النثر اما الركن الثالث: فهو وجوب النظر إلى الكلام اللغوي على مراحل، لأنه مكون من أحداث لغوية مركبة ومعقدة وتحليلية على هذا المنهج أيسر وأسلم، إذ تقود كل مرحلة إلى التي تليها في سهولة ويسر. وهذه المراحل هي فروع علم اللغة. (Bezawadeh, 2018)

يقسم السياق تقسيماً ذا أربع شعب يشمل : السياق اللغوي حيث التمثيل له كلمة –حسن- العربية أو – زين- العامية، التي تقع في سياقات لغوية مختلفة وصفاً ل: أشخاص: رجل – امرأة – ولد ,وأشياء مؤقتة وقت – يوم – حفلة رحلة ومقادير ملح – دقيق – هواء – ماء , فإذا وردت في سياق لغوي مع كلمة –رجل- كانت تعني الناحية الخلقية ، وخلف كل اسم من هذه الاسماء مرجعية ثقافية ينتمي اليها المتكلم , وإذا وردت وصفاً للمقادير كان معناها الصفاء والنقاوة , كما ان السياق اللغوي هو حصيلة استعمال الكلمات داخل نظام الجملة ، عندما تتساوق مع كلمات أخرى ، مما يكسبها معنى خاصاً محدداً. فالمعنى في السياق هو بخلاف المعنى الذي يقدمه المعجم ، لأن هذا الأخير متعدد ومحتمل ، في حين أن المعنى الذي قدّمه السياق هو معنى معين حدوده واضحة كما ان له سمات غير قابلة تعدد الرأي - اختيار المفردات التي لا إشكال فيها- في حين يحدد السياق العاطفي طبيعة استعمال الكلمات بين دلالتها الموضوعية - التي تفيد العموم - ، ودلالتها العاطفية - التي تفيد الخصوص - ، فيحدد درجة القوة والضعف في الانفعال ، مما يقتضي تأكيداً أو مبالغةً أو اعتدالاً (Bezawadeh, 2018)، كما تكون طريقة الأداء الصوتية كافية لشحن المفردات بالكثير من المعاني الانفعالية والعاطفية , فيحدد درجة القوة والضعف في الانفعال ، فكلمة –يكره- غير كلمة –يبغض- بالرغم من اشتراكهما في أصل المعنى. أما سياق الموقف يدل هذا السياق على العلاقات الزمانية والمكانية التي يجري فيها الكلام وتأخذ نظرية المفكر فيرث2 السياقية حسبان الأقوال والأشخاص وغيرها مما يكون في الموقف الذي تستعمل فيه اللغة ، كالصمت والضحك والإشارة وتُعد نوعاً من السلوك الاجتماعي ذا علاقة بعناصر غير لغوية (السعران), كما يعني الموقف الخارجي الذي يمكن أن تقع فيه الكلمة ، كاستعمال كلمة - يرحم- في مقام تشميت العاطس بالقول: - يرحمك الله- ، وفي مقام الترحم بعد الموت - الله يرحمه - ، فالأولى تعني طلب الرحمة في الدنيا، والثانية طلب الرحمة في الآخرة ، وقد دل هذا على سياق الموقف , وإن مراعاة المقام تجعل المعلم يعدل عن استعمال الكلمات التي تنطبق على الحالة التي يصادفها خوفاً أو تأدباً , بل قد يضطر المتكلم إلى العدول عن الاستعمال الحقيقي للكلمات فيلجأ إلى التلميح دون التصريح , وإن ما يؤديه المقام للمعنى من تحديد ومناسبة ظرفية ، يتطلب من المتكلم الإلمام بالمعطيات الاجتماعية التي يجري الكلام فيها, (Al-sheikhly, Without a year), اما السياق الثقافي فيقتضي تحديد المحيط الثقافي والاجتماعي الذي يمكن أن تستخدم فيه الكلمة ، فكلمة – عقيلته - تعد في العربية المعاصرة علامة على الطبقة الاجتماعية المتميزة بينما كلمة - زوجته- لها معنى عند العموم ، ومعنى اخر في اللغة ، ومعنى ثالث في تخصصات اخرى (Al-sheikhly, Without a year), وينفرد هذا السياق بدور مستقل عن سياق الموقف الذي يقصد به عادة

المقام من خلال المعطيات الاجتماعية , لكنَّ هذا لا ينفي دخول السياق الثقافي ضمن معطيات المقام عموماً , ويظهر هذا السياق في استعمال كلمات معينة في مستوى لغوي محدّد ويحدّد السياق الثقافي الدلالة المقصودة من الكلمة التي تستخدم استخداماً عاماً كما تؤدي ارتباط الكلمات بحضارة معينة لتكون علامة لانتماء عرقي أو ديني أو سياسي اي مفردات تتلاءم وحضارة المنطقة , ويرى الباحث ان أصحاب هذه النظرية المحدثين ركزوا على السياق اللغوي ، وعلى الرغم من أن بعضهم عد هذا الرأي امتداداً لنظرية السياق أو تطوراً عنه.

المبحث الثانيَ : اراء المفكرين للسياق في اللغة واللسانيات :

فقد بين الباحث أنّ السياق له معانٍ عدة، لكنها تدور على معنى التتابع على نَمَطٍ معين، كما أنه يدلّ على تتابع منتظم في الحركة توصلا إلى غاية محددة ، دون أنْ يكون هناك انقطاع (Mahmoud, 2005)وامتدادً لما تم التطرق له لمفاهيم السياق الثقافي في جوانبه الاخرى (فسياق الكلام أسلوبه المتتابع على النحو الذي يستمر عليه) (أبراهيم، بدون سنة)أن فكرةُ السِّياق واللحاق حاضرةً في أذهان الأصوليين على اختلافِ مَدارسهم , مما يكشف عن مدى العناية الأصولية بما قبل الكلام ، وبما بعده , لأنه لا يخفى أن إجراءَ الكلام على اتِّساق وترابُطٍ بين معانيه السابقِ منها واللاحق ، أرسخُ في الفصاحةِ والبلاغة من تفريقِ معاني الكلام وتشتيتها؛ , (الكلمة تحمل معنًى غامضاً لدرجة ما. ولكن المعنى يكتشف فقط عن طريق ملاحظة استعمالها، الاستعمال يأتي أولاً حينئذ يتقطر المعنى منه) (Al-sheikhly, Without a year)

يعد سياق اللغة الوسيلة الأساسية لعملية التواصل ونقل التراث الفكري والثقافي من جيل إلى جيل، لهذا لا بد للبنى اللغوية- الألفاظ، التراكيب - أن تؤدي معناً معيناً. ولأنّ مستعمل اللغة دائما يجنح إلى الاقتصاد في استخدام الالفاظ، لذا يوظف السياق- الداخلي والخارجي- وهنا يميز الباحث بين النسق والسياق فالنسق يعرف نسقاً الذر ونحوه: نظمه ، والكلام : عطف بعضه على بعض ورتبه . نسق الشيء: نظمه. ناسق بينهما: تابع، أنسق الرجل : تكلم سجعاً . تنشق وتناسق وانتسقت الأشياء: انتظم بعضها إلى بعض. يقال تناسق كلامة أي جاء على نسق ونظام . فالنسق يعني في اللغة التنظيم وجمعه أنساق: ما كان على طريقة نظام واحد من كل شيء (yusaie) , نسق : ثغر بفتحتين إذا كانت أسنانه مستوية . وخرز نسق من منظم . و النسق أيضاً ما جاء من الكلام على نظام واحد. والتنسيق التنظيم (Razi, 2017) والنسق علاقات تستمر وتتحول بمعزل عن الاشياء التي تربط بينها , وهو رصيد من العلامات والإشارات والكورات التحورية الداخلية التي تحكم اختيارها وتراكيبها (Alloush, 2010)

(فالنسق Layout ما بين التصور والصورة يضم العلامات), (Ino, 2008)فكل نسق نظام وليس كل نظام هو نسق, والحد الفاصل بينهما هو مفهوم الانفتاح ومفهوم الانغلاق , فالنسق - نظام مفتوح- مبني على التطوير والتعديل المتواصل لقيم النص ومحاكات علاماته , يمكن ان يولد نظاماً اخر بحسب الاختلاف الوظيفي كما في اللون واستعمالاته في انساق متعددة مثل اشارة المرور والاعلام والرمزية ويمكنه ان يكون بين نظامين متغايرين متعارضين في طبيعة مشتركة في الاول توليدي متجدد والأخر مشتق من النظام الاول

ومبني عليه بعلاقات تفرض وجوده وتطوره , و نسق مغلق نشأ على ما تفرضه القواعد بتعقيداتها المتلازمة. وهذا بطبيعته ينطبق على بنائية ونتاج العمل الفني وعناصر تكوينه ونموها داخل مستويات العمل الفني في علاقاته التشكيلية النسقية , باعتبار العمل الفني عبارة عن مفردات فنية تتحرك وفق نظام مفتوح خاص كوسيلة للتعبير من خلالها عن مضمون العمل الفني الذي يعتمد على النظام – الشكل – التوافق و التباين – من خلال الاسس الإنشائية للعمل الفني والأسس الجمالية للعمل الفني المتكونة من الإيقاع – الوحدة – الاتزان – التناسب .

اما السياق فله دلالة فاعلة في الفن باعتباره متضمن نظاماً ثقافياً من خلال الاتصال وتحليل الاشارة والعلامة كما يصفه جاكوبسون ,(ان الثقافة هي الذاكرة غير الموروثة للجماعة والثقافة ظاهرة اجتماعية , وان الدراسات السيميائية للثقافة لا تهتم بوظيفة الثقافة كنظام من العلامات فقط بل يجب التأكيد على ان علاقة الثقافة بالعلامة والدلالة تتضمن في حقيقتها واحدة من المقولات النمطية الاساسية ويمكن ان تقدم على انها ميكانزم ابداع جمالي , تقوم بوظيفة اتصالية[2] Phatique نوعية يمكن من خلالها ان تكون هذه الوظيفة نظاماً فعالاً مستقلاً) (Ino, 2008)في انساق دلالية تواصلية متعددة , لقد كان لعلماء اللغة وخاصة من شارك بعلم الأصول إسهامات نظرية لا يستهان بها في التنبه إلى الدور الذي يمثله السياق في توجيه المعنى وتقرير حقائق هذا الدور، وليس بعيداً عنا الجهد الذي بذله علماء البلاغة والبيانيون في تتبع الوجوه والأغراض المختلفة للأساليب والتركيبات اللغوية وما تؤول إليه في سياقاتها المختلفة على الرغم من أنهم نهجوا منهجاً تطبيقياً في تتبع أثر السياق في تحول الدلالة.

المبحث الثالث: ظهور السياق و تمثلاته في الشكل الفني:

يتعذر فهم النتاج الفني لحضارة ما من دون الرجوع الى البناء الفكري وفهم ماهيته وتوجهاته وارتباطاته وخصوصياته السياقية كشرط أساسي لفهم الحضارة التي نشأ فيها ، وذلك لان الفن ذو وظائف تواصلية ضمن التلميحات والرموز الكامنة في المشاهد والنصوص الفنية القديمة فأن السير وفق ذلك الفهم وبحث عن علاقة تربط بين روحية استلهامه للتاريخ القديم وبين طبيعة واشكال العصر لتنتج وسيلة مهمة من وسائل المعرفة المتداولة التي رافقت المراحل الأولى لنشاط الفكر الإنساني وتطوره ألزماني والمكاني (النجار، 2004)

لا يمكن لأية تجربة فنية ان تتكامل دون اتقان صارم للحرفيات والقواعد والتاريخ الفني واخيراً لمعنى الفن اذ يضم في طياته جميع الادوار الحضارية المتعاقبة والتي مر من خلالها الفكر الانساني متنقلاً من حال الى حال متأثر ومؤثر وفق السياقات بيئية وثقافية متضاربة , فالنصوص الفنية تؤسس سياقاً حيوياً يمكن لمعانيها أن تخضع داخل هذا السياق للتطور حتى بعد موت مبدعيها ومن ثم فالعمل الفني يقول لنا أكثر مما يقوله مجرد الشيء كما يوحي إلى ما يرتفع عنه ويرمز إلى ما يعلو علية وهذه المقولة تضع الفن كقوة حافزة مستشعرة ومثيرة تتناغم مع القوى الداخلية الكامنة لدى المبدع وتتفاعل معها وتنفعل بها ، لتستثير

مواطن الخيال الخلاق وتحفزه ليستثير بدورة التفكير الفاعل ، ويلهم القوى الإبداعية المنتجة (حسن نعمه، 2015)

فالإحساس بالجمال الطبيعي والفني يعتمد المعرفة والثقافة وفهم الأسس العلمية للعناصر التشكيلية ، وموازنة العلاقات المتبادلة بين تلك العناصر، اضافة الى تدريب المدركات الحسية والتنبيهية للفرد إذ ان الإنسان هو أصلاً ذات مفكرة , ولا عمل ينجز في أي مجال كان ، الا وتوقف وراءه فكرة حية وخصبة او خلاقة وخارقة , ويمثل السياق الشكلي الخصائص الشكلية البصرية وعناصر تكوينه ورابط للسياق البنائي , و يتمثل بسياق التكوين الفني للخزف وحركة اشكالية البنائية والخصائص التركيبية الكلية و الجزئية خلف الظواهر المرئية البصرية في نتاجها المعلنة , والذي يحقق الترابط بين أجزاء العمل عن طريق توازن المساحات والكتل والحجم في الكل والجزء (حسن نعمه، 2015)

يعد سياق شكل الخزف كونه منجزاً تشكيلياً بشكل عام من المفاهيم المهمة في تحقيق دلالة المعنى وربط اجزاء التكوين مع مجاوراته من وحدات العمل الفني سواء أكان بطابع واقعي أم تجريدي , إذ ان الواقعيون ينتقدون ما يرونه من تجريد الواقع , وينتقد الماديون الاتجاه الواقعي على انه اختزال مثالي للمضمون وللموضوع المادي إلى مجرد انظمة تجريدية تشتمل على الافكار والاحداث في دلالاتها ومدلولاتها **دال- مدلول**[3] **signifier-signified** وبإمكانية وجود خصائص مادية او عيانيه ملموسة في المدلول , فالفن يسعى الى تمثيل عالم يفترض انه موجود فعلاً قبل حدوث نشاط تمثيلة المعرفي ومستقل عنة , ويجعل الدال يبدو مطابقاً للمدلول حيث يتم ابراز المدلول على حساب الدال مع هذا فالواقعية تشتمل شفرات تمثيلية معرفية متغيرة من الناحية التاريخية والثقافية (بول كلي و وليتا حانز، 2005)

ويتم من خلال أساليب عديدة مختلفة تتراوح في درجاتها من تقليل وتبسيط تفاصيل وعناصر الشكل المرئية الى الغائها تماماً ليبقى المحتوى هو العنصر الوحيد في بؤرة العمل الفني . ولهذا يصبح التجريد صنواً للاختصار والايجاز ورمزاً لاستخلاص الفحوى الاساسية والمركزية والوصول الى صلب الموضوع عن طريق الاحتفاظ بجوهر الاشياء ونزع مظاهرها الخارجية , وربط العمل الجمالي بالذات كما يرى , **هانز جورج جادمير Hans Georg Gadamer 1900-2002** ان الفن معرفة وكل خبرة بعمل فني هي مشاركة في تلك المعرفة , فاذا كان العمل الفني يقتلع من يخبره من سياق الحياة فمن اجل ان يعيد ارتباطه من جديد بكلية وجوده , هكذا تظهر في الفن تجربة حقيقية يحدثها العمل الفني (Maafia, 2010)

فسياق الشكل في الخزف ينطلق من نسيج العمل اي المادة – الهيئة وترابطه الفني في تكويناته وتشكيلاته المتنوعة للوصول الى مستوى علاقة الكتلة بالفضاء, فالمادة Artcle هي تجلي للشكل , والذي يمثل الخصائص الشكلية البصرية وعلاقة الكتلة بالكتلة والذي يمثل السياق الكامن بالخصائص التركيبية الكلية و الجزئية فالمادة تتوقف بشكل قصري على الشكل , ولا يمكن بأية حالة من الاحوال ان تنسب إلية وجوداً مستقلاً (Ino, 2008)

فعناصر العمل الفني الخزفي ومفرداته التشكيلية تتجدد وتنطلق من داخل العمل الفني وتعود لتفصح عن مكنونها في تشكيلات جديدة متنوعة من عمل إلى آخر لتحقيق القيم الجمالية , بحسب تأثيرها الديني أو السياسي ، إلا أنها في كل الاحوال لم تخلى من تلك القيمة الفنية الجمالية التي تحددها وتحكمها طبيعة تشكيلها ، فضلاً عن تعدد الموضوعات التي تطرقها دلالاتها التعبيرية ، فالشكل الفني تتشكل صورته وهيئته على وفق صياغة خاضعة إلى الفكر المعاصر في التشكّل لا إلى الواقع كما في الفنون القديمة ، إذ انها عمليات تحديد للأنماط المختلفة بالتعرف على خصوصية السياق الذي يهيمن عليها ووضعها في حلقة سياقها الثقافي التي تنتمي اليه (Mohamed, 2013)

فالشكل التكويني ونصوصه التعبيرية يكتسب أهميته من خلال عملية تحليله وأرجاعه لعناصره التكوينية المرتبطة فيما بينها بعلاقات كامنة تحمل قيماً حضارية وجمالية تمتلك سلوكاً تشكيلياً له وظيفةً و معنى آخر يعرف الشكل بأنه التركيب أو الهيئة أو المحيط, ويختلف معنى الشكل (Form) عن معنى الهيأة (Shape) أي المظهر الخارجي فالهيأة هي الجوانب المكانية المتعلقة بالمظهر الخارجي للأشياء أما الشكل فهو الهيأة مع إضافة المضمون والمعنى إليها (Hamid, 2001)

ولهذا تخضع التحولات الفكرية والتراثية والاعتقادية الى هدف الفكرة الرئيسة ومضمونها , إن العصر الذي ينتمي له العمل الفني ينبغي ألا يكون له أثر عند الاستمتاع، فلكل عصر من العصور بيئته وظروفه ويقال إن عصراً ما ازدهرت فيه الفنون وعصراً ما آخر اضمحلت فيه الفنون، هذا لا يعني إن الأعمال الفنية في العصر المزدهر هي أفضل منها العصر المضمحل وذلك لأن لكل عصر خصائصه وبيئته وزمنه الخاص به بل إن جميع الفنون في العصور المختلفة طالما هي أعمالاً فنية لها نفس الاحترام والتقدير (Kholoud, 2009)

ويحدث هذا التحول في الخصائص الشكلية على مستوى الجزء نتيجة التحولات الشكلية على مستوى السياق الكلي, لخضوعها لظروف مختلفة من النواحي الفكرية والحضارية والسياسية والاجتماعية و الاقتصادية والنفسية , ونجد ان الصورة تؤدي وظيفة تمثيل ولكنها تؤديها من خلال مضمونها الخاص بفضل فائض المعنى الذي تحمله , فما هو ممثل فيها اي الاصل , حاضر بكيفية اكثر اصالة كما هو حال حقيقته , وهو ما يمثل المحتوى العام الموجودة ضمن الشكل العام الخارجي والذي يشاهد كجزء من الكل , نظراً لتآلقه بالمفردات والعناصر الاخرى من خلال استعماله ادوات التعبير في سياقات جديدة لتوصيل معنى معين ، والذي يغدو بدورة قوة كامنة تثير المتلقي وتجعله فعالاً في عملية الادراك والتحليل ، ومن ثم الفهم والتفسير (Maafia, 2010)

وهذا ويعتبر المفهوم الواضح للصفات الشكلية العلاقة بالشكل والهيئة المشتركة لمجموعة الأعمال الاخرى ومن الواضح ان هذه الصفات الشكلية تقترب في مفهومها من التفكير السطحي البدائي حيث ان

التفكير البدائي يستخدم كل مصادر الرمزية بغير استثناء وذلك على العكس من التفكير العلمي الذي لا يلقى بالاً للرمزية , ومن هنا التفكير البدائي يلجأ في كثير من الاحيان الى علاقات التشبيه والاستعارة والمجاز وهي كلها امور يرفضها العلم, ان ما يعين صلة الفن بخارجة من الاشياء , معتمداً على الابتكار وحدس الفنان ولا يعتمد في موضوعاته على صور الهيئات الانسانية او الاشياء الاخرى في محسوساتها , بل يتجاوز حدود التشخيص الى التفسير والخروج بالشكل من الظاهر الى الحقيقي , بمعنى تحقيقاً لتجريدات ذاتية حرةمن لدن الفنان كما في الخط العربي او الزخرفة الاسلامية وغيرها إذ تبتعد عن التمثيل والتشبيه جاعلة من الخطوط والالوان والاشكال والعلامات مادة لها في اشكال من المعالجة , ويعمل الفنان على إبقاء صلة ينتزعها او يفردها في عملية التفكير- التصور التي يجريها الفنان في عملياته الفنية مكتفيا بها عنصراً لبناء عملة الفني (James, 2009)

وبذلك يستنتج الباحث ان هناك مستويين في التعامل مع موضوع السياق العام للشكل في فن الخزف المستوى الاول هو الشكل المرتبط بالعوارض المادية في تركيبة الشكل من خلال المادة وتقنيات ترابطها باعتبار ان المادة تتضمن الشكل ، وهذا الشكل يعتمد في شكلة الكلي على استخدام تلك المواد وتقنياتها في اثبات الصور الخارجية ومحكوم بطبيعة الصياغة وآلية التنفيذ ، ولكنة يمكن ان يكون شكلاً محاكاة واستعارة وتتوقف تلك المطابقة احدهما على الاخر الشكل- المادة في تمثيله في الوجود , إذ ان الشكل يتغذى من تلك البيانات الحسية , ويعود بدورة للتأثير على التجارب الحسية الجديدة يمنحها وحدة شاملة تجعلها ذات دلالة (Jassim, 2009) ويستشهد الباحث مجموعة من الاشكال الخزفية التي تشير الى ذلك والمعبر عنها بالارقام (4,3,2,1)

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

الشكل -1- روكسان سونتاليز

الشكل -2- الخزاف باولا أبيفاتي

الشكل -3- الخزاف الخزافة سالي هوك

الشكل -4- الخزاف كرمي لسعد

الفصل الثالث: الإطار الاجرائي للبحث

أولاً - منهج البحث: اتخذ الباحث منهج البحث الوصفي طريقة تحليل المحتوى الفني وهي إحدى طرق المنهج الوصفي المناسبة لهذه الدراسة، وكونه المنهج الدقيق لاستخراج السياقات الثقافية في الخزف.

ثانياً - مجتمع البحث: يشتمل مجتمع البحث اعمال النحت الخزفي ذات المضمون الثقافي المنجزة من قبل الخزافين المعاصرين سوآءا على صعيد المعروضة او المنتقاة البالغ عددها (10) عمل فني خزفي[4] .

ثالثاً - عينة البحث: أختار الباحث نماذج[5] عينة الدراسة بعدد (2) من خلال تفحص المجتمع واختيار نماذج منها اختيرت بطريقة قصدية لأسباب منها متعلق بتميز الفنان ودوره في انتاج خزف ذو منحى ثقافي

رابعاً - اداة البحث [6]:أستخدم الباحث اداة البحث الملاحظة الفنية عن استخدام المقابلة الحضورية والمقابلة الالكترونية مع الخزافين أنفسهم المعنيين بنماذج العينة.

خامساً: وصف وتحليل نماذج العينة المتعلقة في عنوان البحث.

_ 1 _

الدولة : العراق					
أسم الفنان	عنوان العمل الفني	سنة الانجاز	القياسات	العائدية	المرجع
قاسم نايف	بندقية السلام	2000	القياس :55 x28سم	دائرة الفنون	صفحة الفنان (موقع التواصل الاجتماعيFacebook)

نحت خزفي يمثل تكوين شكل عام البندقية ذات اللون الاسود مائل الى الاسود الزنجاري ووضع شكل طائر بتزجيج ملون ابيض. أشتمل هذا المنجز على تحضيرات الفنان الاولية من خلال التأثيرات الضاغطة على الفكر العراقي الناتجة من جراء الحرب الذي أدى الى الحصار, لذا كانت فكرة[7] الخزاف انه يعيد استخدام اله الحرب بفكرة السلام ومن هنا كان هذا الابتكار هو للتأكيد على اظهار الانعكاس بين اللون الابيض مع لون البندقية الاسود , فكانت بداية تشكيل هذا العمل بواسطة الصفائح الطينية Slab Boald method التي زينة بإضافات من الاسفل الى الاعلى وكانت هذه الاضافات أثناء التشكيل حتى انه شغل السطح بأكمله في تقسيمة بين الملمس والنتوءات البارزة .

فإنجاز العمل بشكله العمودي الذي وضع شكلاً يمثل مشجب الرصاص وقد افضى عليه تقويسه مشابه لتقويسه المشجب بشكله الواقعي فتشكل تكوين ينتمي الى الاتجاه[8] الواقعي مؤلف من علاقات

ملمسيه وإضافات بارزة قسمت هذه الاضافات على المشجب الذي يحمل الرصاص وكذلك نتوءات عددها 12 وهي مدورة قد شغلت الجانب العلوي بالتساوي بينما وضعت نتوءات مشابه في اسفل العمل فوق الملمس الخشن.

بينما بقيت الملامس ذات نعومة ملحوظه وقد شغل مكان المشجب العلوي ايضاً والتكوين المتناظر تحته ببروزات تمثل مثلثات وقد عمل الخزاف الى اضافة خط خارجي لأحدى المثلثات لتحريك وكسر التكرار , ووضع السبطانتين في اعلى التكوين كما هو مشابه للواقع لهذه البندقية . وقد اضافة لها نتوءان متناظران متشابهان متقابلان على السبطانتين اللتان تمثلان شكلاً للرصاص.

كما وضعت في الاسفل ناتئة حيث وازن الخزاف النتوءات التي تمثل الرصاص في الجزء العلوي بالسبطانتين وهذا يعني بأن المنجز قد تألف من تشابه وتغايض , فهذه الاجزاء الاربعة في الاعلى والاجزاء الناتئة في الاسفل متشابهة في العدد الا أنها متغايرة بالشكل .

فالتزجيج الملون باللون الابيض مثل جزء صغير في شكل الحمامة، بينما أعطى التزجيج باللون الاسود لحجم البندقية الكبيرة , وهنا أظهر لنا الخزاف ان الحرب قد طغت على السلام واظهر ذلك من حيث الحجم الكتلتين وكذلك من حيث اللون .

لقد اعطى الفنان لمنجزه خلاصة رواية الحرب والسلام للروائي الروسي المعروف تون ستوي عندما كانت الحرب أثرها البالغ في القضاء على السلام، فعندما نشرت هذه الرواية 1868 فقد كان لها صداها وتأثيرها في الجوانب الابداعية المتعددة، لذا كانت ملهمة في العديد من الفنون الاخرى ومنها فن الخزف.

فصناعة السلام يجب ان تطغى في العالم على لغة الحرب، فهذا التكوين انجز بتقنية ومن خامات نفذت بشكل دقيق سواء على المستوين التشكيل بتطبيق التزجيج الملون الذي نفذ بطريقة الرش بواسطة الكمبريسور في حين لون الطائر بواسطة الفرشاة باللون الابيض، وهنا المفهوم الشكلي اظهره الخزاف قائم على ان فكرة السلام تمثل الحرية كالطائر وهو ابيض كالصفاء، اما اللون الاسود فهو اللون الحقيقي للبندقية الذي مثل الموت والحزن.

أذاً تصرف الخزاف في منجزه الذي أستمده من واقعين شكل الطائر الطبيعي وشكل البندقية الصناعي، فقد انعكس لون التزجيج اللون الاسود الباهت الذي هو من التزجيج المطفأ matte glaze بينما التزجيج الابيض نصف اللماع Half shiny glazing .

2-

الدولة : العراق					
أسم الفنان	عنوان العمل الفني	سنة الانجاز	القياسات	العائدية	المرجع
علي حسين الاسدي	محتوى قلب	2002	65 x 50سم	مقتنيات جامعة البلقاء في الاردن	مقابلة الخزاف

تكوين يمثل نحت خزفي يشير الى قلب فقد زججة العمل باللون الاسود بكاملة وقد وضعت الصبغة الذهبية Golden stain . حضر الفنان فكرة العمل من خلال نظرة دينية بدأها بالتخطيطات skatches لفكرته , فأخذ الجزء الاساسي لتكوين شكل القلب كشكل مرادف للواقع وأخذ شكل كتابة الكلمتين (الله , محمد) من خلال التصرف بالحروف بطريقة فنية شغلت الجزء العلوي من شكل القلب وقد كان بناء المنجز من خلال الصفائح الطينية Slab Bould حيث شمل المعالجات السطحية وتقنياتها , لذا فأن تكوين القلب أظهر فتحة افقية من الاعلى والجانبين اظهرت تغريماً من خلال وضوح العمق الذي اظهره لنا لفكرة ميتافيزيقية حول التشابه بين السطح الخارجي والسطح الداخلي من حيث التزجيج المطفأ matte glaze باللون الاسود الذي اظهر سطحاً مطفأ , ولهذا فأنه يمكن تطبيق الميتافيزقيا من خلال أظهار المغايرة الواقعية باللون الاسود وذلك لكون المحتوى السطحي والداخلي هو مكون من اللون الاحمر , اما وضع (الله , محمد) باللون الذهبي بالصبغة الذهبية ل Golden stain أعطى التقارب للاسمين الخالدين وهنا دلالة منطقية أن اللون الاسود هو لون الضعفاء , بينما اللون الذهبي هو لون الحياة والديمومة التي تزين فيه بوابات وقباب ومنارات المراقد الدينية , فهو انعكاس يمثل خلود وجمال يحرك اللون الاسود المطفأ , جاءت الخطوط المحددة للقلب من الاعلى والمتكرر بشكل عمودي لتمثل ان الانسان كمخلوق مقيد بحركة قلبه , فعندما يتوقف القلب تتوقف الحياة , فالفنان اراد ان يثبت هذه الخطوط لتمثل أوقات زمنية يعيشها هذا القلب الذي سيكون نتيجته الفناء من الوجود ولم يتبقى فيه غير الدين المتمثل بكلمة الجلالة والنبي محمد.

لقد شغل الخزاف أضافة الصبغة الذهبية بشكل نقوش تمثل أحرف عربية شغلت الجزء الامامي من السطح موزعة بين الكلمتين وفي الاسفل منهما، فالإضافة هنا بشكل غائر حسب ما قام به الفنان من

موازنة بين لفظ الجلالة ولفظ محمد ووضعهما بشكل بارز بينما جاءت الخطوط الاخرى كمصغرات غائرة التنفيذ.

كما ان الصبغة الذهبية المعدنية قد طبقت بتقنية فوق التزجيج over glaze بدرجة حرارة منخفضة، ولكي يظهر شكل القلب بحدوده العليا لا بد من وجود شرايين، فقد اظهر أربع منها مختلفة الارتفاعات عملت على العجلة الكهربائية والصقت بالتكوين أثناء التشكيل. أذاً هذا التعبير وبتقنياته المتنوعة من حيث اللون والتشكيل والسطوح البارزة والمغرمة تبين من خلال الفنان بأنها تعبيرية مستمدة بتصرف من الواقع مما جسده الفكرة بواقعين الخلود والموت وكأن الفنان يذكرنا بكلمات خالدة تمثل "الله لا إله الا هو".

الفصل الرابع:

النتائج ومناقشتها:

1- من اهم النتائج الخطيرة للحرب هو الموت الذي ادى الى غياب الثقافة وضياع العائلة لمدة طويلة من الزمن وهذا الغياب سبب ضعف عملية التنشئة الاجتماعية. كما في أنموذج (2,1)

2- الحرب جعلت من الاقل وعياً وثقافتاً يحملون العديد من السمات السلبية كالكذب والغش والسرقة واستعمال الكلمات البذيئة والنابية وذلك بسبب وجود ثقافة السلاح والظروف المأساوية والسلبية المسيطرة على المجتمع. كما في أنموذج (2,1)

الاستنتاجات:

1. عمل السياق الفني بمفرده في مواجهة السياقات الفاعلة في المجتمع، لمقاربة الفن للواقع والذوق العام وتحقيق حضور فني في الداخل والخارج والتواصل مع فنون الغرب رغم قصر عمر فن الخزف الا انه نجح في انتاج خزفيات تعددت بتقنيات انتاجها واساليبها وطرق تشكيلها.

2- يمكن لكل عناصر التكوين من الأشكال، والألوان، والخطوط والفضاءات، أن يكون لها دور في إدراكها وكأنها كلاً متكاملاً غير مجزئ وذلك ما لوحظ في المنجزات الخزفية الفنية التي تكونت وفق بنية متعددة الأشكال.

التوصيات:

يوصي الباحث بما يأتي:

1- توثيق سير الخزافين ونتاجاتهم حفاظاً على الارث الثقافي والحضاري للمجتمع.

2- إصدار مطبوعات مجلات – صحف شهرية – فصلية متخصصة تعنى بدراسة الخزف، ورفد المكتبات في كليات الفنون بالمجلات العربية والأجنبية ذات العلاقة بأخر ما توصل أليه فن الخزف وتقنياته.

المقترحات

استكمالاً لمتطلبات الدراسة الحالية يقترح الباحث إجراء العنوان الاتي:

1- جماليات الأشكال الثقافية للنحت الخزفي في المنجز الجداري التجريدي المعاصر.

الهوامش:

1- هو محمد بن جرير بن يزيد الطبري، الإمام، صاحبُ التصانيف في الفقه والتفسير، والحديث والتاريخ، وفروع الدين المختلفة، إمام مجتهد، لم يقلِّد أحدًا، بل كان له مذهبٌ وأتباع، مِن مصنَّفاته: جامع البيان في تفسير القرآن، وأخبار الرسل والملوك، وغيرها؛ وفَيَات الأعيان (456/1)

2 - الاتِّصال إذ تنعدم أهمِّيَّة محتوى الرِّسالة فيها، ويغدو وجود الشَّخص المرسل وانتماؤه إلى المجموعة طرفي الاتِّصال الأساسيين، والمرجع هو الاتِّصال ذاته (يراجع: غيرو، بيار- السِّيمياء، ص 73)

3- المدلول: المفهوم او التصور العقلي الذي يمثله الدال وهو ليس شيئا ماديا ولا يستبعد هذا التصور بالإحالة الى اشياء مادية او طبيعية او مفاهيم مجردة او كيانات او هويات متخيلة, اما الدال: هو الشكل الذي تأخذه العلامة ويعني الشكل غير المادي أي صورته وكان يقصد الاثر السيكولوجي اي التأثير والانطباع الذي ينتجه حواسنا.(دانيال تشاندلر: معجم المصطلحات الاساسية في علم العلامات, مرجع سابق, ص199-200).

4- أختار الباحث الخزافين الذين مازالوا على قيد الحياة خلال فترة أعداد هذا البحث

5- وضع الباحث معلومات نماذج العينة من خلال شبكة الانترنيت الالكترونية وكذلك بعض المراجع الفنية والفنانين أنفسهم.

6- استفاد الباحث بمعلومات حول ما يتعلق من مقابلات الالكترونية مباشرة ومكرره مع الخزافين. حيث وضع عناوين الاعمال الفنية حسب تسميتها من الخزافين أنفسهم .

7- مقابلة الالكترونية : فأني على العموم لي دراية بالأشياء التي تحيط بي كفنان فأنا انظر برؤية خاصة تختلف عن نظرة الآخرين ،فأنا أجد في الأشياء ما لا يجده غيري أسجلها على ورقة ثم اعمل على تقديمها بشكل يؤكد خصوصية العمل الفني الجديد.

8- مقابلة الالكترونية: ان اغلب اعمالي اترك المتلقي هو من يحدد الاتجاه الفني واغلب اعمالي تميل الى التجريد او الانطباعية.

References:

1- Ibrahim Fathi. (2000). *A glossary of literary terms*. Cairo: Dar Al-Sharqiyat for publication and distribution.
2- Ibrahim Mustafa. (no date). *intermediate dictionary*. Cairo: Dar Al-Da'wa for publishing.
3- Ibn Manzoor. (2006). *Arabes Tong*. Cairo, Egypt: Dar Al-Hadith for printing and publishing.
4- Father Louis Maalouf Al-Yousai. (Bit). *Al-Munajjid in language and literature*. Beirut: Catholic Press.
5- The two prices. (no date). *linguistics*.
6- The Holy Quran. (no date). *Surat Al-Dukhan*.
7- Inoue et al. (2008). *Semiotics origins, rules and history*. Darmajdlawi.
8- Andre Lalande (2008). *Lalande Philosophical Encyclopedia*. Lebanon, Beirut: Dar Oweidat for publishing and printing.
9- Bouzawada Habib. (2018). Styles Magazine. *Al-Ansaq International Scientific Journal*, page 91.
10- Paul Klee and Lita Hans. (2005). *The science of signs*. House of the Supreme Council of Culture.
11- The camel of the courtesan of the carpenter. (2004). *Studies in critical philosophy of history*. Iraq / Baghdad: House of General Cultural Affairs.
12- Jamil Saliba (no date). *Philosophical Lexicon*. Lebanon, Beirut: Lebanese Dar Btab.
13- Hassan Nima Madi. (2015). *Developing fine artistic taste*. Iraq: Dar Al-Jawahiri for publication and distribution.
14- Khaled Abboud Hamoudi Al-Sheikhly. (without a year). *Consider context theory* (a study between the ancients and the moderns). Iraq, Baghdad: Al-Mustansiriya University/Department of Arabic Language.
15-Said Alloush. (2010). *Dictionary of contemporary literary terms*. Lebanon/Beirut: The Lebanese Book House.
16- Saif Al-Din Al-Amdi. (no date). *Linguistics between heritage and contemporary*. Semantic search 95.
17- Shaker Abdel Hamid. (2001). *Aesthetic preference*, a study in the psychology of artistic taste. Kuwait: National Council for Culture and Arts.
18- Fida Hussein and Kholoud Badr Ghaith Muhammad Ali. (2009). *Aesthetics through the ages*. Jordan: Dar Al-Easar for publishing
19- Abdel Fattah Mahmoud. (2005). *The Qur'anic context and its impact on semantic weighting*. Jordan/Amman: PhD thesis.
20- Karima Muhammad Bshiwa. (2013). *Flags of Art in Contemporary Western Thought*. University Magazine, p. 88.
21- Mark Jimenez. (2009). *What aesthetic*. Lebanon / Beirut.
22- Muhammad bin Abi Bakr bin Abdul Qadir Al-Razi. (2017). *Mukhtar Al-Sahah*. Lebanon/Beirut: Dar Liban Library.
23- Muhammad bin Makram Manzour Al-Afriqi. (2000). *Arabes Tong*. Beirut: Dar Al-Sader.
24- Muhammad Jassim Al-Obaidi. (2009). *Sculptural forms on the surfaces of Mesopotamian pottery and contemporary Iraqi ceramics*. Iraq/Baghdad: House of Cultural Affairs.
25- Murad Wahba (2007). *Philosophical Lexicon*. Egypt, Cairo: Dar Quba'a for publishing and distribution.
26- Hisham Maafia (2010). *Interpretation and Art of Hans*-Georg Gadamer. Algeria: Dar Al Arabiya

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts107/235-256

Scenography and the effectiveness of meaning in the theatrical space

Sahib j. Ismael[1]

Al-Academy Journal-Issue 107 ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 17/11/2022 Date of acceptance: 7/12/2022 Date of publication: 15/3/2023

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

Abstract:

The elements of theater formation that fall within the spatial experience of the scenography of the show, which the directors work in in the imaginary theater, are important and have an aesthetic, intellectual and cognitive dimension, working to highlight reality in an aesthetic image surrounding space and space. And its relationship to the distinct, multiple and variable spaces above the stage, to produce theatrical signals and endless meanings through the possibility of infinite reconfiguration of the theater's space and its public and private space through the distribution of a group of blocks within the scenic image.

I dealt with in the first chapter (the methodological framework), which includes the research problem identified by the researcher, the importance of the research and the aim of the research, then the researcher determined the limits of the research and defined the terms and then defined them procedurally. The researcher also presented in the second chapter (the theoretical framework) two main topics: "Knowing scenography historically", the second topic is "the meaning of scenography in theatrical performance", and in the third topic "the aesthetics of scenography in the theatrical performance system", and then reviewed the most prominent indicators that resulted from the theoretical framework. The third chapter deals with the research procedures, and determines the research sample, the play "Red Carpet", scripted and directed by Dr. Jabbar Judy. And then in the fourth chapter, the results and conclusions were extracted, and recommendations and suggestions were made, in order to finally fix the references and sources of the research

Key words: Scenography, theatrical space.

(1) University of Baghdad / College of Fine Arts. oitrtiti2@gmail.com

السينوغرافيا وفاعلية المعنى في الفضاء المسرحي

صاحب جياد اسماعيل[1]

ملخص البحث:

تعد عناصر تشكيل المسرح الواقعة ضمن التجربة المكانية لسينوغرافيا العرض، والتي يعمل بها المخرجون في المسرح الخيالي، مهمة ولها بعد جمالي فكري معرفي، تعمل على إبراز الواقع في صورة جمالية محيطة في المكان والفضاء. وعلاقتها في المساحات المميزة والمتعددة والمتغيرة فوق خشبة المسرح، لتنتج إشارات مسرحية ومعان لامتناهية عبر إمكانية إعادة تشكيل مساحة المسرح وفضائه العام والخاص بوساطة توزيع مجموعة الكتل داخل الصورة المشهدية.

تناولت في الفصل الاول (الإطار المنهجي) والذي يتضمن مشكلة البحث التي حددها الباحث، وأهمية البحث وهدف البحث، ثم قام الباحث بتحديد حدود البحث وتحديد المصطلحات ومن ثم تعريفها اجرائياً، كما قدم الباحث في الفصل الثاني (الإطار النظري) مبحثان أساسيان: تناول في الاول "معرفة السينوغرافيا تاريخياً"، اما المبحث الثاني "معنى السينوغرافيا في العرض المسرحي"، وفي المبحث الثالث "جماليات السينوغرافيا في منظومة العرض المسرحي"، وثم استعرضت أبرز المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري. الفصل الثالث تناول إجراءات البحث، وتحديد عينة البحث مسرحية "سجادة حمراء" سيناريو واخراج د. جبار جودي. ومن ثم في الفصل الرابع تم استخراج النتائج والاستنتاجات، والخروج بتوصيات ومقترحات، ليتم أخيرا تثبيت مراجع ومصادر البحث.

الكلمات المفتاحية: السينوغرافيا، الفضاء المسرحي.

المقدمة:

فن السينوغرافيا نشاط أبداعي يعنى بتشكيل وتصوير العناصر الفنية من كتلة وضوء ولون وفراغ وعناصر بصرية أخرى، وصياغتها بشكل معين لخلق نوع من المساهمة والمشاركة الفاعلة بين النص وإشكاله الفنية وبين المتلقي. فضلاً عن أنه فن تشكيل الفضاء المسرحي تشكيلاً فكرياً وجمالياً، يضمن تحقيق حالة من التفاعل السريع بين أطراف منظومة خطاب العرض - النص والمتلقي - لتحقيق نظام إنشائي في متكامل لأي عرض مسرحي.

على ضوء ذلك يمكن لنا قراءة مصطلح "السينوغرافيا" بشكل يظهر وجود هذا الفن الحقيقي والرجوع الى مفهومه الاول، الذي ظل سائداً حتى عصر الكلاسيكية المسرحية القائمة، على انه فن الديكور المسرحي ومكان الحدث الذي يدور فيه فعل الشخصيات التي تقوم بفعل المحاكاة النبيلة، بعيداً عن فن الاخراج الاول الذي كان يمثل محاكاة للأمكنة والفراغ والحجم فحسب، فمهمة السينوغرافيا مهمة جمالية صرفة يقع على عاتقها فعل صياغة زخارف دلالات الاحداث التي يمليها عليها النص المسرحي بغية تحريك خيال المتلقي بترسيخ مكان العرض والاحداث بعيداً عن أي منهج علمي اوفني جمالي.

[1]جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة، oitrtiti2@gmail.com

الفصل الاول/ الإطار المنهجي للبحث

اولا/ مشكلة البحث

نتيجة التطور الذي أحدث على مفهوم السينوغرافيا وبما يتزامن مع الزمن الحالي، وايضاً مع التحولات التقنية والفنية الملامسة لطموح الفنان المسرحي، وبما جاء عبر استخدام المفاهيم العلمية المتطورة وتوظيفها في هذا المجال، وذلك لأجل صناعة عرض يحمل أفكار المؤلفين والمخرجين وبآلية تعمل على إلغاء الحدود الفاصلة بين النص الدرامي والعرض الصوري، لاعتبارات جمالية وفلسفية الهدف منها فتح افاق وابعاد جديدة لهذا المفهوم، فضلاً عن التنوع الواضح في الاختصاصات والعلوم المجاورة لفن السينوغرافيا، والتي تنقل النص الدرامي الى خشبة المسرح عن طريق رؤية المخرج، وما يسعى أليه جاهداً لإقامة روابط تنظيمية بين الصور الموجودة في النص والخزين المعرفي الذهني المتراكم من صور ذهنية لدى الفنان المسرحي، بالتالي يمكن لها إنتاج صور وتراكيب لها معنى مغاير عن طريق مجانسة هذين العالمين، وهذه الصور او التراكيب تحمل في طياتها دلالات ومعان موجهة للمتلقي ومؤثرة فيه، كونها صوراً محسوسة فالجانب الحسي كما هو متفق عليه هو المؤثر الاكثر فعالية على المتلقي.

ولهذا يعتمد المخرج المسرحي اشتغال عوالم بعيدة عن النص المسرحي، وعن المؤثرات الحسية لجذب المتلقي وجعله اكثر تفاعلاً مع النص المسرحي، بحيث يكون المسرح اكثر من مجرد مشهد سطحي منطوق عبر آليات البحث في معمار السينوغرافيا المغاير لفضاء مؤثث تأثيثاً مختلفاً عن السائد والموجود، وبمعمار يسمح للحركة والموسيقى التصويرية والاضاءة، بل وحتى مكان العرض، من خلق جو سحري محمل بالإيحاءات النفسية والحسية لمستويات الصراع الدرامي. ليتم تطوير وبلورة القدرات التي تمتلكها الصور الداخلة في عملية بناء العرض، وتحديد المشكلة بالتساؤلات الآتية:

1 – كيف لنا معرفة نشوء السينوغرافيا تاريخياً؟

2 – ما هي آليات توظيف السينوغرافيا عبر إشكالات التعريف والمعنى؟

3 - جماليات السينوغرافيا في منظومة العرض المسرحي.

على ضوء ذلك حدد الباحث عنوان بحثه الموسوم (السينوغرافيا وفاعلية المعنى في الفضاء المسرحي).

ثانياً: أهمية البحث

1- يحفز البحث المجال المعرفي وتراكيب الصور التي تحمل خطوطاً للأحداث والأفعال المغايرة. وهذه العملية ابداعية فنية وليست تفسير لأفكار المؤلف او تجسيدها.

2- تكمن أهمية البحث في بيان الرؤى الإخراجية والفضاءات والامكنة، التي قامت على اشتغالات السينوغرافيا، وهذه الرؤى قد تحدث تحولات جمالية وفكرية في العرض المسرحي.

ثالثاً: أهداف البحث

يهدف البحث الى التعرف على السينوغرافيا وفاعلية المعنى في الفضاء المسرحي.

رابعاً: حدود البحث

1- الحدود المكانية: العراق

2- الحدود الزمانية: يتحدد البحث الحالي بنماذج متفردة من 2000 – 2022.

3- الحدود الموضوعية: مفهوم السينوغرافيا وفاعلية المعنى في الفضاء المسرحي.

خامساً: تعريف المصطلحات

1 – السينوغرافيا:

لغة: هي فن تنسيق الفضاء، والتحكم في شكله بغرض تحقيق أهداف العرض المسرحي [.....] الذي يشكل إطاره الذي تجري فيه الأحداث. (Noun, 1993)

تعرفها (باميلا هاورد)، بأنها: "خلق فضاء فوق خشبة المسرح، وتصف اتجاهاً كلياً لصناعة المسرح من منظور بصري. (Howard, 2004)

اصطلاحاً: معناها كل ما يتعلق بالرسوم المتواجدة على خشبة المسرح. (Pius, 1980)

"وعرفها (الدسوقي) بأنها: "عملية تشكيل بصري – صوتي لمساحة الأداء التي يشارك المتلقي في تشكيلها بوجوده وخياله". (al-Dasouki, 2005)

التعريف الإجرائي – السينوغرافيا:

فن تشكيل الفضاء المسرحي المفتوح بمنظومات العرض السمعبصرية، تشكيلاً فكرياً وجمالياً، وبما يضمن تحقيق حالة من التفاعل والتواصل الفكري والجمالي، ما بينها وبين المتلقي.

2 – المعنى:

لغة: من الناحية الاشتقاقية يحتمل أن يكون مصدراً من الجذر " ع – ن - ى " ويحتمل أن تكون مخفف " مَعْنِيّ " اسم مفعول منه، وممن ذهب إلى القول الأول أبو هلال العسكري، وممن ذهب إلى القول الثاني الشريف الجرجاني. (Abu Hilal al-Askari, 1983)

وعن المعاني المذكورة في المعاجم لكلمة (المعنى) نقل ابن فارس عن الخليل قوله: "معنى كل شيء: مِحْنته وحاله التي يصير إليها أمره". (Ahmed, 2002)

اصطلاحاً: هو الصورة التي تعنى أي تقصد أي يقصدها المتكلم عندما يعبر عن شيء في ذهنه. (Abu Hilal al-Askari، 1983)

والتعريف الذي استخلصه "البركاوي" من هذا الوصف هو: "المعنى ما قام في صدر الإنسان وتصوره في ذهنه". (Al-Barkawi)

التعريف الإجرائي – المعنى:

المعنى التصوري أو المفهومي أو المعنى الإداري، هو العامل الرئيسي للاتصال اللغوي، والممثل الحقيقي للوظيفية الأساسية وهي التفاهم ونقل الأفكار. وهذا المعنى هو المتصل بالوحدة حين ترد في أقل سياق أي حينما ترد منفردة.

3 - الفضاء المسرحي

لغة: هو المبنى والمعمار والإطار الملموس الذي يجري فيه العرض المسرحي، وهو أيضاً لا يقتصر فحسب على المكان الذي يقع فيه العرض، إنما يمتد إلى الإطار العقلي والانعكاس الفكري وإعادة خلق صورة ما أمام المتفرج. (Amin, p. 98)

اصطلاحاً: يعرف "ايتيان سوريو" في كتاب (المسرح الفرنسي) الفضاء المسرحي، بأنه: "المكان الذي توجد فيه الأعمال الفنية باعتبارها أدوات مادية، وهو مكان عمل الفنان ومساحة لتشكيل علاقات". (souriau, 1999) وحسب ما يعرفه السينمائيون، بأنه: "مجال بحث رئيسي من خلاله يمكن تحليل المسرح إلى حد ما، وكل شيء يمكن قراءته وفهمه داخل الفضاء بتحوله إلى فضاء للعلاقات المسرحية". (Ubersfeld)

التعريف الإجرائي – الفضاء المسرحي:

هو التصور الذي يراد من خلاله إضفاء معنى على فضاء ما، سواء في فضاءات مفتوحة أم مغلقة. إذ أن تدخل السينوغرافي يكون مهماً لتحويل فضاء ثابت وساكن إلى أخر يحمل أحداثاً ديناميكية، وذلك من خلال استغلال الفراغات وإضفاء طابع خاص على المكان من اجل شخوص معنيين اعتماداً على الألوان والأحجام والأضواء.

الفصل الثاني/ الإطار النظري

المبحث الأول

معرفة السينوغر افيا تاريخياً

أخذت السينوغرافيا بدايتها من بداية المسرح والبعض يرجعها إلى بدايات الحضارات البابلية والفرعونية، فمفردة السينوغرافيا ترجع إلى سكينوغرافين (scenographie) أساس مفردة السينوغرافيا، وتعني باليونانية تصميم الديكور أو تزيين واجهة المسرح بالألواح الخشبية المطلية بالرسوم، وهذه الألواح المرسومة، كانت في القرن الخامس قبل الميلاد، تمثل المكان الذي كانت الإحداث تجري فيه. إذ يمكن ربط فضاء عادي بأخر خيالي لا سيما "وان هذا الفضاء الخيالي سابق بالضرورة للفضاء الواقعي". (Amin, p. 98)

لذلك وجب تتبع بدايات السينوغرافيا من خلال دراسة مكوناتها التي تشغل خشبة المسرح لا سيما المسرح الإغريقي الحافل بهذه التقنيات فهو مسرح تكثر فيه التقنيات وهذا ما نجده في معمارية المسرح الذي كان في البدء يونانياً ومعناه كل ما يتعلق بالرسوم المتواجدة على خشبة المسرح، رغم الاعتقاد السائد بقوة في ان المصطلح اليوناني هذا لم يكن يقتصر على المناظر وحسب وانما تعداه معناه الى حركاتها – المناظر – مع بقية العناصر المكونة لشكل العرض المسرحي كاملا بدأً من المضمون وما يتبعه من حركة الممثل ومستلزمات التنسيق لصورة الفضاء المسرحي.

إذن البداية الحقيقية للسينوغرافيا متمثلة مع بداية المسرح الإغريقي وهذا ما يذكره "فرانك .م هوايتنج" بقوله: أن البداية الحقيقية هنا تحدد نشأة المسرح تحديداً نسبياً وهي بداية المسرح في بلاد اليونان خلال القرن الخامس قبل الميلاد. أمتاز المسرح الإغريقي بمعمارية متشكلة بدقة عالية وتتميز بفضاء معماري مفتوح فالعروض الإغريقية أتسمت بأنها لم تتطلب جهود عالية مجرد توفير مساحة من الأرض مقدسة، يقام وسطها ارتفاع يرمز إلى مذبح الإله، حيث تقدم الأضاحي قبل كل عرض مسرحي، امام جمهور المشاهدين

فيتوزعون كيفما اتفق على سفوح التلال المحيطة، كما يفترضون ايضا مصاطب خشبية اقيمت حيثما كان السفح منخفضاً بحيث يمكن للجمهور من مشاهدة ما يجري على الأوركسترا. "وقد بنى كل ذلك على المنظور الخطي، لإعطاء شكل واضح للرؤية والمعنى والفكر والمفهوم". (Amin, p. 99)

المسرح الاغريقي مر بمراحل كثيرة، من البناء الخشبي المؤقت الى المبني بالحجر. فالديكورات التي اتسمت بمنظرية فائقة الدقة والستائر، شملت التقنيات التي كانت عبارة عن ستارة تفصل الممثلين عن المتلقين، وكانت المدارج قد وضعت من الحجارة والمقاعد الخشبية انتظمت في صفوف تتجه كلها الى الوسط في منتصف الصفوف. من العناصر المعمارية المهمة في المسرح اليوناني "الاوركسترا" يجمع الباحثون على انها المكان المخصص للرقص، وتوصف بأنها دائرية الشكل وان الجوقة تؤدي عليها رقصاتها واغانيها، كما تقف فيها عبر اداء الممثلين لأدوارهم، وفي وسط الأوركسترا يقوم بناء حجري يمثل مذبح الاله ديونسيوس. وقد عمل على ذلك من أجل وضع " فن يضع عناصر المسرحية بطريقة المنظور". (speetaeles, 1965)

إن العروض اتخذت فضاءات متنوعة في مسرحيات "اسخيلوس" كانت تقدم في الهواء الطلق، في حين ان مسرحيات "سوفوكليس و يوربيدس" كانت في اغلب الاحيان تقدم امام مبنى او قصر من القصور، اذن فمن المنطقي افتراض إقامة منظر مبني كخلفية للعرض. امتلك المسرح الاغريقي اقسام تخللت في معمارية المسرح وهذه الاقسام هي المنصة التي تحتوي على العناصر المسرحية، ومقدمة المنصة، المخصصة لاستقبال الممثلين في اثناء قيامهم بأدوارهم، و الاوركسترا أي المجال الذي تحده الصفوف الاولى من المدرجات، والذي خصص لحركات الجوقة. فمعمارية الفضاء الاغريقي بنيت بدقة عالية وهذا ما تجلى بالدقة السينوغرافية في تقنيات العربة التي استخدمها "ثيسبيس" في تجوله مع فرقة ممثليه على العربة، وكانوا يمثلون مسرحياتهم عليها وكانوا يطلون وجوههم، عند التمثيل، بعصير العنب. ضمن "نسق معين يعود بالفائدة على المجهود التشكيلي، ونقصد اللون والقيمة والقياس، بحيث يصبح بإمكان اللغة التشكيلية عن مهامها المضمونة كان تستند لما تناوله من مواضيع ودلالات لها معنى". (Shabelle, 2001)

يرى الباحث أن عنصر الديكور المتكون من عملية تجسيدية متحققة الحضور ومقتصرة على متطلبات العرض المسرحي، يخضع الى تشكيلات ديكوريه تسمح للجمهور مشاهدة جميع تقنيات العرض الذي سيعرض وفق هذا التشكيل المنظور، ولذلك ربط الايطاليون بين السينوغرافيا والمنظور حيث لم يكن للكلمة الاولى معنى واستخدام مسرحي.

أعتمد المنظور المنهج العلمي لتنفيذ المسارح المستخدمة والزخارف المختلفة. وكان للمنظور أثره في تحريك خيال المتفرج واكتسب مصطلح سينوغرافيا مغزى مسرحياً حيث يشير تحديداً الى فن المنظور المرسوم معمارياً، أو طبيعياً ادرك المصمم الاغريقي من خلاله الحاجة الى وجود المناظر المرسومة والتي بدورها تساعد على خلق اجواء المسرحية، وتلك المناظر تسهل على المؤلف المسرحي بأن يتناول مسرحيات ذات أماكن معينة كي تجري فيها الاحداث، وبهذا يكون المؤلف المسرحي الاغريقي يتحرك بمساحة اوسع من ذي قبل، والمناظر المسرحية قد وفرت المشقة على الممثل والمؤلف الإغريقي بذلك يلجأ المتفرج لعملية السرد، فترسم في مخيلة المتفرج الاغريقي صورة ذهنية واضحة يستقبلها من العملية السردية او الكلامية الوصفية. لذا يعد

"المكان المسرحي هو الموضوع أو الحيز كوجود مادي يمكن إدراكه بالحواس، وبذلك يتميز بما يحيط به من العناصر المادية". (Elias, 1997)

فضلاً عن وجود المعدات المستخدمة في العروض الاغريقية وهي جزء من سينوغرافيا العرض الاغريقي، والمتكونة من ثلاث معدات رئيسة هي "الاكسكليما والبرياكتوس والميكانا" الاولى عبارة عن مصطبة خشبية منخفضة مركبة على عجلات بحيث يمكن دفعها خلال فتحة الباب الرئيس لتكشف عن المشاهد التي يفترض انها قد حدثت وراء الاسكينا ... اما الالة "البرياكتوس" فكانت اشبه بمنشور ذي ثلاث اوجه، كانت ترسم عليها المناظر المختلفة باستخدام مجموعة من هذه الآلات من الاعمدة وأمام مقدمة الاسكينا، وكانت تسمح بالإمكان بتغير المنظر وذلك بتحريك وجه واحد من الاوجه الثلاثة لهذه الآلات، وبذلك يشاهد الجمهور اشكالاً جديدة للمنظار، اما الالة الثالثة وهي "الميكانا" ويبدو انها كانت اشبه برافعة كانت تستخدم لرفع الالهة وإنزالهم. "كذلك يعمل السينوغرافي مع المعماري وما يتصوره المظهر التشكيلي الخاص لخشبة المسرح وقاعة الجمهور التي تشكل المكان المسرحي". (Zaidan)

امتاز المسرح الاغريقي بخلوه من التكنلوجيا المعمارية للأقواس والاروقة وأن بذور التطور التقني الذي أوجد حالة التغير المتمثلة بالمنظر واحداث نوع التحول الذي قد ذكرناه سابقاً من حيث المعدات. اشترك الزي الاغريقي في تنميط الوحدة المكونة للسينوغرافيا باعتبار الزي له الدور الفعال في سينوغرافيا العرض المسرحي، فالزي الاغريقي بألوانه القرمزية والبيضاء في تفعيل دور السينوغرافيا في العروض المسرحية، وللأقنعة دور بارز الاهمية في سينوغرافيا المسرح الاغريقي، إذ كانت اقنعة الدراما الكوميدية المتنوعة أكثر منها في الدراما التراجيديا، لتمثل هذه الاقنعة - اضافة الى وجه الانسان كما في التراجيديا – الحيوان والطيور، الأمر الذي ساعد على تعميق الكوميديا بين الانسان، وبما أن العروض التي كانت تقدم في وضح النهار لذلك لم "تكن هناك حاجة الى اضاءة المسرح او صالة المدرج. وانتقالاً الى سينوغرافيا المسرح الروماني الذي يعد امتداداً للمسرح الاغريقي من حيث المعمارية، لكن نجد حضور واضح للأقواس والاروقة التي لا نجدها في معمارية الاغريق، فالمسرح الروماني يدين بشكل ملحوظ للإغريق فـ الفن الروماني يدين كثيراً للفنون الاغريقية التي تميزت باتجاهها الديني والمثالي. وهذا يتوافق مع تعريف "ايتيان سوريو" في كتاب (المسرح الفرنسي) الفضاء: "بأنه المكان الذي توجد فيه الأعمال الفنية باعتبارها أدوات مادية وهو مكان عمل الفنان ومساحة لتشكيل علاقات (souriau, 1999) ".

أتسم المسرح الروماني بـ"زيادة" حجم واجهة المناظر ذات الأبواب الثلاثة فارتفعت الى أقصى ارتفاع تصل اليه وكذلك زيادة الزخرفة والمكان في البناء. كما أن المنظر الثابت في المسرح الروماني والذي يقابله "الاسكينا" الإغريقية أتى كوحدة واحدة من المعمار المسرحي (وحدة معمارية) فالمدرجات تبدأ ملامسة لهذا المنظر وتنتهي به، أما من حيث الحجم فالمنظر الروماني أكبر وأضخم، كما أحتوى على زخارف اكثر من المسرح الإغريقي وتميز المسرح الروماني بمساحة طويلة للمدرج الروماني إلى إن وصلت الى شبه دائرة، إذ كانت في المسرح الإغريقي الى ما هو ابعد من النصف دائرة وأقل منه شبه دائرة. وهذا هو مجال بحث من خلاله "يمكن تحليل المسرح إلى حد ما، وكل شيء يمكن قراءته وفهمه داخل الفضاء بتحوله إلى فضاء للعلاقات المسرحية". (Ubersfeld, p. 50)

نجد أمكنة الجلوس في المسرح الروماني كانت اقل مما كانت عليه في المسرح الاغريقي، وذلك بالرغم من أن حب الرومان كان تفضيل الكم على الكيف، وقد كان هذا ملحوظا بسبب انخفاض المستوى الاجتماعي والفني للمسرح في روما على النقيض مما كان عليه المسرح الاغريقي القديم من اهمية وحيوية. أما بالنسبة للمنظر الخلفي فقد اضيف الى الادوات المسرحية من جهتي منصة التمثيل، كـ"مواشير" مثلثة الشكل، وكانت هذه المواشير عندما تدور على نفسها تعرض صورة مطلية على جوانبها ملائمة لتحولات العمل الدرامي.

امتاز المسرح الروماني ببنائه المعماري متجها نحو الزخرفة والتفخيم، وهذا عكس ما نجده في أعمال الاغريق التي تميزت بالبساطة والتنظيم، وهذا ما نلتمسه في استمرار الرومان طوال الخمسة قرون، شغوفين بمظهر الفخامة والعظمة والمباريات والمصارعات وغيرها من الالعاب الرياضية التي كانت تعرض، وكانت تدفعهم الى تلك الممارسات عوامل كثيرة في ذات الوقت على اقصائهم عن المسرح بسبب تعدد الوسائل الترفيهية وتنوعها، لكن تلك المباريات قد عرفت طريقها للازدهار بسبب اقبال الجماهير لمشاهدتها، ومن هنا ندرك مدى المزاجية العامة للشعب وللمتفرج الروماني. اعتمدت السينوغرافيا الرومانية على بناء مناظر ثابتة وفخمة وديكورات ضخمة، كما جمع المسرح الروماني فيما هو معروف بين الاتجاه الديني والدنيوي، وكان موجهاً لخدمة الاباطرة والامراء وحاشيتهم والعسكريين الكبار والنبلاء ورجال الاقطاع، في حين كما ذكرت سابقاً ان التمثيل كان يقوم به العبيد غير المتخلقين ذكوراً وإناثاً. " فالسينوغرافي مطالب بأخذ مكان المتفرج لإدراك العلاقات الصادرة عن القاعة والمنتجة للمسرح والعرض". (Antoine, 1979)

إن الفن بمجمله يأخذ قالبه وطابعه الجوهري من تلك الممارسات الفعلية له فهو: يستمد طاقته الروحية من الوسط الذي ترعرع فيه، وإذا أدرجنا بعض تلك المقاربات والتباينات بين المسرح الاغريقي والروماني ، فنحن ندرجها بغية تفعيل ذلك الامتداد السينوغرافي من حيث الشكل وليس المضمون، أن نظرة السينوغرافيا متفحصة على الأشكال المعمارية الرومانية للعرض المسرحي، وأي كان من تلك العروض، لا نجد معضلة في التعرف على كينونة المسارح الرومانية، والتي هي بكونها اقرب بالحلبة منها الى المسرح الحقيقي. تميزت الدراما الرومانية في أستخدمها المساحي وقد جعلت من الملاعب الكبيرة وحلبات الصراع والبحيرات المائية اماكن لتقديم هذه العروض والمسابقات، فأن الدراما الدينية في العصر الوسيط قد حسب لصالحها حق التأسيس لنوع العروض المهمة "مكانياً في تطوير استخدام مساحة العرض ذلك بما يسمى "مسرح البيئة". إذ عمل رجال الكنيسة على الاستفادة من البيئة المكانية والهندسة المعمارية للكنيسة وتوظيفها للعرض المسرحي، محققين بذلك التقاء قوة الموضوع الديني الذي تناوله مع هيبة رجال الدين، وهناك كثير من مواقف الكنيسة وتعاليمها حينذاك لم تخرج مباشرة عن سنة المسيح وتعاليمه بقدر ما خرجت الرغبة في مقاومة كل ما هو اغريقي او روماني، والواقع ان الكتابة المسرحية بقيت منذ وفاة سينيكا حتى بداية العصور الوسطى غير موجودة نسبياً، ولابد أن يكون لمثل هذا الحكم العام بعض الشذوذ. التي أدت إلى "تحديد الرؤية المسرحية وجعلها فقط في خدمة التظليل والتأثير السلبي على الجمهور". (Al-Masoudi, 2001, p. 67)

إن سينوغرافيا العصور الوسطى كانت زاخرة بالتطور الذي شمل تقنيات العروض من ماكنات وآلات الخداع ومنصات للتقديم مزخرفة ومزينة، وكان التقديم في الهواء الطلق لذلك لجأوا الى تزيين "الأجزاء العليا من الاشجار المجاورة لـ"ترينيتا داي مونتي" لتصبح منظراً مسرحياً، وضع عليها مشاعل ولوحات كتبت

عليها شعارات .... فضلاً عن بعض الاحجار المزيفة والمنحدرات الى جبل رمزي الى اعلى السلالم، وتعتلي تللك السلالم منصة كبيرة مليئة بالأشكال الرمزية. خضعت خشبة المسرح الى تحولات وتطورات على نمط الشكل العام والتقنيات المستخدمة. فظهرت ثلاث أنواع لخشبة المسرح: (David, 1995, p. 238)

الأولى: مسرح المصطبة المؤقت للفرق التمثيلية الجوالة، وتميزت هذه المصطبة بمنصة مرفوعة للأعلى ذات ستارة خلفية، يستريح الممثلون خلفها، أو يختفون وراءها عن أعين المشاهدين الذين كانوا عادة يجلسون امام المنصة او يحيطون بها من ثلاث اتجاهات.

الثانية: المسارح المتصلة المستخدمة في تقديم مسرحيات الاسرار والمعجزات، وتقوم فكرة هذه المسارح على انتقال المشاهدين من مكان الى آخر حسب تغير المناظر وتحريكها، ذلك باستخدام مجموعة من الغرف المبنية كل غرفة منها تمثل منظراً، أو بيئة مختلفة محركةً الجماهير معها مثلما تفعل جماهير رواد حديقة الحيوانات عندما ينتقلون من بيت الفيل الى اقفاص القرود.

الثالثة: مسارح العربات المستخدمة في تقديم مسرحيات الاسرار الانجليزية والألمانية، وتختلف مسارح العربات المستخدمة في انجلترا والمانيا عن المسارح المتصلة فهي تعد قبل بدأ العرض أعداد كاملاً، ثم توضع على عجلات وتدفع في طرقات المدن متنقلة ما بين مجوعة واخرى من المشاهدين، وكانت مسارح العربات هذه مكونة من طابقين الاسفل لاستعماله كفرقة للملابس والعلوي للتمثيلل.

امتازت خشبات المسارح الثلاثة بالنوافذ، وأسقف المنازل والشرفات وكانت المناظر ايحائية لترمز الى المكان عن الطريق الرمز، فتكفي شجرة واحدة بعدة زهور لترمز الى جنة عدن، وعلى جانبي خشبة من الخشبات تقع في كل نهاية منها يميناً ويساراً الجنة والنار. كان تطور الفضاء المسرحي ومفهومه كمحتوى للرؤية مرتبطاً بإعادة التفكير في المكان المسرحي كما ولهذا "الفضاء من العوائق والصعوبات التي تنطوي عليها بنية هذا المكان التقليدي للرؤية". (Al-Masoudi, 2001, p. 66)

أزياء العصور الوسطى لم تتقيد بالدقة التاريخ وجاء تصميمها مناسباً لحركة وتحرك الادوار والشخصيات، خاصة في أدوار الشياطين لقفزاتهم وفق طبيعة الادوار لم تكن الاضاءة في العصور الوسطى ذات أهمية لأن العروض التي كانت تقدم معتمدة على ضوء المشاعل والثريات الخاصة بمعمارية المكان عبر الشموع التي هي العامل الوحيد في اضاءة المسرح خلال عدة قرون. تحتل السينوغرافيا "صدارة التلقي ورئاسة متابعة الرؤية المسرحية من خلال زاوية النظر والموقع المتميز". (Al-Masoudi, 2001, p. 66)

ارى ومن خلال ما تقدم أن مجمل العناصر في منظومة الاشتغال المسرحي بالجانب السينوغرافي، لها دوراً هاماً في استمرارية العروض المسرحية، تبادل الصور والحوارات والتحولات التي لها تأثير واضح. وهذا قد ينزاح ايضاً إلى الموسيقى ودلالاتها العلامية التي تنفذ عند بداية العرض لتنبيه المتفرجين الى بدأ العمل، وفي وقت كانت الموسيقى مرغمة في الاداء المسرحي من قبل رجال الكنيسة، وليس كان شاغلها خدمة العروض المسرحية، أنما تقديم زخرفة جمالية تضاف على العروض.

المبحث الثاني

معنى السينوغر افيا في العرض المسرحي

ولدت السينوغرافيا من فن الزخرفة المسرحية، ثم تطورت في معارضتها للزخرفة، لتصل إلى فن الديكور. إذ ظهرت هذه الزخارف في منتصف القرن "الخامس قبل الميلاد" في تراجيديا "سوفوكليس"، لتمثل مناظر معمارية أو طبيعية توضح موقع الحدث: ويختلف مفهوم السينوغرافيا لدي المعماريين الإيطاليين في عصر النهضة، ومنهم: "بلدسار بيروتسي وسباستينو سيرليو"، فالسينوغرافيا بالنسبة لهما وسيلة من ثلاث وسائل للرسم يلجأ إليها المعماري لتقديم تصور عن المبنى قبل البدء في البناء: التخطيط الأفقي والتخطيط الراسي، ليثبتا أن السينوغرافيا تصور لوجه من وجوه المبني والواجهات المتحركة التي تسمح بالحصول على تصور كامل عن مظهر المبني النهائي عن طريق الحيل البصرية. "السينوغرافيا تصميم فني تقني، تكمن في تصميم وتنفيذ عناصر مشهديه (أو ديكور) للسينما والتلفزيون والمسرح. بالإضافة إلى تصميم ملابس الممثلين وأزيائهم وما إلى ذلك" (Glossary of Art, Architecture & Design since, 1945). لقد ربط الإيطاليون بين السينوغرافيا والمنظور، إذ لم يكن الأولي معني أو استخدام مسرحي، واصبح المنظور المنهج العملي لتنفيذ المسارح المستخدمة والزخارف المختلفة.

كان للمنظور أثره في تحريك خيال المتفرج واكتسب مصطلح سينوغرافيا مغزى مسرحيا حيث يشير تحديدا إلي فن المنظور المرسوم معماريا كان أو طبيعياً، وأعيد استخدام مصطلح ديكورا او زخرفة – التي تعني باللاتينية وفقا لـ"فيرتوف" في القرنين السادس عشر والسابع عشر. وفي القرن التاسع عشر أصبح هناك فرق بين كلمتي ديكور وزخرفة: فكلمة ديكور كلمة تقنية خاصة بفني الأجهزة في المسرح، لتشير إلى مجموع العناصر المادية التي تحمل الزخارف المرسومة. أما كلمة زخرفة فهي كلمة فنية تشير إلى المكان الذي يدور فيه الحدث ومجموع الادوات التي تستخدم في تقديم العرض من لوحات وأثاث وإكسسوار. يلعب كل من الديكور أو الزخرفة دوره عند رفع الستار حيث يجب ان يكون له تأثيره المباشر، ومع بداية الحوار تصبح للممثلين الاولوية وللأداء الأهمية الأولى، بينما يتراجع الديكور ليصبح مجرد خلفية للنص". (Al-Ghaith, 2012)

فضلاً عن الاعتبارات التاريخية التي تلامس الرؤى الجمالية الأخرى، خاصة بالأسلوب الزخرفي – الكلاسيكي، الباروك، الرومانسي، الطبيعي، الواقعي، الحقيقي، الرمزي. ايضاً بأدوات الديكور التقنية التي تعتمد عليها الزخرفة. والتي كانت من مهمات المنظور "السينوغرافي" الملائم بدقة لخشبة المسرح، بالتالي هي محاكاة للحجم والفراغ، لم يكن دورها تثبيت الديكور فقط، بل هي بالأساس خاضعة للمنظور المستخدم على خشبة المسرح، ولبنية المسرح نفسها بما في ذلك الخشبة والقاعة والهيكل المكاني. "تمثل السينوغرافيا مناظر معمارية أو طبيعية لتوضح الحدث، إذ إنها تعمل على معالجة الفضاء الدرامي". (von, 2003, pp. 13-16)

وبعيدا عن المتغيرات الأسلوبية المرتبطة بذوق العصر وجماليات النصوص الدرامية وتطور العلم المنظوري، المعرفة السينوغرافية "منظور أمامي في القرن السابع عشر، منظور منحرف في القرن الثامن عشر ومنظور بانورامي في القرن التاسع عشر"، فقد بقي هدف الديكور ودوره تمثيل مكان الحدث. على ضوء ذلك ارى أن كلمة ديكور توحي بفكر الزخرفة الظاهرية أو خداع البصر أو الابهام. ومغزى صفة، زخرفي، مغزى واضح: فالديكور لو يقوم بالتمثيل فهو سلب أو شاهد محايد والأساسي انما يكمن في نص المؤلف وفي أداء

الممثل. بالتالي هي "فن تنسيق الفضاء المسرحي والتحكم في شكله بهدف تحقيق اهداف العرض". (Noun, 1993, p. 7)

أما السينوغرافيا في القرن العشرين كانت في أوروبا وفي فرنسا، إذ يستخدم مصطلح سينوغرافيا بمعناه المعاصر بصورة نشطة منذ منتصف القرن العشرين. وباستعادة هذه الكلمة القديمة ذات الرنين الخاص كان من المفترض تحديد مفاهيم جديدة لتنظيم الفضاء المسرحي وهي المفاهيم المستخدمة منذ نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين بتأثير من كبار المجدين امثال (ادولف آبيا - 1862 – 1963)، و (ادوارد جوردون كريج – 1872 – 1966)، أن ما يميز هذه المفاهيم الجديدة هو التناقض بينها وبين دور الديكور السلبي ووظيفته التمثيلية والوصفية البحتة. ويندرج هذا الاتجاه في إطار الرغبة الكاملة في الحصول على مفهوم مسرحي موحد تلعب فيه كل عناصر العرض دوراً فعالاً، ليس فقط النص والممثل، وأصبح إعداد الفضاء المسرحي مساحة تشكيلية كـ"عنصراً" محركاً للعرض المسرحي، وهذا يعد ضرورة للتوافق بين الدراما والمكان الذي تدور فيه الأحداث. وإن "تشكيل الفضاء السينوغرافي يحتاج أن يلائم بيئة العروض، كـ"عروض" القصور والبلاطات، وايضاً التوافق مع متطلبات ظهور الأوبرا المتعددة المناظر". (Al-Mousa, 2004, p. 15)

وترتبط عملية إعادة النظر في الزخرفة بالعمارة وإعداد مكان العرض وتصور خشبة المسرح وعلاقتها بالمتفرج وتجهيزها الفني، وقد تطورت الإضاءة والصوت تطوراً هائلا مؤكدين بذلك الاصلاح المعماري الفني الذي يهدف الي تحويل الخشبة إلى مكان سهل الاستخدام، مرن ومعبر. نتج في السبعينيات صراع بين السينوغرافي ومصمم الديكور من ناحية وبين السينوغرافيا والديكور من ناحية أخرى. ويظهر هذا التعارض جلياً في استخدام خشبة المسرح والتعامل مع المكان، وبظهور المكان الذي يمكن أن نطلق عليه صفة الوظيفة الدرامية المعبرة والفعالة، التي تحل محل الوظيفة الزخرفية الوصفية السلبية، التي تمثل الموقع التاريخي أو الجغرافي المعماري أو الطبيعي، داخلياً كان أو خارجاً. على ضوء ذلك "تكون التصاميم أحياناً على نحو مزخرف وغريب، وتكون ثقيلة الحركة كثيرة التفاصيل، لتصبح متداخلة مع المشهد في صراعه مع الممثل مما يجلب الاهتمام". (Scine Design and stage lighting, 2005)

يرى الباحث يجب أن يترجم المكان في السينوغرافيا عبر تنظيم المساحة الجمالية، وما تتضمنه من حجوم وكتل وإضاءة لعوالم النص، بدلا من أن يكون مجرد نقل حرفي للإرشادات المسرحية، وفي كثير من الأحيان يتبع الإيحاء أو التحريض الواقعي بوساطة ما تفرزه السينوغرافيا من استعارات مسرحية، أو بشكل أكثر فاعلية لإنتاج أشكال جديدة مستعيدة فضاءات كثيرة بهدف مسرحتها.

هناك تقارب بين معنى مصطلح السينوغرافيا الكلاسيكي ومعناه المعاصر، وبالتالي يتم تنظيم المكان المسرحي أو استخدام المكان الموجود، رغم وجود التناقضات التي تؤدي خلافات بالمعنى ما بين الزخرفة والسينوغرافيا، وأن كانت هناك علاقة متماسكة بين الديكور والسينوغرافيا هذا لا يلغي أحدهما الأخر. بالتالي الممارسة الشخصية هي التي تحسم القضية وفقا لمفهوم كل فرد عن الفن.

ميزات السينوغر افيا: تستوجب السينوغرافيا الناجحة شروطاً متعددة، ومميزات لابد أن تتوفر في العمل السينوغرافي، لذا يمكن أن نبين هذه الخصائص والمميزات بالشكل الآتي: (Abd al-Nabi, 2005, p. 63)

1 - أن تكون السينوغرافيا هادفة تخدم العرض والمتلقي عبر توظيفها المهني.

2 – يجب أن تكون مشوقة ومحفزة ومؤثرة في الجمهور، وتترك أثرا إيجابيا على مستوى العرض بجوانبه الجمالية والمعرفية.

3 – أن تكون شاملة ومنفتحة ومتنوعة تجمع بين ما هو سمعي وبصري وحركي.

4 – أن تتسم بالجودة الجمالية والفنية تأسيساً أو تجريبا أو تأصيلاً.

5 - أن تنفتح على المدارس المسرحية، وتحمل الأستعارات الأنثروبولوجية ما قبل المسرحية.

6 - أن تتسم بالإيحائية والرمزية والتناصية والأسلبة اللغوية.

7 - أن تستفيد من الصور الرقمية والأيهامات السينمائية الحركية.

8 - أن تطبع بخاصية الاتساق والانسجام والوظيفية الهرمونية المتآلفة أي تتسم بالتناسق الدلالي والسيميائي.

9 - أن تكون في خدمة الأزمة الدرامية والتوتر المسرحي المشحون بالصراع.

10 - أن تحقق السينوغرافيا ثلاثية الأبعاد "العرض والطول والعمق".

11 - تستفيد من المفارقات الزمنية والتوازن والتقاطع، وتستعين بالتقنيات الآلية والرقمية الحديثة.

12 –أن تخلق السينوغرافيا مع رغبات الممثل وقناعاته الجمالية والتصورية.

أنواع السينوغر افيا: (von, 2003, p. 8)

هناك نوعين من السينوغر افيا، هي:

اولاً - السينوغرافيا الكلاسيكية: هي التي تعتمد على التزيين المظهري، وتتسم بفخامة الديكور، وكثرة القطع "الكتل" التي تملأ خشبة المسرح، ووجود مجموعة من الإكسسوارات التي يستعين بها الممثلون أثناء أداء أدوارهم التمثيلية، كما أنها تحاكي الواقع بحرفية مباشرة أو غير مباشرة. فبإمكان الاكسسوار مع جهود الممثل خلق فضاء تعبيري ولكن وظفت بشكل رمزي، وهذا ما تجلى في مسرحية "داريوفو" لا أستطيع بل أرفض الدفع الذي يشتمل الديكور على ساعة حائط يمكن اعتبارها تجاوزا احدى المهمات المسرحية في العرض، وفي ذروة المسرحية تلعب هذه الساعة دورا هاما في مجرى الأحداث بحيث تتحول الى أحد عناصر الأداء المسرحي الرئيسية.

ثانياً - السينوغرافيا التجريبية: هي سينوغرافيا شاملة تجمع بين تقنيات المسرح الفقير لدى "غروتوفسكي" واستعمال الأيقونات البصرية السيميائية الدالة، والاستعانة بالموروث الشعبي واستعمال الرقص والغناء وجسد الممثل، والاستفادة من التشكيل وكل الفنون البصرية المتعلقة بالرسم والنحت والعمارة والحفر والجرافيك. هذا، ويمكن الحديث عن أنواع عدة من السينوغرافيا على مستوى التوظيف، فهناك سينوغرافيا وظيفية وغير وظيفية، وسينوغرافيا جامدة ثابتة وسينوغرافيا متحركة وديناميكية تتسم بالحيوية وحرارة الصراع الدرامي والحياة المفعمة بالتوتر.

المبحث الثالث

جماليات السينوغر افيا في منظومة العرض المسرحي

تعمل السينوغرافيا إلى خلق مظهر معين وتحديد شكل مرئي، يضيف طابع على مكان ما من اجل شخوص وأفعال معينة، وحكاية محددة، وصياغة معرفية تعكس وتؤكد: "أن الفن هو الذي يرسم التصورات من اجل إضفاء معنى على الفضاء، والسينوغرافي الذي ينتج هذا الفن بين تقنية الديكور، والإضاءة والأزياء، يشكل من معطياتها وفق رؤية موحدة، تكوينات بصرية – مشهديه تنطوي على علامات مكانية وزمانية ذات قدرة على التوليد الدلالي، على ما وراء الدلالة الإيحائية. على ضوء ذلك "تستطيع الحركة في النهاية أن تحقق التناغم بين جميع العناصر، الأمر الذي لا يستطيع كل فن على حدة أن يحققه". (Appiah, 2005, p. 4)

تتأتى جماليات سينوغرافيا العرض داخل فضاء المسرح المفتوحة، بوساطة ما تحققه منظومة خطابه من تمثيل وأزياء وديكور وماكياج ومؤثرات موسيقية وصوتية وملحقات، كما في مسرحية (شواطئ الجنوح)، تأليف: قاسم محمد ، وإخراج: منعم سعيد، أذ تعمل على ايجاد فرص الخلق الإبداعي، وبما تنشئه من تكوينات معتمدة على تطويع الخامات وابتكار التشكيلات، وما تحمله من علامات ودلالات وإشارات رمزية تفتح المجال أمام المتلقي للخوض في غمار القراءات والتأويلات المتعددة، وتحميل العرض بوصفه مجموعة معاني تكاد تؤدي إلى معاني ثانوية "فرعية" وبما يضمن سلامة التأويل وقواعده وحدوده. " أي جسم يرتبط لدى المخرج على نحو تشكيلي وحركي بالناحيتين التكوينية والإيقاعية وبالبيئة والتكوينات المعمارية". (Al-Kasipopov, 1976, p. 252)

وعبر هذه المفاهيم الفنية رسم المخرجون طريقاً ممهداً لكيفية استلهام الفضاء المسرحي واعتبار قيمته الايقاعية بؤرة وأساس العمل السينوغرافي، وأن هذه الجهود التطورية لمشروع المسرح الجديد كانت هي الخطوة الاولى والعتبة التي فتحت الافق أمام فن السينوغرافيا الى عالمها الرحب. وبالتالي انتشار هذا الفن الذي بدأت تتحدد وظائفه السينوغرافيا في استحداث دلالاته ومهماته التي تتركز حول التكوين بوساطة تنظيم واستعمال الديكور ومحو الوظيفة التمثيلية للنظم الدالة في العرض لإعداد فضاء مسرحي يجمع كل هذه النظم المختلفة في "تشكيل فني إبداعي يعد القوة المحركة لأي عرض مسرحي". (Décor, 2006, p. 62)

إن العرض المسرحي تحكمه القدرة على وضع الاحتمالات ومناقشتها، وهو مرتبط بإمكانية الفنان على انجاز عوالمه المرئية المستقلة بذاتها بما يملكه من تصورات ومفاهيم عن المسرح من جهة، وعن العناصر والمفردات من جهة اخرى، فالممثل يعد العنصر الاول في تركيب سينوغرافيا العرض وان حركته يجب ان تخضع لقانون التوافقِ بين الزمان والمكان والفراغ على خشبة المسرح بمحوريه الافقي والعمودي.. إذ تقوم الاضاءة بتحويل هذا الفراغ الى عالم حسي موحد عبر جسد الممثل الذي يخلق المكان ويشكل جزءاً من الفضاء، وايضا عبر البنى المجاورة للمثل والمتمثلة بالخطوط والالوان فهي القلب النابض للمشهد، الذي يقع تحت سيادة الممثل وحركته وتشكيلاته، ولا يمكن للعناصر الأخرى من الاشتغال داخل العمل الفني دون الممثل، كما في توظيف ثلاثية فاجنر (الخاتم)، والتي وظف بها دلالة اللون الأزرق الصافي، الذي يرتبط تراثيا بالسيدة العذراء، أما اللون الأسود في المسرح فيعني الحداد على عكس الذهبي والوردي اللذان يوحيان بالأمن، والمسرح يستخدمهما كثيراً في عروض أعياد الميلاد. أن السينوغرافيا وحدها تكون جامدة لا حراك فيها. وهي

عملية "يمكن التصديق عليها من الناحية المعمارية وحتى من الناحية الآلية أو الميكانيكية". (Al-Sharqawi, 2002, p. 395)

يرى الباحث أهمية هذا الجانب تكمن في موضوعة السينوغرافيا داخل فضاء العرض المسرحي، وما تحمله هذه الموضوعة من قيم جمالية أثناء المشاهدة والقراءة لمنظومة خطاب العرض المسرحي، والذي يراه المتلقي نصاً مرئياً مفتوحاً على القراءات المتعددة، والذي لا يتوقف عند معنى واحد له وفي كل مشاهدة من المشاهدات المتعددة، وحسب مرجعيات متلقيه ومعرفتهم بطبيعة السينوغرافيا في منظومة العرض، وما تحققه من وظيفة جمالية مضافة إلى وظائفها الأخرى من نفسية ودلالية ودرامية.

وهذا قد ينزاح إلى الديكور المسرحي الذي لا يبتعد ولا يتعدى ترجمة للنص وما يحمله من افكار ومفاهيم، أي بمعنى آخر أن النص قد يتحول الى تصاميم مرئية نابعة من عنصرين أساسيين هما: الظل والضوء، من ناحية تصوير الكتل التكعيبية التي تكون مستويات رأسية في فضاء المسرح، مما يعطي للممثل حرية الحركة وبالتالي الفرصة الاكبر للتأثير في نفس المتلقي وخلق جو سحري محمل بالدلالات، ولهذا فأن فن السينوغرافيا يهدف الى صياغة وتصوير وتنفيذ مكان العرض، وكذلك لعرض المكان الخاص بالعمل الفني المطلوب وتقديمه على المسرح وحتى وان كان مسرح في الهواء الطلق "مسرح الشارع"، فـ "الفنان" السينوغرافي هو مصمم للديكور على نحو متباين مع مصمم أزياء العرض، ومصمم الفضاء المسرحي والتعامل معه من ناحية المظهر، اذ يعتمد على استثمار الصورة والاشكال والاحجام والمواد والالوان والضوء والصوت. من أدوات التعبير الكامل "إيجاد الجو الدرامي بمعناه المؤثر أو إقناعها للمتلقي بالزمن ليتصور فيما أذا هو في الليل أو النهار". (Abd al-Nabi, 2005, p. 73)

قد يظهر لنا في بعض الأحيان أشياء لا نعيرها أي انتباه، ولكن بإمكان هذا الشيء المهمل التغيير في مجرى الأحداث وقلب جميع الموازين، على سبيل المثال: منديل دزدمونه حمل هذا المنديل في مضامينه دلالات وايحاءات متعددة وتمثيل فعالية التوظيف الدرامي للمهمات المسرحية في أبلغ صورة فالمنديل المطرز الذي تفقده دزدمونة بمحض الصدفة ليتحول في المسرحية الى قوة مدمرة تقود عطيل الى الجنون ودزدمونة الى الهلاك فالمنديل البريء يتحول في عين عطيل الى شخصية شيطانية والى أحد أطراف لعبة الخيانة التي يتصور أن زوجته تلعبها سر. ومن هذا المنطلق تتسع حلقة التطور وتصبح اكثر فعالية وتأثيراً في العرض، بالتغير الشامل الذي حدث في الفضاء المسرحي، من أجل ترويج ثقافة بصرية لا كلامية وبإثراء الفضاء بتعدد التراكيب والتكوينات بعيدة عن مادية النص، وذلك بجعل العرض المسرحي مليئاً بالإيحاءات والدلالات التي تخترق الفضاء وتلامس فكر المتلقي باستحداث فضاءات اخرى داخل هذا الفضاء الهندسي الذي قد تتراكب فيه مجموعة من الانظمة الاشارية المسؤولة عن نقل النص الدرامي الى قراءة اخرى، تبدأ في ذهن المخرج عن طريق إقامة روابط بين الصور الموجودة في النص، والخزين الذهني المتراكم لديه عبر بلورة قدرة الصورة على التطور ومن ثم الوصول الى المتلقي بسلاسة وتأثير.. وهذا بحد ذاته يمثل عملية ابداعية لرسم سينوغرافيا العرض، بعيداً عن عملية اخراج النص الدرامي من أجل تفسير أفكار النص أو تجسيدها. "وفي هذه الحالة يبقى التفسير مرتبطاً ومستمداً حياته بفضل التنويعات في الفكرة". (Appiah, 2005, p. 89)

ولا يمكن التغاضي عن السينوغرافيا الحديثة التي رافقت النص المسرحي في اشتغالات تدعوا إلى استثمار الأماكن باختلافها، لخلق رسالة فنية ثقافية وإنسانية، يكون بالمحصلة نشاطاً يصرح بهموم الفرد، ويتواصل بشكل مباشر مع الجمهور ويبعث رسالته إليه، إذ أن هناك العديد من فنون الأداء المحلي والعالمي تقدم اليوم الوسائل الفنية، والتي يسعى القائمون من ورائها على النقد الصريح للمغايرة في الواقع الذي تمر به المجتمعات.

احتلت السينوغرافيا في العروض المسرحية المقدمة في العروض المسرحية، مكانة مهمة، يجب أن يتمكن المخرج المتمكن العارف، بأن يتعامل مع أدواته التقنية في عمل السينوغرافيا، من اجل الحصول على معلومات تقنية تخدم العرض المسرحي فـ "السينوغرافيون" معماريو الفراغ الدرامي هم جزء من الإخراج، فهم من يمتلكوا رؤية إخراجية وفقاً لعناصر العرض المسرحي، التي توظف في لفراغ أو الصورة البصرية للعرض. "فعند تغيير مظهر الشكل عن طريق استعمال أصباغ وكتل يعمل ذلك خلق ملامح حية تساعد على إلغاء أو تقريب المسافة بين الفضاء والمشاهد". (Hamadeh, p. 281)

اعتقد أن التطور الذي شهده العالم في كل مجالات الحياة كان له انعكاسه الواضح على السينوغرافيا حتى أصبحت فناً وعلماً، تعتمد على المساحات الفنية كـ "التصوير" والنحت والزخرفة والعمارة، وهي تستخدم التكنولوجيا والصوتيات والمرئيات في إحداث الأثر الفني المطلوب الذي يجمع بين الفن والتقنية.

وبالتالي تشمل السينوغرافيا جميع العناصر البصرية والسمعية المكونة لبنية المشهد في العرض المسرحي، فهي شاملة لجميع المكونات المتداخلة في حيثيات العرض، فالقائم على السينوغرافيا هو قائم على خلق صورة فضائية في المكان المسرحي، والتي يمكن بوساطتها المتلقي فتح أفق واسعة في ذهنه، ومن ثم فهمه لفكرة المسرحية حتى تشكل نوعاً من الخصوصية التي لها سمات بناء علمي وظيفي يمكن أن يستعان به لتثبيت ركائز العرض المسرحي وجوهر مرونته، أو أن السينوغرافيا قد أصبحت اليوم تحمل أطر العرض المسرحي وحيويته وتبلور فكرته وتعبر عن أحداثه ورؤيته الجمالية والوظيفية والإدراكية، بعد أن كانت عبارة عن مجموعة نظم مختلفة كالديكورات، أي أنها بدأت تلعب دوراً أكبر وأكثر عمقاً واختصاصاً وشمولياً. التشكيل البصري يتوافق مع "الحركة الاعتباطية ليغير الشكل نظام الخطاب "السمعبصري" والذي يعتمد على تفكيك النص وتحويله إلى فضاء يجاور تقنيات العصر الحديثة". (Al-Kasipopov, 1976, p. 93)

يرى الباحث أن السينوغرافيا قد تعتمد على الممثل والنص بعيداً عن متطلبات العرض المسرحي الاخرى كالديكور والالوان، ولكنها بالطبع تكون مجدية لهدفها أو رسالتها المطلوبة، والتي تكون بعيدة عن سلطة التقويض الثقافي والفكري، وتقدم في فضاء هدفه الالتزام بالتوعية والتوجيه لما هو خير للمجتمع وذلك بمحاربة كل ما هو سلبي ومتخلف في النظم الاجتماعية والثقافية والإنسانية. وتؤدي السينوغرافيا في العروض دوراً مهماً في إنتاج الجمال داخل منظومة العرض، وذلك لما لها من بناء شكلي للسينوغرافيا، وهذا يعد من المرتكزات المهمة التي يعتمدها التصميم المسرحي في تقويم العرض المسرحي بوصفه موضوعاً جمالياً وفنياً، ذو قدرة على الاحتفاء بالشكل، بل أنه التعبير الأمثل عن الشكل الاشاري لما ينطوي عليه من علامات سيميائية بصرية ذات دلالات تعبيرية تتصل بنمط من الشفرات الدالة.

مؤشرات الإطار النظري

1 –الأحداث التي تجري في فضاء السينوغرافيا، تمثل المكان وما يتضمنه من كتل واقعية وأخرى خيالية.

2 – تهتم السينوغرافيا بجميع عناصر العرض المسرحي، ولا تهتم فقط على المناظر.

3 – يخضع عنصر الديكور إلى متطلبات العرض المسرحي، وايضاً إلى تشكيلات ديكوريه تسمح للجمهور مشاهدة جميع تقنيات العرض الذي سيعرض وفق تشكيل المنظور.

4 – تمثل السينوغرافيا البيئة المكانية والهندسة المعمارية التي يتم توظيفها في فضاء العرض المسرحي. ومنها ما يتحقق عبر: الأزياء والديكور والماكياج والمؤثرات الموسيقية والصوتية، وتعمل على ايجاد خطاب مغاير يعمل على الخلق الإبداعي.

5 – تحتل السينوغرافيا الحديثة صدارة التلقي، وتتسيد متابعة الرؤية المسرحية عبر زاوية النظر والموقع المتميز. وترافق النص وتدعوا إلى استثمار الأماكن باختلافها.

6 - للمنظور السينوغرافي أثر في تحريك خيال المتفرج مسرحياً.

7 – يوظف التعارض الحركي في المسرح وفق علاقته الدرامية المعبرة بالمكان، ليترجم سينوغرافياً عبر تنظيم المساحة الجمالية، وما تتضمنه من حجوم وكتل وإضاءة لعوالم النص.

8 – تؤثر السينوغرافيا في الجمهور، لأنها مشوقة، وتؤثر إيجابياً على العرض المسرحي.

9 – تجمع السينوغرافيا بين ما هو سمعي وبصري وحركي. وما يلامس التقنيات الحديثة.

10 - تنفتح السينوغرافيا على جميع المدارس المسرحية، وتحمل عبر أدواتها الاستعارات الأنثروبولوجيا. كما أنها تتسم بالإيحائية والرمزية والتناصيه والأيهامات السينمائية.

11 - تخلق السينوغرافيا شكل مرئي يضيف على طابع المكان أفعال مغايرة، وفكرة محددة، وصياغة معرفية تعكس وتؤكد على أن المسرح هو الذي يرسم التصورات.

12 – تبلور السينوغرافيا الفكرة وتعبر عن أحداثها ورؤيتها الوظيفية داخل فضاء العرض المسرحي، بعد أن كانت عبارة عن مجموعة نظم مختلفة كالديكورات.

الفصل الثالث

إجراءات البحث وتحليل العينة

أولاً: إجراءات البحث

1- مجتمع البحث

تناولت الدراسة الرؤية الاخراجية في الفن المسرحي التعبيري، وما تمتاز به الاعمال الصورية الملامسة لسينوغرافيا العرض من تنوع في الاساليب المسرحية لهذا الاشتغال الجمالي في المسرح العراقي المعاصر، وقد تم حصر مجتمع البحث طبقا لمحددات موضوعة البحث الحالي وحدوده.

2- عينة البحث

اختار الباحث من مجتمع البحث عمل يتضمن سينوغرافيا العرض كعينة قصدية، وفقاً للمحددات الآتية:

1 – عرض مجتمع البحث على مجموعة من السادة الخبراء، والأخذ برأيهم حول اختيار نماذج عينة البحث.

2 – تنوع النموذج المختار من ناحية الموضوع أو التقنيات والأساليب الإخراجية المستعملة، بما يتيح المجال لمعرفة السينوغرافيا وفاعلية المعنى في الفضاء المسرحي.

3 – أعطي نموذج العينة تمثيلا واضحاً لمجتمع البحث الأصلي.

3 - أداة البحث

من أجل تحقيق هدف البحث والكشف عن مفهوم السينوغرافيا وفاعلية المعنى في الفضاء المسرحي، اعتمد الباحث المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري بوصفها أداة لتحليل نماذج عينة البحث.

بعد أن أطلع الباحث على المتغيرات التي تشكل مجتمع البحث ومعرفة المجال الذي تشتغل فيه، فقد تم اختيار وتحديد عينة البحث ضمن حدود البحث الذي استطاع أن يتعرف على طبيعة السينوغرافيا وفاعلية المعنى في الفضاء المسرحي.

4 - منهجية التحليل

اعتمد الباحث المنهج الوصفي في تحليله لنماذج العينة في وصف المنجز ومن ثم تحليله بالاعتماد على أداة التحليل.

5 - أداة التحليل

اعتمد الباحث على ما تم إفرازه من مؤشرات الإطار النظري في تنظيمها وتصنيفها كأداة للبحث ومعيار لقياس وتنفيذ عملية تحليل نماذج العينة.

ثانياً: تحليل عينة البحث

مسرحية: سجادة حمراء (ريد كاربت)

سيناريو واخراج: د. جبار جودي العبودي

نوعها: عرض مشترك ما بين المسرح – التشكيل - السينما

تقديم: ورشة الدمى للتمثيل الصامت في محافظة بابل

قدم العرض المسرحي ضمن مهرجان المسرح العراقي الأول ضد الإرهاب، ذلك الذي أقامته دائرة السينما والمسرح

مكان العرض: قاعة المتحف الوطني للفن الحديث (كولبنكيان)

تاريخ العرض: 12/ 6/ 2015

المقاطع الفلمية المقترحة قام بتصويرها وتنفيذها المخرج السينمائي: ملاك عبد علي

مونتاج: صلاح منسي

داتاشو: هشام كاظم

الإدارة والإنتاج: الممثل مرتضى حنيص

المدون النصي:

جمع "المخرج" في رهان معرضه "البانرومي" هذا ما بين هيبة وهيمنة "السينوغرافيا" من دون الحاجة الى الضوء، إذ اكتفى بإنارة بسيطة وعادية جدا، مقترحاً مفردات التشكيل بشكل محترف ومتفق على كل تفاصيله، والتي منها: جدارية استوحى مفردتها الفنان التشكيلي "محمد مسير" لتكون ضمن سياق

السجادة الحمراء، والتي تغري وتجبر من يمر أن يسير عليها، بعد أن أردفها بمقاطع فلمية مقترحة. تماهت الرؤى في ثنايا هذا العمل الحداثوي المتفرد بفكرته ورؤيته وسياق مآثره البصرية والجمالية، التي أسهم بها فريق عمل حيوي، مثابر ومتجانس زاد عدد مجسديه على العشرين "ممثلا" وبعدد مقارب من فنيين وإداريين.

فضاء العرض:

هيمن الصمت على المكان بداية وهو بمثابة بلاغة يرتقي بوساطتها المتلقي لعوالم العرض، وايضا عكس الأثر السلوكي وتأثيراته التي تنتج استجابات وانفعالات عبر تتابع الدلالات القصدية وتمثلاتها الجمالية. هذا ما جاء في (المؤشر الخامس في الاطار النظري)، عبر "احتلال السينوغرافيا الحديثة صدارة التلقي، وتسيدها متابعة الرؤية المسرحية عبر زاوية النظر والموقع المتميز. لترافق النص وتدعوا إلى استثمار الأماكن باختلافها، لخلق رسالة فنية ثقافية وإنسانية، تتواصل بشكل مباشر مع الجمهور". هنا قد يسبق "الصمت" العاصفة، ويتجسد بوساطته فعل ينبض مع تقانة الحركة ومهنية الغرض الإبداعي القصدي وثراء مفاهيمه الملامسة للوحدات والانفعالات الحسية والنفسية التي توالدت من أنين عزف حيّ هائماً وحزيناً من خلجات آلة "الجلو"، التي انزاحت وتعشقت مع كل هذه التوافقات الدرامية تحت مظلة مطر ناعم، لكنه حارق ومميت، كان هناك هواجس متتالية من الخوف رغم المساحة الجمالية، والتي حاولت كلمات صانع الرؤية في هذا العرض ومخرجه تلخيص خطاباتها الفكرية والإنسانية عبر سيل سطور ثبتت فوق مساحة هم كوني من دليل سجادته الحمراء، التي تقول لنا بصوت واضح مسموع ودامع: (لكي نعيش لا بد لنا أن نتقبل الآخر المختلف، ليتسع نبض حياتنا لبعضنا البعض، ولنقابل كل ما حولنا من خراب بأقصى ما موجود من الجمال.. علّنا نتجاوز محنة وطن بأكمله.. وطن يسير إلى الهاوية!). هذا ما توافق مع (المؤشر العاشر في الاطار النظري)، والذي يؤكد بوجوب "أن تنفتح السينوغرافيا على جميع المدارس المسرحية الفنية، وما تحمله الاستعارات الأنثروبولوجية ما قبل المسرحية. والمتسمة بالإيحائية والرمزية والتناصيه والأسلبة اللغوية، وأن تستفيد من الصور الرقمية والأيهامات السينمائية الحركية".

لطالما أثارت موضوعة السينوغرافيا واشتقاقاتها التراتبية عبر مخارج ومداخل وعينا التاريخي والمعاصر، جملة من تساؤلات واعية ومتنوعة لامست ولازمت الكثير من مجالات البحث والتقصي، عما يضع الجمال بموضعه الحقيقي. كما جاء في ((المؤشر التاسع في الاطار النظري)، والذي يؤكد على أن " تكون السينوغرافيا شاملة ومنفتحة ومتنوعة، تجمع بين ما هو سمعي وبصري وحركي. وأن تستفيد من المفارقات الزمنية والتوازن والتقاطع، وتستعين بالتقنيات الآلية والرقمية الحديثة".

رغم اننا بحاجة دائمة لما يثبت حقيقية وجود الفعل الذي نشتغل عليه في المسرح، وتوازناته لموضوعة الجمال المتجانس في مجمل ضرورات الفن، وهذا قد يتماشى مع قيمة وجهد ما قدم في عرض مسرحية "سجادة حمراء"، بعد أن فرض المخرج لغة الصمت المهيب في التعبير عن مكامن الرؤية البلاغية، وخطاباتها الجمالية، متعددة اللوازم الملامسة بالوعي التام، من حيث تناسق المضمون وابتهالات الشكل الفائض عن محددات وأدوات العروض المسرحية، بتقادماتها الحداثوية ومعادلاتها البصريّة، متجاوزاً بذلك اساليب التقليد وانصياعه المزمن للموروث الدلالي والرمزي، حتى في أوسع مهام التحديث الذهني والفكري لعناصر تلك العروض التي سعت لكي تجاور الصورة كون أنها "منظومة تعبيرية، ذات رصيد دلالي وقيمي، تلك

العناصر تتميز عبر اعتمادها على الأعمال الراسخة في الذائقة الجمعية، أو بسحب النصوص الشعرية التجريبية المعدة ذهنياً للمسرح، ومنها تلك التي نجحت في إقصاء اللغة المنطوقة، على حساب تفويض الصورة كاملة في مساحات محددّة ومعلومة، وجسد ذلك المخرج (جودي) في كسر قيد السائد والمألوف فيه. كما جاء ذلك في (المؤشر السابع في الاطار النظري)، على أن " يستخدم التعارض الحركي في المسرح وفق علاقته بالمكان، والذي يمكن "أن نطلق عليه الوظيفة الدرامية المعبرة والفعالة. ويترجم المكان في السينوغرافيا عبر تنظيم المساحة الجمالية، وما تتضمنه من حجوم وكتل وإضاءة لعوالم النص، بدلا من أن يكون مجرد نقل حرفي للإرشادات المسرحية".

تعدد رؤى إنتاج المعنى في مسرحية "سجادة حمراء" أسهم بإنتاج "الصورة" المقترحة والمعدة في توظيف الواقع وفحص مفرداته عبر إنتاج مجموعة معان، ومجموعة من الاستجابات المتفاعلة والمتوافقة من حيث وحدة الموضوع وتساميات الهدف الرئيسي لهذا العرض، فضلاً عن توريداته البصرية وتداخلات لواحقه من رسم وسينما ومسرح ومصدات لاختبارات نفسية في فضاء حرّ ومحسوب، تحسبه - من فرط كثافة ووفرة إنتاج المعنى الذي سعى إليه "المخرج". كما في (المؤشر الرابع في الاطار النظري)، والذي أكد على أن "السينوغرافيا هي البيئة المكانية والهندسة المعمارية التي يتم توظيفها في فضاء العرض، والذي يعتمد جماليات مغايرة داخل فضاء المسرح، بوساطة ما تحققه منظومة خطابه من تمثيل وأزياء وديكور وماكياج ومؤثرات موسيقية وصوتية وملحقات، وتعمل على ايجاد فرص الخلق الإبداعي".

ولم يعد مكتفياً "المخرج" بخشبة واحدة تدور عليها تحولات تلك الهواجس والظنون، بل اقترح وبحسب رؤيته استبدال الخشبة التقليدية بصالة ذات فضاء خاص أفاض بإنتاج عدة خشبات، كمحددات وعوازل مرئية لأماكن جرى عليها تباري مشاهد حيَّة بنوابض ومتممات، تزيد من قيمة التفاعل ما بين المتلقي ونتائج تلك القراءات المتعدّدة والمتحركة في مساحات واشتغال مهام التأويل والتناظر الضمني للخواص الجمالية. وهذا ما جاء متوافق مع (المؤشر الحادي عشر في الاطار النظري)، بأن "تعمل السينوغرافيا على خلق مظهر معين وتحديد شكل مرئي، يضيف على طابع المكان أفعال مغايرة، وفكرة محددة، وصياغة معرفية تعكس وتؤكد على أن المسرح هو الذي يرسم التصورات".

وبسجادته الحمراء يكون المخرج قد وضع نقطة بدء ومثابة اجتياح كبير لما يعرف اليوم "بفن ما بعد الحداثة" في تأريخ المسرح العراقي، عبر دقة ونبوغ ما قدم، ومن وجود فعل الدهشة التي تعد توتر حيوي من وجه نظر الروائي "ميلان كونديرا"، إذ أقدم على الخوض في العمل بجرأة نادرة ووعي مركز عبر اشتغالات لعمل واسع الرؤية، متعدد الجهات مبتكر بخواص مقاصده، حين تعمل على جمع فنون متعدة ومختلفة باشتغالاتها، مثل "المسرح، السينما، الموسيقى، التشكيل – رسم، فوتوغراف، أزياء"، فضلاً عن مجالات أخرى من نواتج وذروات فنون متواشجة ومجتمعة مع بعضها على مساحة تلك السجادة التي خط عليها عذابات ومحنة وطن بات يئن نتيجة ما يحيط به من ظلم وغل وخراب، وطن لا يريد له "المخرج" وفق ما قدمه من رؤى أن يسير الى الهاوية، مع مجموعة مثقفة مثابرة ومتطلعة في مقدرة وتحدّيها ومواجهاتها الإبداعية لدفع كل آثار الدمار بالممكن واللازم من قيم الخير والتسامح والجمال. هذا ما توافق مع (المؤشران الاول والثاني في الاطار النظري)، وبرؤى " تمثل سينوغرافيا المكان الذي كانت الإحداث تجري فيه. إذ يمكن ربط

فضاء عادي بأخر خيالي. لم تقتصر السينوغرافيا على المناظر، وانما تتعدى المعنى الى حركات مع بقية العناصر المكونة لشكل العرض المسرحي".

وبما يلامس موضوعة البحث وأصالة الجدوى وثوابت الوعي الاستثنائي في هذا الفضاء الجمالي الفكري الذي ابتكره "جودي" في رؤيته المنفتحة على التناسق المُعد والمرسوم وفق متواليات خبرة محكمة واستعدادات ذهنية متقدة، قدمها في خضم هذا العرض المسرحي، والذي يلامس اشتغالات السينوغرافيا عبر رؤى متطلعة على هذا المجال المغاير بفكره ولغته ومكوناته وتحولاته التشكيلية، التي تستعير النطق ببلاغة حضورها لكي تقول ما نريد أن نقول، من أفعال إنسانية وجمالية. ليتوافق ذلك مع مخرجات الاطار النظري ومنها ما جاء (في المؤشر الثالث والسادس والثامن)، إذ " تخضع عناصر الديكور المتكون من عملية تجسد الحضور وفق متطلبات العرض المسرحي، وايضاً تخضع إلى تشكيلات ديكوريه تسمح للجمهور مشاهدة جميع تقنيات العرض الذي سيعرض وفق تشكيل المنظور، وفق المنهج العملي لتنفيذ الرسومات المختلفة. والتي تؤثر في تحريك خيال المتلقي مسرحياً. وتكون مشوقة ومحفزة، وتترك أثراً إيجابياً على مستوى العرض بجوانبه الجمالية والمعرفية.

الفصل الرابع/ النتائج والاستنتاجات

أولاً: النتائج

1 – يستثمر المخرج في العروض المسرحي (سجادة حمراء) الصورة والاشكال والاحجام والالوان والضوء والصوت.

2- توظف السينوغرافيا في عرض (سجادة حمراء) الصراع الدرامي والفعل المتحرك بأطر ديناميكية فاعلة.

3- حملت موضوعة عرض (سجادة حمراء) أدوات تمتلك الوعي الجمالي في الفضاء المبتكر من قبل المخرج، ورؤيته المنفتحة على النسق المرسوم وفق متواليات ذهنية متجددة.

4- ذاكرة المخرج في عرض (سجادة حمراء) ملامس للسينوغرافيا التي تمتلك أفعال حسية لجذب المتلقي وجعله اكثر تفاعلاً مع المشهد المسرحي المنطوق، عبر آليات مغايرة لفضاء العرض.

5- تعتمد السينوغرافيا في عرض (سجادة حمراء) على متطلبات العرض الفاعلة، كـ "الديكور" والالوان، وليس فقط النص والممثل، فضلاً عن أنها تكون مجدية في النظم الاجتماعية والثقافية والإنسانية.

6- يؤثر المنظور في المنهج العلمي لتنفيذ المسارح المستخدمة والزخارف المختلفة. وذلك لمل له من رؤى تحرك خيال المتفرج عبر فن المنظور المرسوم معمارياً، أو طبيعياً.

ثانيا: الاستنتاجات

1- تؤثر الرؤية المسرحية بوساطة التلقي في فضاء السينوغرافيا وزوايا الموقع المتميز.

2- تعتمد عناصر العرض على التحولات التقنية المتطورة، والمتمثلة بوحدات المنظر وتركيبها الملامس لسينوغرافيا العرض، مثل: الزي والموسيقى.

3- تنتج أمكنة العرض المسرحي منظراً يصور الكتل والحجوم التي يمكن بوساطتها التحكم بالسينوغرافيا عبر تحريك كل ما هو ساكن، ليتم أنتاج معنى لأفعال ديناميكية داخل الفراغات تتمثل بالألوان والأضواء والظل والضلال.

4- يمتلك العرض المسرحي طاقة روحية تتكون عبر ما تتضمنه البيئة ومقارباتها وتبايناتها في الشكل وليس المضمون، بالتالي تتجسد الفكرة عبر عالم الواقع المحسوس والذي هو في حقيقته عالم مغاير له طبيعة خاصة.

التوصيات:

يوصي الباحث بعد توصله الى النتائج والاستنتاجات، بما يلي:

1 – إيجاد مساحات مغايرة من العروض المسرحية تلامس المفهوم السينوغرافي، وما يتضمنه من أفعال فكرية وجمالية.

2 – اكتشاف مجموعة من التجارب في فضاء العرض وما تعتمده من كتل وحجوم وتوازن لعناصر العرض المسرحي. وترسيخ ذلك في مناهج الدراسة الاكاديمية للتعرف عليها واكتساب مهارات جديدة تضاف الى مهاراتهم.

3 – إقامة ورش خاصة بهذا المصطلح واشتغالاته، للتعرف على اتجاهاته الفكرية في توظيف المعنى الجمالي وفق تغيرات اداء كل اتجاه.

المقترحات:

يقترح الباحث العناوين التالية لاستكمال ما بدأه في بحثه، وكما يلي:

1 – التحولات الأدائية في سينوغرافيا العرض المسرحي المعاصر.

2 – الدلالة القصدية في سينوغرافيا العرض التعبيري.

References

1. Abd al-Nabi, A. A. (2005). The Employment of Cinematic Techniques in Theatrical Show. University of Baghdad, College of Fine Arts.
2. Abu Hilal al-Askari. (1983). *the differences in language*. Beirut: dar alafaq aljadidati.
3. Ahmed, K. b. (2002). *Al-Maqees*. Beirut: Dar al-Kutub al-Ilmiyyah.
4. Al-Barkawi, A.-F. (n.d.). Studies in the Semantics of Words and Linguistic Dictionaries. *Al-Bayan and Al-Tabyeen*, 33.
5. al-Dasouki, A. a.-R. (2005). Modern Media in Theater Scenography. *Academy of Arts - Academic Notebooks 12*, 17.
6. Al-Ghaith, A. H. (2012). Sudan: Sudan University of Science and Technology, Deanship of Scientific Research.
7. Al-Kasipopov. (1976). Integration in theatrical performance. In S. Shaker. Damascus: Ministry of Culture and Guidance.
8. Al-Masoudi, A. H. (2001). Aesthetics of Theatrical Space. Tunisia: University of Tunis, Higher Institute of Dramatic Art.
9. Al-Mousa, M. (2004). cenography between the Middle Ages and the Renaissance. *Ofoq Magazine*, 15.
10. Al-Sharqawi, J. (2002). *The Foundations in the Art of Acting and the Art of Theatrical Direction.* Cairo: The Egyptian General Book Organization.
11. Amin, N. (n.d.). Research in Theatrical Space. In D. Babli, *nternational Festival for Experimental Theatre* (p. 98). Cairo.
12. Antoine, A. (1979). le theatre libre. In d. M. Roueement, *uressources ed slotkine* (p. 45). Paris.

13. Appiah, A. (2005). The Function of Living Art and Other Essays. In A. H. Al-Rabat. Cairo: Ministry of Culture.
14. David, M. (1995). le theatre .
15. *Décor*. (2006). Retrieved from www. The decoration.com
16. Elias, M. (1997). Theatrical Dictionary. In H. K. Hassan, *Theatrical Dictionary* (p. 473). Beirut: Library of Lebanon.
17. Glossary of Art, Architecture & Design since. (1945).
18. Hamadeh, I. (n.d.). *Dictionary of Theatrical and Dramatic Terms.* Cairo: Dar Al-Shaab.
19. Howard, P. (2004). What is scenography. *Ministry of Culture, Cairo International Festival for Experimental Theatre*, 200.
20. Noun, M. F. (1993). The Art of Scenography and Areas of Expertise, Pamphlet (Scenography Today). *Ministry of Culture, Publications of the Cairo Festival for Experimental Theatre*, 8.
21. Pius, Z. (1980). Scenography, Foreign Culture Supplement. *Publications of the Ministry of Culture and Information, Department of Cultural Affairs for Printing and Publishing*, 128.
22. *Scine Design and stage lighting*. (2005). Retrieved from hppt / www bartelby.com
23. Shabelle. (2001). Plastic Space. In A. A. Arafa, *Press.*
24. souriau, E. (1999). vocabulaire d Esthetique ,Qudriaee. France: prisse universitaire.
25. speetaeles, l. d. (1965). Paris .
26. Ubersfeld, A. (n.d.). lui et le theatre.
27. von, M. F. (2003). Scenography Today. In I. H. others. Cairo: Publications of the Ministry of Culture, Fifth Cairo International Festival for Experimental Theatre.
28. Zaidan, A. a.-R. (n.d.). Issues of the Theoretical Foundation of Scenography, (Theatrical Studies). Tunisia: Publications of the Higher Institute of Dramatic Art.

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts107/257-270

The influence of the Bauhaus in contemporary graphic design

Ghassan Zainel Mahmood [1]
Nsiyf Jassem Mohammed [2]

Al-Academy Journal-Issue 107 ISSN(Online) 2523-2029/ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 13/11/2022 Date of acceptance: 30/11/2022 Date of publication: 15/3/2023

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

Abstract:

This research aims to study and reveal the influence of Bauhaus principles in contemporary graphic design. The researcher determined the objective/spatial/temporal limit: Study of the Bauhaus influence in the design of the graphic poster in Germany in 2020. The theoretical framework in the first section dealt with (the emergence and factors of the emergence of the Bauhaus school and its characteristics), while the second topic dealt with (the intellectual, functional and aesthetic data of the Bauhaus School), after which the indicators that resulted from the theoretical framework were produced.

He mentioned four previous studies, one of them was discussed in detail. In the third chapter he defined the methodology, society, and sample of the research and analyzed the selected models. In the fourth chapter, the following results were produced: The sample appeared expressing the most important functional data of the Bauhaus and its implications for the graphic design. The designers used the most important formal data of the Bauhaus by employing geometric shapes. The conclusions were: that the formal influence of the Bauhaus in the design of the poster came as a result of employing these data in all the sample models. The research concluded with recommendations and suggestions, a list of sources and an abstract in English.

Keywords: Bauhaus, Reflections, Graphic Design, Contemporary

[1] University of Baghdad / College of Fine Arts Ghassan.zainal2140m@cofarts.uobaghdad.edu.iq
[2] University of Baghdad / College of Fine Arts. Dr.nsiyf@cofarts.uobaghdad.edu.iq

انعكاسات الباوهاوس في التصميم الكرافيكي المعاصر

غسان زينل محمود[1]

نصيف جاسم محمد[2]

ملخص البحث

يهدف البحث إلى دراسة مدى انعكاسات مبادئ الباوهاوس في التصميم الكرافيكي المعاصر والكشف عنها. حيث حدد الباحث الحد الموضوعي/المكاني/الزماني: دراسة انعكاسات الباوهاوس في تصميم الملصق الكرافيكي في ألمانيا سنة2020. وتناول الإطار النظري في المبحث الأول (النشأة و عوامل ظهور مدرسة الباوهاوس و سماتها)، أما المبحث الثاني فتطرق إلى (المعطيات الفكرية والوظيفية والجمالية لمدرسة الباوهاوس) و بعدها تم الخروج بالمؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري.

كما ذكر أربع دراسات سابقة، ناقش إحداها تفصيليا، و في الفصل الثالث حدد منهج و مجتمع و عينة البحث و حلل النماذج المختارة، أما في الفصل الرابع، فتم الخروج بالنتائج التالية: ظهرت العينة معبرة عن أهم المعطيات الوظيفية لمدرسة الباوهاوس وانعكاساتها على التصميم الكرافيكي و استخدم المصممون أهم المعطيات الشكلية للباوهاوس من خلال توظيف الأشكال الهندسية، و كانت الاستنتاجات: أن الانعكاسات الشكلية لمدرسة الباوهاوس في تصميم الملصق جاءت نتيجة لتوظيف تلك المعطيات في كافة نماذج العينة. واختتم البحث بالتوصيات والمقترحات وقائمة المصادر والملخص باللغة الإنجليزية.

الكلمات المفتاحية: الباوهاوس، الانعكاسات، التصميم الكرافيكي، المعاصر

مشكلة البحث

وتتلخص مشكلة البحث في التساؤل التالي: ما انعكاسات الباوهاوس في التصميم الكرافيكي المعاصر؟

أهمية البحث

تتوضح أهمية هذا البحث في:

1- دراسة مدى انعكاسات مبادئ الباوهاوس في التصميم الكرافيكي المعاصر.

2- قد يسهم البحث الحالي في اغناء المعرفة الفنية والمعرفية من خلال التعرف على اهم وابرز المعطيات والخصائص لمدرسة الباوهاوس، وهو موجه للطلبة والباحثين في مجال التصميم الكرافيكي والمصممين العاملين بهذا المجال.

هدف البحث

يهدف البحث الحالي إلى التعرف عن انعكاسات الباوهاوس في التصميم الكرافيكي المعاصر.

[1] جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة Ghassan.zainal2140m@cofarts.uobaghdad.edu.iq

[2] جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة Dr.nsiyf@cofarts.uobaghdad.edu.iq

حدود البحث

1- **الحد الموضوعي:** دراسة انعكاسات الباوهاوس في تصميم الملصق الكرافيكي المعاصر.

2- **الحد المكاني:** برلين – ألمانيا، بصفته مكان تأسيس الباوهاوس

3- **الحد الزماني:** 2020 أقرب حدث قبل انتشار وباء كورونا

تحديد المصطلحات

- انعكاسات

لغويا : انعكسَ / انعكسَ على, ينعكس ، انعكاسًا ،فهو مُنعكِس والمفعول مُنعكَس عليهانعكس الشَّيءُ عليه: ظهر أثرُه عليه "كان للحادث انعكاسات خطيرة على المنطقة - انعكس انفعاله على تصرفاته"وجمعها انعكاسات (Omar, 2008, p. 1534) - رد فعل ناتج عن مؤثر يحمل صفات الأفعال والهيئة والبنية الفكرية وظهورها على المتأثر بأحد المؤثرات أو جميعها (Daoud, 2000, p. 4).

التعريف الإجرائي : - هو انتقال الأثر البصري أو الفكري على السطح التصويري ليعيد قراءة وتشكيل بنية التصميم الكرافيكي على وفق تلك الرؤى الجمالية (الافتراضية) وصولاً إلى رؤى جديدة أو استحداث معالجات فلسفية تؤدي إلى أحكام ذات أطر جمالية جديدة تتلاءم مع روح العصر.

- المعاصرة

لغويا : - جاءت كلمة معاصرة في اللغة من (عاصر – معاصرة) أي كان في عصره وزمانه (Maalouf, 1950, p. 531). - معايشة الحاضر بالوجدان و السلوك والإفادة من كل منجزتاه العلمية والفكرية وتسخيرها لخدمة الإنسان ورقيه. - معاصرة: حداثة وجدة (دار علوم تمثل الأصالة والمعاصرة) (Omar, 2008, p. 1534)

اصطلاحا : - تعني التاريخ العصري أو الحالي أو الحاضر (Maraachly, 1974, p. 95).

والمعاصرة تبدو للوهلة الأولى بأنها تعني شيئا ينقل لنا حيثيات عصره وقد يشتمل على الحركة والأداء وإيقاع الحياة الذي ترتبط بكل ما هو موجود حاليا ضمن نطاق عصره فهي بالأحرى تمثل دوافع الموضوع المعاش حاليا (الآن وهنا) فكل ما يقع ضمن هذه الفترة يمكن ان نطلق عليه (معاصرة) وكلما زحفت هذه الفترة الى الخلف 100 عام سميت بالطرازية (Altkmji, 1998, p. 3).

المعاصرة في قول (مصطفى رمضاني) بأنها ارتباط وثيق بين الماضي والحاضر والمستقبل في علاقة جدلية حتمية تجعل الماضي منعكسا على الحاضر ومؤثرا في المستقبل ونجعل بذلك حركة التاريخ حركة كلية لا تتجزأ (Ramadani, 1987, p. 79).

التعريف الإجرائي : - يتفق الباحث مع رأي (مؤيد سعيد) بأن المعاصرة وعي خطوات متتالية تربط الماضي بالمستقبل عبر الزمن على التوالي الذي نسميه نحن بالحاضر (supporter, 1983, p. 12).

الفصل الثاني - الإطار النظري (المبحث الأول)

الباوهاوس (النشأة, السمات, عوامل ظهورها)

الباوهاوس :

تعد هذه المدرسة من أشهر الأسماء التي ظهرت في ألمانيا بداية القرن العشرين واكتسبت شهرة كبيرة لما حملته من أفكار خلاقة جديدة ألغت العديد من أساليب العمل القديمة وفي هذا الباب رأينا أن نعرف القارئ بها و سميت (الباوهاوس) Bauhaus وهي كلمة ألمانية تجمع بين كلمتين Bau ومعناها بناء و(haus) معناها بيت أو تعني حرفيا بناء البيت. غير أن المعنى الحقيقي ليس في عملية البناء, لأنه ليس بالمعنى المادي ولكنه بالمعنى الفكري الفلسفي. (Hani Abdo Qetaya, 2018, p. 136)

وتعد الباوهاوس من أهم المدارس التي أولت اهتماما مزدوجا بين الفن والحرفة فبدأت بالعمارة ومن ثم امتد عطاؤها لبقية مجالات التصميم الحيوية الأخرى...فعمل طلبة الباوهاوس في محترفات ومشاغل النحت والتصوير الضوئي والزجاج المعشق والمعدن والنجارة والخزف والطباعة والدعاية وتنظيم المعارض وكانت الدراسة تنتهي بامتحان الأساتذة أو المعلمين ويمنح الطالب بعدها شهادة "معلم حرفة" . (El-Deeb, 2015, p. 8) وكانت نشأتها نتيجة محاولات عديدة سابقة في القرنين التاسع عشر والعشرين للجمع بين العمل والإنتاج والفنون الإبداعية فكانت باكورة فكر وعمل كبير قام به مؤسسوها، (وندرك اليوم وبوضوح أن الباوهاوس كانت في توافق وتوائم مع الإرتقاء الحضاري العام ليس في براعاتها وانجازاتها الفنية والتشكيلية بل في جهودها الأيديولوجية الثقافية والفكرية أيضا). (Abdullah, 2008, p. 137) فهل كانت نشأتها وفكرها الحداثي مقتصراً على الحدود الزمانية والمكانية, أم كانت لها نظرة مستقبلية أبعد من أن يحدها زمان ومكان و أن مستقبلها استمر سنينا عدة أم سيمتد لقرون.

شكل(1)*

نشأتها:

مع نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين وما عكسته الثورة الصناعية في إنجلترا من حاجات وتغييرات وظهور العديد من التيارات الفنية التي تناولت جوانب متعددة من جوانب الحياة، جاءت الباوهاوس كحصيلة لتلك التجارب السابقة، فقد قام (والتر جروبيوس)[1] Walter Gropius بتأسيس هذه

* شعار الباوهاوس ، الذي صممه أوسكار شليمر، في عام 1921

[1]() والتر جروبيوس مهندس معماري الماني المؤسس الأول للباوهاوس بعد ان قام بدمج مدرستي ديساو للفنون واكاديمية فايمار.(مجلة الر افد الاليكترونية، 2021/6/12)نقلا عن موقع الماني "Deutsche Welle"

المدرسة وإظهارها على أرض الواقع في عام 1919 – 1926 في مدينة (فايمار) وفي عام 1926- 1928 في ديساو وظهرت هذه المدرسة نتيجة اندماج مدرستين هما: مدرسة الفنون والحرف وأكاديمية الفنون في فيمار، إذ أنشأت بعد الحرب العالمية الأولى تحت شعار (لنعد جميعا الى الحِرَف) وهي العودة التي أُريدَ لها ان تكون شاملة, تجمع بين صفوفها كل الأنشطة البشرية. (Mohammed, 2011, p. 285) ، وكان جروبيوس أحد أفراد الجماعة الفنية التي كانت تطلق على نفسها اسم (الفارس الأزرق)** واتفقت رؤيته مع العديد من الفنانين في ألمانيا ودول أخرى مجاورة لها في الرؤية ذاتها للفن ومستقبله على تأسيس هذه المدرسة وكان من أبرزهم: "(لايو نيلفيننجر، بول كلي ، فاسيلي كاندينسكي، لاسو موهولي ناجي، فانز مارك، جوزيف البيرس، يوهانس ايتن، مارسيل بروير، لوذر سكاير، كونتا ستولز، هانز مير) وتمثل كل هذه الأسماء النخبة المبدعة من الفنانين الذين ظهرت أعمالهم وجهودهم الإبداعية قبل التأسيس والتقاء رؤاهم في منهج شكل (2)* ومفهوم جديد في العمارة والفن" . (Abdullah, 2008, p. 189)، وضمت الباوهاوس طوال أربعة عشر عاما من النشاط الخصب فنانين ينتمون إلى مختلف التيارات أمثال الذين ارتبطوا بهذه المدرسة ومارسوا التدريس فيها، ولم تكن الظروف السياسية والاجتماعية في أوربا مثالية ولاسيما وأنها خارجة من أتون حرب ضروس وبداية انتقال ألمانيا من حالة الفقر إلى الغنى. وكانت للمشكلات الإقتصادية والحاجة الى الفن الصناعي الجديد، ظهور حالة من الوعي والتعبير عن المشاعر.

الشكل (2)

بالإضافة إلى نشأتها الفكرية، كان هناك مزايا مادية للباوهاوس لازالت شاخصة حتى يومنا الحاضر تلهم المصممين عبر الأفكار التي جاءت بها، وهو مبنى مدرسة الباوهاوس الأول وقام تصميم المبنى على وفق مفاهيم وأسس الباوهاوس "وتشارك فنانو المدرسة في تجسيد هذه الأسس إيمانا منهم بموضوعية وفعالية العمل الجماعي في الإبداع القائم على إلغاء الفوارق بين الأساتذة والطلبة لجعل حدود العمل الجماعي كبيرا " (Almosad, 2018, p. 248).

عوامل ظهورها وسماتها :

لنشأة مدرسة الباوهاوس مقدمات وعوامل لظهورها وبروزها كمؤسسة فعالة جاءت بمنهج علمي فني على وفق أسس معينة وضعها مؤسسوها، فمنها اقتصادية ومنها سياسية وأخرى اجتماعية. فكان للوضع الذي عاشته أوربا أواسط القرن الثامن عشر وحتى بداية القرن العشرين الأثر الكبير في ظهورها بهذ

* مبنى مدرسة الباوهاوس الاول الذي صممه جروبيوس وبعض أساتذة المدرسة في المانيا احد اهم المباني الموجودة حاليا , والتي أضيفت على لائحة اليونسكو للتراث العالمي عام 1996 وقد اعيد افتتاحه من دون ان تكون له وظيفة محددة.

** الفارس الازرق : حركة فنية, ظهرت في ميونخ الألمانية سنة 1911, أسسها كاندنسكي و فر انز مارك و اخدت تسميتها من صورة تجريدية لكاندنسكي.

الشكل. فإن المسألة التي تناولتها الباوهاوس تجد جذورها في الثورة الصناعية التي بدأت في إنجلترا في منتصف القرن الثامن عشر، ونتج عنها التصنيع الصناعي والمجتمع الصناعي، إذ حدث تغيير جذري في الأدوات الميكانيكية وفي استبدال الأدوات القديمة ودخول المكننة. وبسبب نقص المفاهيم الجديدة، عاد الفن والعمارة إلى المفردات التاريخية للشكل، مما أدى بشكل متزايد إلى تناقضات، فتطلبت الظروف المتغيرة لإنتاج المواد للإستخدام اليومي تصميمًا جديدًا يتماشى مع إنتاج الماكينة الآني. لم تتحقق محاولات حل هذه المشكلة إلا في منتصف القرن التاسع عشر." وكانت الباوهاوس جزءًا من خط تقليدي من المبادرات والجهود التي تسمى الحداثة ". (Michael Siebenbrodt، 2012، صفحة 8) والتي سعت لإعادة الوحدة بين مجالات الإنتاج الفني والتقني التي كانت منفصلة عن الإنتاج الصناعي الناشئ. والإنفصال الإجتماعي للفنان وعزلته وكذلك الفصل بين أنواع مختلفة من الفن، كان يجب عكسه، وأدى ذلك إلى فكرة (توليف الفنون أو عمل فني موحد)، وهي فكرة سعت، بتركيز مختلف في القرون السابقة، إلى تجميع جميع الفنون المشاركة في البناء والحرف اليدوية "مع نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين كان هناك عديد من الحركات الفنية مثل حركة دوستيل في هولندا أو البنائوية في روسيا أو ما كان يسعى إليه لوكر بوزيه في فرنسا إذ أن أفكارا مماثلة كانت قد ظهرت في ألمانيا في هذه المرحلة", (Amhz, 2009, p. 237) ومع خروج أوربا من حرب كارثية ظهرت الباوهاوس كبوتقة حقيقية لعدد لا يحصى من الأفكار والحركات الفنية. وكانت أوربا بحاجة للبناء بعد الحرب العالمية بطريقة مختلفة "ولفت كل تلك الأفكار في نظرية تصميمية متماسكة ابتدأت في سنواتها الأولى بطابع تعبيري في التصميم يحاكي المدرسة التعبيرية في الرسم, إلا أنها انتقلت لاحقا إلى منهج وظيفي بالتصميم". (The narrator, 2011, p. 59)

الشكل (3)

اتبعت مدرسة الباوهاوس منهجا منظما و واضحا لطلابها في تدريسهم أسس الحرفة والفن معا حيث يستغرق الطلاب فترة أولية في دراسة مقررات دراسية تحتوي على الرسم ودراسة شكل (3)*تطبيقية تجريبية على عناصر الشكل الأولية، واستعانت في تطبيق هذا المنهج بأساتذة وحرفيين مرموقين كانت لهم البصمة الواضحة في إثراء الدارسين بالمعلومات والخبرات القيمة، وقد بدأت فكرة الباوهاوس في البحث عن روابط واضحة ودقيقة وقوية بين الفن والحياة, ليس على أساس منظورها التاريخي الذي تحددت رؤاه وإنما في ضوء المتغيرات الفكرية والأيديولوجية والسياسية والصناعية والتقنية التي جاء بها القرن العشرون، القرن الأكثر تأثيرا في تغيير مسار البشرية وما يحمله من أفكار جديدة على مستوى الفكر والتكنولوجيا." فالعناصر الجديدة التي دخلت معترك التغيرات في الباوهاوس هي عديدة اتضحت من خلال رؤية الباوهاوس في التوصل الى معادلة حقيقية بين : الشكل / الوظيفة /المواد / الإنتاج هذه الأركان الأربعة الأساسية التي كانت تمثل جوهر فكرة الباوهاوس. أي أنها كانت

* ملصق معرض الباوهاوس سنة 1923 من تصميم هيربرت باير

تبحث العلاقة بين الفن من جانب والصناعة وخطوط الإنتاج من جانب اخر، وهي السمة التي ميزت القرن العشرين في دخول ميادين الصناعة بحلقاتها المنظورة ذات الإنتاج الواسع" (Abdullah, 2008, p. 138).

لقد امتازت هذه المدرسة بسمات تعد سببا رئيسا في مواكبتها للتطور الذي شهده العالم في القرن العشـرين في كثير من النواحي ولاسيما الجانب التقني والتكنولوجيا فكانت من الأساسيات التي سادت أعمال فناني الباوهاوس ومن أبرزسماتها الشكلية هي :- اعتمادهم استخدام الألوان الأساسية (الأحمر . الأزرق . الأصفر)، - استخدام الأشكال الهندسية مثل (الدائرة . المربع . المثلث) - استخدام الخطوط والإبتعاد عن المركزية في وضعية الصورة.). (Almosad, 2018, p. 254) فالباوهاوس تعد وسيلة للإبداع فتحت آفاقا واسعة لإبداعات في كثير من مجالات التصميم .

الفصل الثاني - الإطار النظري (المبحث الثاني)

معطيات الباوهاوس في التصميم الكر افيكي

المعطيات الفكرية:

جاءت المعطيات الفكرية للباوهاوس حصيلة جملة العوامل السياسية والإجتماعية والإقتصادية والثقافية التى أحاطت ظهورها، فكانت بمثابة خلاصة لفكرة الحداثة، ما جعل هذا الفن يصطبغ بملامح شكلية ومخرجات أسلوبية نقلت تلك المعطيات إلى مرحلة التحليل والتجسيد الواقعي، فالتصميم الكرافيكي Graphic Design أو تصميم الجرافيك والذي يدعى في ترجمة تقريبية إلى العربية بـ (التصميم الطباعي) أيضا, (وهو فن ومهنة إختيار وترتيب العناصر البصرية, مثل الخطوط والصور والرموز الرسومية والألوان, ذلك لنقل رسالة إلى المتلقي، وينتمي التصميم الكرافيكي إلى ما يسمى بـ الإتصالات المرئية وهو تصنيف يؤكد على وظيفة التصميم ومخرجاته, على سبيل المثال, تصميم الكتب والإعلانات والشعارات والمواقع الإلكترونية وما إلى ذلك من مخرجات تصميمية لها وظائف اتصالية واضحة) . (The narrator, 2011, p. 19)

وبرزت أهمية التصميم الكرافيكي بعد الثورة الصناعية التي ظهرت في إنجلترا في أواسط القرن الثامن عشر وما تبعها من استخدام للآله في كثير من جوانب الحياة وإنتاج سلع ومنتجات تحتاج إلى تسويق منظم يراعي ذوق المستهلك من جهة ويخدم أهداف المنتجين من جهة أخرى، الشيء الذي غير تركيز نظريات التصميم من الجماليات إلى التطبيق العملي.

و بسبب حقيقة أن التصميم تم فصله عن التصنيع، تعززت استقلالية التصميم، وكان لابد من استبدال الحرفي التقليدي الذي ابتكر وصنع منتجاته بشخص ما يصور ويصف ما سينتج من قبل الآخرين بمساعدة الآلة و هو (المصمم)، هذا يعكس أن "الفنانين لم يركزوا على تصميم السلع خلال تلك الفترة، مما جعل التناقض واضح بين الفن والتكنولوجيا. القوالب النمطية في المنتجات الصناعية التي تفتقر إلى التصميم والحرف اليدوية لا تستطيع تلبية الإحتياجات الإجتماعية". (wenwen chen, 2013, p. 323) فالحاجة هي من أرادت أن يكون للتصميم ذلك الوجود الحتمي ليبدأ التنظيم الفكري والعملي لوظيفة التصميم كمهنة مهمة وضرورية وبداية لتكوين هويات وخصوصيات وثقافات خاصة .

أ- الجانب الثقافي وأسلوب التعليم:

أولاً، أحدثت الباوهاوس ثورة في فكرة "الفن الخالص" و الفن التطبيقي " كمفهومين متعارضين، اقترح لاحقًا مثالية "الإبتكار الجماعي". يعتقد Gropius أن "الإبتكار الجماعي" هو جوهر التصميم وهذه الطريقة تفيد التصميم وتطوير الإنتاج الصناعي، من البناء إلى المعدات، وقد تم ضم جميع الوظائف الضرورية في مبنى الباوهاوس. لذلك ، خلق هذا التصميم المعماري روحًا مجتمعية حميمة، حيث يعيش المعلمون والطلاب في نفس المنطقة ويتم توفير جميع الضروريات اليومية في السكن، مما أدى إلى رفع الروح المعنوية للمجموعة ورفع مستوى الوعي بشعور الناس بالرضا عن الحلول الوسط.

ثانيًا، من خلال التدريب المهني في الورش، شددت الباوهاوس على الجمع بين الممارسة والنظرية لتطوير مهارات التفكير والتحليل ومهارات الملاحظة لدى الطلاب. ركزت الباوهاوس على تنمية القدرات الحسية والتجريدية، فضلاً عن الإبداع. "و يسلط تعليمه الضوء على الخبرة المباشرة فضلا عن ذلك، فإن الفنون الجميلة هي في الواقع مستقلة عن الخيال والحس الفني، ويجب التركيز على عملية الفهم والممارسة". (wenwen chen, 2013, p. 324) .

ب. الجانب الفني:

اهتمت الباوهاوس ومنذ نشأتها بالشكل بوصفه أحد المحاور الرئيسية التي قامت عليها وبما أن غالبية أساتذتها هم من مبدعي ذلك العصر من فنانين كان لهم الباع الطويل بالإبداع شكل (4)* حتى قبل الباوهاوس قد وضعوا منهجا للشكل اتفقوا عليه يعتبر السمة الواضحة لمنهجها، (فعناصر مثل الأشكال الهندسية والألوان الأساسية وتوضيفها في أي عمل فني واستخدام الخطوط بأنواعها وأشكالها وطريقة توظيف العناصر التيبوكرافية يعد هوية لاتباع منهج هذه المدرسة، فعند مشاهدة عمل فني معين واحتوائه على تلك العناصر تلقائيا تأخذنا أفكارنا باتجاه الباوهاوس فتجريد الأشكال وتبسيطها وإزالة الزخرفة و جودة تنفيذ تلك الأعمال هي الصفة الواضحة لأهداف ومتطلبات هذا المنهج) (Eid, 2018, p. , 36-37)

الشكل(4)

المعطيات الوظيفية والجمالية:

يرتبط التصميم بشكل عام بالحاجة والمنفعة، وهذه الحاجة تتغير وتزداد باستمرار التطور في إنتاج مواد وسلع وخدمات, وهذه الخدمات والسلع يتطلب تسويقها بطريقة فنية علمية تقوم بدور الوسيط بين الإنتاج والمستهلك، لذا جاءت الحاجة والضرورة الى ايجاد تصميم مبتكر يتسم بالوضوح والجمال على اسس فنية صحيحة ومفهوم الوظيفة هنا اخذ بعدا فلسفيا برجماتيا له شان كبير إذ (تتناول هذه الفلسفة الفكرة من ناحية وظيفتها لا من ناحية موضوعها object كما تفعل النظرية العقلية، فالموضوع

* تم استخدام Typeface ITC Bauhaus في إعادة تصميم العلامات التجارية العالمية الشهيرة للاحتفال بالذكرى المئوية لميلاد باوهاوس

موجود إذا كان للفكرة وظيفة تؤديها في نظام الكون كما تتعامل معه وتتصل به والفكرة صائبة وحق إذا كانت تنفع أو تصلح لما وضعت له، ومتى كان الأمر كما ذكرنا يجوز لنا أن نؤمن بوجود مدلولها) (Ike, 1972, pp. 366-369) .

جاءت الرغبة في حتمية وجود التصميم أو المؤسسات التصميمية المتمثلة في شركات الدعاية والإعلان والمطابع وبقية منافذ التسويق المعروفة، فالتصميم الناجح هو من يوصل أهدافه في أجمل وأسرع الطرق الممكنة، الباوهاوس واحدة من تلك المدارس التي اهتمت ووضعت الأسس العريضة للتصميم المعاصر الذي نراه اليوم فالإنفتاح الذي تأسست عليه الباوهاوس كان له الدور الكبير في فتح آفاق التجديد والحداثة،" إذ أن تلقي الأفكار الجديدة يحتاج الى الكثير من الخبرات والثقة بالنفس، "ففي الباوهاوس كان الهدف يقوم على بناء الفرد بكامله ككائن مبدع وخلاق، وفي حقيقة الأمر فإن الباوهاوس وفلسفة عملها ارتبط ارتباطا وثيقا بالحرفية، ليس من جانب مجازي بحت، بل جاء ارتباطه من الجانب الإستفادي من واقع الخبرة التي يمتلكها الحرفي" (Mohammed, 2011, p. 186)،

ويرى الباحث أن هذه العلاقة بين الوظيفة والجمال ترتبط ارتباطا وثيقا فيما بينها من أجل الوصول إلى هدف مهم ألا وهو التسويق للمنتجات والسلع التي تنتج يوميا.

مؤشرات الإطار النظري: .

1. يساعد الفكر الابداعي للباوهاوس المبني على أُسس الحداثة، والمعاصرة، على التوافق مع الفكر المعاصر للتصميم الكرافيكي.
2. تعتمد فكرة الباوهاوس على أربعة أركان أساسية (الشكل، الوظيفة، المواد، الإنتاج)
3. تتميز هذه المدرسة بسمات تعد سببا رئيسيا في مواكبتها للتطور الذي شهده العالم في القرن العشرين في كثير من النواحي ولاسيما الجانب التقني والتكنولوجي فكانت الحاجة إلى رؤية جديدة توازي الحداثة.
4. تبرز السمات الشكلية للباوهاوس في أعمال المصممين في اللون والفضاء والخطوط والأشكال الهندسية والطابع الخاص في الحروف.

الفصل الثالث - إجراءات البحث

منهج البحث

تم اعتماد المنهج الوصفي * في طريقة تحليل نماذج العينة وذلك لملاءمته موضوع الدراسة وللوصول الى هدف البحث في : كشف انعكاسات الباوهاوس في التصميم الكرافيكي

* يستخدم المنهج الوصفي في دراسة الأوضاع الراهنة للظواهر من حيث خصائصها، أشكالها، وعلاقاتها، والعوامل المؤثرة في ذلك، وهذا يعني أن المنهج الوصفي يهتم بدراسة حاضر الظواهر والأحداث بعكس المنهج التاريخي الذي يدرس الماضي، مع ملاحظة أن المنهج الوصفي يشمل في كثير من الأحيان على عمليات تنبؤ لمستقبل الظواهر والأحداث التي يدرسها .أما هدفه الأساسي فهو فهم الحاضر لتوجيه المستقبل وذلك من خلال وصف الحاضر بتوفير بيانات كافية لتوضيحه وفهمه ثم إجراء المقارنات وتحديد العلاقات بين العوامل وتطوير الاستنتاجات من خلال ما تشير إليه البيانات. (عليان، 2016، صفحة 47)

مجتمع البحث

يتكون مجتمع البحث الحالي من مجموعة ملصقات عدد (100) طبعت في ألمانيا ونشرت في بعض مواقع الأنترنت لعام 2020 وتم استبعاد (60) .

عينة البحث

اعتمد الباحث الطريقة القصدية غير الإحتمالية في اختيار نماذج عينة البحث وعددها (2) وبنسبة (25 %) و كالتالي : 1- تنوع مواضيعها. 2- تحمل أفكارا ابتكارية جديدة.

تحليل النماذج

الوصف العام :

ملصق ثقافي صادر عن مؤسسة خدمة التبادل التربوي الألماني الذي يدعو إلى التبادل الثقافي بين دول الإتحاد الأوربي. يحتوي على مجموعة ألوان منسقة بأشكال هندسية تعلوها كتابات دلالية على أرضية بيضاء.

التحليل:

النموذج (1)	المصمم : شرودبيرجر لارس السنة : 2020 تقنية الطباعة: الطباعة الرقمية الطباعة: ورشة الطباعة بكلية التصميم في فورتسبورغ الجهة المستفيدة : خدمة التبادل التربوي (PAD) التابعة لأمانة مؤتمر وزراء التربية والتعليم	

المعطيات الوظيفية والقيم الجمالية:

التكوين الشكلي الذي تأسس عليه الملصق أعلاه المبني على تداخل الأشكال الهندسية وطريقة توظيفها تسلب نظر المتلقي وتنتقل به في جميع مساحة الملصق وان طريقة وضع المعلومات الكتابية كأن المصمم يريد أن يوزع المعلومات بطريقة فنية فيها حنكة وإبداع ليتمكن القارئ من السير بنظره بشكل متسلسل وهو الاستغلال الأمثل لوظيفة الأشكال الهندسية والألوان الأساسية فاستخدام الألوان كان فيه دلالة على الوان العلم الألماني والدول الناطقة بالألمانية وكانت السيادة للألوان المانيا باعتبارها الدولة الراعية للحدث وهي من أبرز سمات مدرسة الباوهاوس التي أسست على مبدأ الاستخدام الوظيفي للألوان. أما المعطيات الجمالية فتحققت من خلال التنوع بالمساحات اللونية والاتجاهات المتعاكسة وكذلك من خلال حالات التضاد اللوني والتوزيع المدروس للألوان الحارة والباردة على مجمل مساحة الملصق مما حقق قيمة جمالية عالية ومتعة بصرية للمتلقي.

المعطيات الفكرية لمدرسة الباوهاوس و انعكاساتها على الملصق الكر افيكي :

- المعطيات الشكلية:

يتبين جليا في هذا الملصق ومن النظرة الأولى في عناصر الجذب المهمة ألا وهي الألوان الأساسية التي استخدمها المصمم (الأحمر والأصفر والأزرق) وطريقة توزيعها كأنه يريد توزيع نظر المتلقي على كل مساحة الملصق ومن خلال استخدام الأشكال الهندسية التي تشكل مسارات لخطوط غير مرئية ومن أجل التأثير على المتلقي ذهنيا ووجدانيا وجعل نظر المتلقي متسلسلا من خلال وجود تعليمات في كل جزء ولون في مساحة الملصق إذ يعد اللون من أهم سمات مدرسة الباوهاوس وبالإضافة للأسلوب الهندسي المتمثل بالمثلثات والمستطيل والتي توزعت على فضاء الملصق الأبيض ظاهرة بشكل واضح للعيان من خلال الدمج بينها والتلاعب الشكلي في طريقة توزيعها مما خلق تكوينا شكليا اهتمت به مدرسة الباوهاوس.

- الانعكاسات الأسلوبية:

اتبع المصمم في الملصق أعلاه أسلوبا تجريديا معتمدا على المثلثات لخلق تكوين شكلي هندسي أكبر باتباع أسلوب الحذف والإضافة، لخلق ترابط شكلي وعلاقات بين الأشكال داخل فضاء مغلق وجعل متنفسات من خلال أشكال هندسية والتجريد يعد من أبرز ما دعت إليه مدرسة الباوهاوس.

الوصف العام :

تصميم ملصق خاص بالأنشطة الثقافية للشباب والأطفال لصالح المركز الثقافي في ميونخ وفيه دعوة للشباب والأطفال للمشاركة في فعاليات هذا المركز. الملصق يتكون من فضاء أبيض وعليه كتابات باللون الاسود موضوعة على شكل أقواس ملونة وأخرى على شكل مدرج وبمسافات تفصل بين الواحدة والأخرى في كل مساحة الملصق مع وضع اسم المؤسسة بالأعلى ووضع معلومات وتواريخ الأنشطة في الجهة السفلى اليسرى من الملصق.

النموذج رقم (2)	المصمم : جوناس بيوتشيرت السنة : 2020 تقنية الطباعة: طباعة أوفست العميل: مؤسسة الثقافة في ميونخ	

التحليل

المعطيات الوظيفية والجمالية:

اعتمد المصمم على فكرة الحركة الدائمة التي توحي لنشاط الشباب باعتبار أن الملصق موجه لفئة تنعم بالحيوية والنشاط من خلال ترك العناصر التايبوجرافية تسبح مع الألوان داخل الفضاء مما أعطى بعدا وظيفيا ظهر بطريقة جيدة.

وأعطت بالإضافة لما سبق بعدا جماليا في طريقة استخدام التناظر الشكلي المتعاكس في زوايا الملصق والتباين اللوني الذي أعطى انطباعا مريحا للمتلقي وهو يتابع ما موجود داخل الملصق.

المعطيات الفكرية لمدرسة الباوهاوس و انعكاساتها على الملصق الكر افيكي:

- المعطيات الشكلية:

العودة للأساس من أهم سمات مدرسة الباوهاوس ومنها استخدام الألوان كما هي سواء كانت أساسية أو ثانوية واندماجها مع التايبوجراف وطريقة توزيع الكلمات على شكل خطوط مائلة تظهر بشكل واضح في الملصق أعلاه. إن المصمم استخدم الأشكال وقام بتوزيعها بدون ترابط أعطى إيحاءا بالحركة للتعبير عن الفكرة في هذا الملصق وإن أبرز السمات الواضحة في هذا التصميم هو الاإستغلال الأمثل للفضاء الحركي وطريقة توزيع عناصر التايبوجراف حيث كان متحررا في عملية تطويع الكلمات داخل الملصق بطريقة مبتكرة وأخذت نظر المتلقي في حركة مستمرة على كل الأشكال داخل الفضاء.

- الانعكاسات الأسلوبية:

تبنى المصمم هنا أسلوبا مبسطا مجردا لإيصال الفكرة من خلال أشكال هندسية مبسطة والألوان الأساسية لها دلالاتها كأساس. تعد هذه الأخيرة من أهم ما جاءت به الباوهاوس في أسس منهجها.

الفصل الرابع

النتائج ومناقشتها

بعد استكمال إجراءات التحليل، توصل البحث إلى مجموعة النتائج الآتية :

1- ظهرت النماذج معبرة عن أهم المعطيات الوظيفية لمدرسة الباوهاوس وانعكاساتها على التصميم الكرافيكي وفي جميع النماذج.

2- استخدم المصممون أهم المعطيات الشكلية للباوهاوس من خلال توظيف الأشكال الهندسية كما في النموذج (1، 2) .

3- تم توظيف الألوان الأساسية والثانوية بحيث تعطي رونقا جماليا مميزا بالإضافة الى دوره من الناحية الوظيفية تمثل أحد أسس مدرسة الباوهاوس وكما في النماذج (1، 2) محققة بذلك الناحيتين الوظيفية والجمالية.

الاستنتاجات

1- إن المعطيات الشكلية للباوهاوس في تصميم الملصق، جاءت نتيجة لتوظيف تلك المعطيات في كافة نماذج العينة.

2- إن استخدام المفردات والعناصر الشكلية للباوهاوس كان تعبيرا عن المضمون الفكري والجمالي والوظيفي لهذه المدرسة.

التوصيات

يوصي الباحث بالاستفادة من نتائج هذه الدراسة لتعزيز دور الباوهاوس وانعكاساتها على التصميم الكرافيكي والإفادة من سماتها الفكرية والشكلية والجمالية التي تمتاز بالتجديد والمعاصرة.

المقترحات

يقترح الباحث إجراء دراسات عما يأتي:

1- الباوهاوس وانعكاساته على الأسلوب الأمريكي في التصميم الكرافيكي.

2- الباوهاوس والعولمة في التصميم الكرافيكي.

References:

1. Iyad Hussein Abdullah. (2008). The art of design in philosophy, theory and practice Part Sharjah: Department of Culture and Information - Unite Arab Emirates
2. Iyad Hussein Abdullah. (2008). The art of design in philosophy, theory and practice, Part Sharjah: Department of Culture and Information.
3. Moayad Saeed. (1983). Communication and cultural reception in history. Baghdad: Dar Al-Hurriya for printing.
4. Mahmoud Amhaz. (2009). contemporary artistic currents. Beirut, Lebanon: Publications Company for Distribution and Publishing.
5. Mustafa Ramadani. (March 1987). Employment of heritage and the problem of rooting in the Arab theater. World of Thought Journal (4.(
6. Nizar Abdul Karim Al-Rawi. (2011). Graphic design principles - concepts and applications. United States of America: Other House for Publishing and Distribution
7. Nassif Jassim Muhammad. (2011). In the space of graphic design (Volume 1). Damascus-Syria: Springs House-Syria
8. Amjad Al-Masad. (December 2018). Bauhaus School (1933-1919). Written by Amjad Al-Mosad, The theory of architecture (page 277). Archcrea Institute.
9. Aya Salem Hafez El-Deeb. (2015). The Bauhaus School of Architecture and Art. Alexandria: Alexandria University.
10. Hani Abdo Qataya, Reham Ahmed Al Sabtaei, and Marwa Hamdi Ahmed. (July, 2018). The Bauhaus thought and benefited from the development of hand-woven textiles as complements to contemporary interior design. Journal of Specific Education Research, Mansoura University (51), pages 131-158.
11. Hussein Takmeh J. (1998). Introduction to method. Baghdad: Unpublished.
12. Nassif Jassim Muhammad. (2020). Bauhaus data, and the articulation of change. Echo Net.
13. Sebai Reham Ahmed, Marwa Hamdy Ahmed Eid Hani Abdo Qataya. (July 11, 2018). The Bauhaus thought and benefited from the development of handmade textiles as complements to the interior design of the contemporary home. Journal of Specific Education Research - Mansoura University, page 158.
14. Saad Shams Al-Din Dawood. (2000). Visual anatomy of the human body in modern Assyrian art and its reflection on contemporary art in Iraq. Baghdad University, College of Fine Arts, Plastic Arts. Baghdad: unpublished.
15. 8- Amjad Al-Masad. (December 2018). Bauhaus School (1919-1933). Written by Amjad Al-Mosad, The theory of architecture (page 277). Archcrea Institute.
16. 9- Aya Salem Hafez El-Deeb. (2015). The Bauhaus School of Architecture and Art. Alexandria: Alexandria University.
17. 10- Hani Abdo Qataya, Reham Ahmed Al Sabtaei, and Marwa Hamdi Ahmed. (July, 2018). The Bauhaus thought and benefited from the development of hand-woven textiles as complements to contemporary interior design. Journal of Specific Education Research, Mansoura University (51), pages 158-131.
18. 11- Hussein Takmeh J. (1998). Introduction to method. Baghdad: Unpublished.
19. 12- Nassif Jassim Muhammad. (2020). Bauhaus data, and the articulation of change. Echo Net.

20. 13- Sebai Reham Ahmed, Marwa Hamdy Ahmed Eid Hani Abdo Qataya. (July 11, 2018). The Bauhaus thought and benefited from the development of handmade textiles as complements to the interior design of the contemporary home. Journal of Specific Education Research - Mansoura University, page 158.
21. 14- Saad Shams Al-Din Dawood. (2000). Visual anatomy of the human body in modern Assyrian art and its reflection on contemporary art in Iraq. Baghdad University, College of Fine Arts, Plastic Arts. Baghdad: unpublished.
22. lexicons
23. 15- Ahmed Mukhtar Omar. (2008). Lexicon of Contemporary Arabic (Volume One) (Volume One). Cairo: World of Books.
24. 16- Waltrax Ike. (1972). Dictionary of terms anthology and folklore. (Muhammad Al-Gohary and Hassan Al-Shami, translators) Egypt: Dar Al-Maarif.
25. 17- Jesus, Louay Maalouf. (1950). locket. Beirut: Catholic Press.
26. 18- Nadim Maraachli. (1974). The correctness in the language, part 2. Cairo: House of Arab Civilization.

27. Lutz Schobe Micheel Siebenbrodt - 19 .(2012) . *Bauhaus 1919- .1933*Germany: Parkstone International.
28. zhuozuo he wenwen chen - 20 تحليل وتأثير و الهام باوهاوس في التصميم .(2013 ,4 2) . والتعليم المعاصر. *License, Creativ C0mmons Attribution*.328-323 الصفحات ،
29. Mostafa Mohamed, D. (2022). Evaluation of user interface designs in official websites "Fine Art Colleges Model". *Al-Academy*, (106), 133–148. https://doi.org/10.35560/jcofarts106/133-148
30. jirjis Nehme, A., & Naima Obaid, A. (2022). Visual effects in contemporary animation design. *Al-Academy*, (106), 407–430. https://doi.org/10.35560/jcofarts106/407-430
31. jirjees neama, A. (2022). The semiotic approach in analyzing contemporary graphic text. *Al-Academy*, (105), 21–42. https://doi.org/10.35560/jcofarts105/21-42
32. Mohamed Inad, D. . (2022). Cultural context and its implications for graphic design. *Al-Academy*, (105), 105–120. https://doi.org/10.35560/jcofarts105/105-120
33. AbdelWahed HASSAN, S. (2022). meta and its dimensions in the designed bio-formation - virtual reality environment - a model. *Al-Academy*, (105), 147–168. https://doi.org/10.35560/jcofarts105/147-168

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts107/271-288

Geometrical Foundations of Shape in Structural Design of Contemporary Ceramic Pots "The artist "IBRAHIM SAEED" is a model"

Yacoub Al-Otoom [1]
Fouad Al-Khasawneh [2]
Mahmoud Altaani [3]
Fatima Tawalbeh [4]

Al-Academy Journal-Issue 107 ISSN(Online) 2523-2029/ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 6/11/2022 Date of acceptance: 29/11/2022 Date of publication: 15/3/2023

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

abstract

Each era has advantages in terms of innovation and development in form, technology, style, and design in ceramic vessels, both at the level of functional and aesthetic performance, so this study aimed to demonstrate the importance of geometrical foundations in the design structure of contemporary ceramic vessels, and also to reveal the constructive skills in The structure of the ceramic figure.

The researchers used the descriptive analytical approach to suit the nature of the study, and they described and analyzed the ceramic works in terms of geometric shape systems, elements and foundations of design in construction, formal diversity in the general design of ceramic vessels, and references and sources of artwork. In addition to the above, the researchers reached a set of results one of the important:

The diversity in the structural design of the geometric form confirmed the distance from inertia by emphasizing the linear and expressive values, which contributed to the enrichment of the ceramic vessels. And the interest in monochrome in the geometric design of the earthenware, which enhanced the formal expression and unity in the structural design. The emphasis is on two-part geometric shapes, emphasizing mass and emptiness, and the balance between interior and exterior spaces. And also the distance from the traditional style, through geometrical modification and formation, and the creation of contemporary ceramic shapes through the plurality of ceramic pieces in one structural composition and their translation in the language of shapes in the final achievement of contemporary ceramic vessels, And focus on the phenomenon of structural reflection in the contemporary design of the form.

Keywords: Shape, Geometry, Design, Construction, Pots, Ceramics.

[1] University of Jordan / College of Art and Design / Department of Visual Arts. jacobruba@yahoo.com

[2] Assistant Professor / University of Jordan / College of Art and Design / Department of Visual Arts. fuadkhasawneh0@gmail.com

[3] Full-time lecturer / University of Jordan / College of Art and Design / Department of Visual Arts. m.taani@ju.edu.jo

[4] Lecturer / University of Jordan / College of Art and Design / Department of Visual Arts. f.tawalba@ju.edu.jo

Al-Academy Journal-Issue 107 ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

الاسس الهندسية للشكل في التصميم البنائي للآنية الخزفية المعاصرة

الفنان "ابراهيم سعيد" انموذجاً"

يعقوب العتوم[1]، فؤاد الخصاونة[2]، محمود الطعاني[3]، فاطمة الطوالبة[4].

ملخص

لكل عصر من العصور ميزات من حيث التجديد والتطور في الشكل، والتقنية، والاسلوب، والتصميم في الآنية الخزفية، سواء على مستوى الآداء الوظيفي والجمالي، لذا هدفت هذه الدراسة لبيان أهمية الاسس الهندسية في بنية التصميم للآنية الخزفية المعاصرة، وأيضاً الكشف عن المهارات البنائية في في بنية الشكل الخزفي.

إذ قام الباحثون باستخدام المنهج الوصفي التحليلي لمناسبته طبيعة الدراسة، وقاموا بوصف وتحليل الأعمال الخزفية من حيث أنظمة الشكل الهندسي، وعناصر وأسس التصميم في البناء، والتنوع الشكلي في التصميم العام للآنية الخزفية، ومرجعيات ومصادر العمل الفني، وفي ضل ما سبق فقد توصل الباحثون لمجموعة من النتائج من أهمها:

أن التنوع في البنائية التصميمة للشكل الهندسي أكد البعد عن الجمود من خلال التأكيد على القيم الخطية والتعبيرية والتي ساهمت في إثراء الآنية الخزفية. والاهتمام بأحادية اللون في التصميم الهندسي للآنية الخزفية والذي عزز الاظهار الشكلي والوحدة في التصميم البنائي. والتركيز على الأشكال الهندسية ذات الجزئين، بالتأكيد على الكتلة والفراغ، والتوازن بين المساحات الداخلية والخارجية. وأيضاً البعد عن النمط التقليدي، من خلال التحوير والتشكيل الهندسي، واستحداث أشكال خزفية معاصرة من خلال تعددية القطع الخزفية في التكوين البنائي الواحد وترجمتها بلغة الأشكال في المنجز النهائي للآنية الخزفية المعاصرة، والتركيز على ظاهرة الانعكاس البنائي في التصميم المعاصر للشكل.

الكلمات المفتاحية: الشكل، الهندسية، التصميم، البناء، الآنية، الخزف.

المقدمة

في الحقيقة عند التأمل في أعمال ابراهيم سعيد نشعر وكأننا أمام " نبته" نمت من فوق الأرض بهدوء وسلاسة حتى وصلت إلى الشكل التصميمي المكتمل، وهو أشبه بنمو البذرة من باطن الأرض ومن الحياة الكامنة إلى الحياة النشطة. لكن لماذا هذا الشعور والاحساس يوقفنا دائماً ؟ ربما أن ابراهيم سعيد بتلقيحه

1 الجامعة الاردنية /كلية الفنون والتصميم / قسم الفنون البصرية jacobruba@yahoo.com
2 استاذ مساعد/الجامعة الاردنية /كلية الفنون والتصميم / قسم الفنون البصرية fuadkhasawneh0@gmail.com
3 محاضر متفرغ/الجامعة الاردنية /كلية الفنون والتصميم / قسم الفنون البصرية m.taani@ju.edu.jo
4 مدرسه/ الجامعة الاردنية /كلية الفنون والتصميم / قسم الفنون البصرية f.tawalba@ju.edu.jo

Al-Academy Journal-Issue 107 ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

للطين ينتج شكلاً جديداً، متمثلاً بالحياة، وكأنني أمام شجرة تلتف أغصانها حول نفسها بطريقة عفوية، ومساراً هندسياً جمالياً في الشكل والتصميم بأسلوب غير متوقع، لا نعرف الاجابة بعد عن سؤالي عن هذا الاحساس الجمالي الساحر في التصميم، هل هو ولادة تلقائية منظمة للشكل الخزفي؟ أم توالد عذري متفرد في الاسلوب سببه الابداع لأنتاج أشكال تستحق الدراسة.

ربما نجد الاجابة عند زوجة ابراهيم سعيد مريم ستيفاني (MARYAM STEFANI) حين قالت: " أن علاقة الشرق الأوسط بالفن تختلف عن تلك الموجودة في الولايات المتحدة، وأنه يرتبط بتاريخ الفن الاسلامي بكل شيء وظيفي، لذا فهي ليست مجرد هنسة معمارية، حيث تشعر بهذا الاحساس غير المنفصل عن الحياة، لكنك تفكرأن تحيط نفسك بالجمال بطريقة تذكرك دائماً بنظام معتقداتك "(Yossimilo.com).

لقد أراد ابراهيم سعيد إيجاد ديناميكية للحركة المستمرة في الشكل، ومن جهة أخرى إعادة الحياة للأشكال القديمة والحفاظ عليها بطريقة مبتكرة، ومنح البنية الشكلية (الحركة الداخلية، والخارجية) للتصميم الهندسي والجمالي، وذلك من خلال التجوال البصري للتفاصيل والزخارف اللونية، وثانياً : خلق حوار جمالي ضمن علاقات جوهرية فنية لعناصر وأسس التصميم في التكوين البنائي والتوازن والانسجام في الشكل العام، ولذلك أراد عاشق الخزف " صنع حياة لنفسه كفنان لنقل هذا التميز لجمهور المتلقي والخزافين في الوطن العربي والعالم أجمع . لذلك تميز الخزاف ابراهيم سعيد في التفرد من حيث الاسلوبية، واستحداث أشكالاً تصميمية للآنية الخزفية، من حيث البناء، وطرق التشكيل الخزفي المختلفة، مما جعله يبرز في كمبدع في تحوير الشكل من النمط التقليدي إلى الاحتراف الفني والذي جعله منه مدرسة فنية مستقلة في عالم الخزف الحديث والمعاصر.

مشكلة البحث

جاءت هذه الدراسة في التركيز على الأسس الهندسية للشكل في التصميم البنائي المعاصر في أعمال الخزاف ابراهيم سعيد، حيث تم الاهتمام والتوجه لهذه الدراسة كون الفنان يمتلك تجارب بنائية مميزة على مستوى (الشكل، والبناء، والتصميم)، لذا من الضروري البحث في الجانب التصميمي للشكل الخزفي المعاصر، في مجال تخصص الخزف، اضافةً إلى ندرة الأبحاث التي تسلط الضوء على التصميم العام للشكل الجديد غير التقليدي للآنية الخزفية، والتي يسعى من خلالها في زيادة القيمة التعبيرية والجمالية والبنائية للشكل الخزفي .

أهدف البحث:

يهدف البحث إلى :

2.الكشف عن الأنظمة الهندسية في إنتاج الشكل التصميمي للآنية الخزفية .

أهمية البحث: تتمثل أهمية البحث في التعرف على الأسرار التكوينية للعمل الفني الخزفي من الناحية الشكلية، والبنائية، والتصميمية، وطرحها بطريقة معاصرة ذات أسلوب جديد ومبتكر.

منهجية البحث: تعتمد هذه الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي والذي يتناسب مع موضوع الدراسة وأهدافها في دراسة الشكل العام للتصميم في الشكل الخزفي .

Al-Academy Journal-Issue 107 ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

حدود البحث

الحدود الموضوعية : الأعمال الخزفية للخزاف (ابراهيم سعيد) ذات التشكيل الهندسي للآنية في التصميم البنائي المعاصر .

الحدود الزمانية : الاعمال الخزفية ما بين عامين (2005-2022).

الحدود المكانية : جمهورية مصر العربية

مصطلحات البحث :

الشكل لغة :الشكل بالفتح، الشبه والمثل . الجمع أشكال، وشكل الشيء أي صوره، وتشكل الشيء أي تصور شكله وصورته. (Ibn Manzoor ، 1999، 3792 p).

وهذا شكله أي مثله، وقلت أشكاله، ولهذه أشكال وشكول، وهذا من شكل ذاك من جنسه (Zamakhshari ، 1998، 501 p).

الشكل اصطلاحاً : ويعرفه ديوي بانه التركيب الذي يؤلف الاجزاء للكل من تعددية العناصر، ولذلك يمنحها القالب المميز (Dewey، 1963، 193 p).

التعريف الاجرائي للشكل : الشكل هو أحد عناصر العمل الفنية والتي يحقق الفنان من خلاله رؤيته البصرية والتعبيرية والجمالية للهيكل البنائي العام للاعمال الخزفية المختلفة والمتنوعة من حيث التكوين والتصميم.

الهندسي لغة : (هندسي، المهندس، الذي يقدر مجاري القنا حيث تحفر، وهو مشتق من كلمة (الهنداز) وهي فارسية وقد تحولت الزاي سينا، لإنه ليس في لغة العرب زاي بعد دال والأسم هندسة).(Maalouf ، 1986، 70 p).

هندسي اصطلاحاً: الهندسة هي الدراسة الرياضية للفراغ وما يحتوي من نقط وخطوط ومستويات ومجسمات، ومن فروعها الهندسة المستوية الفراغية أو الوصفية ، والتحليلية).(Abdulaziz, and others ، 1973، 239 p).

التعريف الاجرائي للهندسة: هي الوصول إلى الشكل النهائي من خلال عناصر العمل الفني الكتلة الفراغ، والخطوط بأنواعها المنكسرة، والانسيابية، والسطوح المختلفة، من أجل بناء شكل يعتمد على تكوينات مستطيلة، أو دائرية، أو هرمية، وغيرها من المصادر المشتقة .

التصميم: عرّفه سكوت: بأنه العمل الخلاّق الذي يحقق غرضه (Scott ، 1980، 5 p).

وعرفته السمان: هو صياغة العالقات باحكام واع يخدم بناء العمل الفني.(quail ، 1997، 129 p).

البناء لغة:في معجم أكسفورد وردت البنائية: بأنها طريقة البناء، والتجميع،أوالتركيب والتنظيم.(Hornby،1975، 874 p).

البناء اصطلاحاً: هي البنية في نظامها التحويلي والذي يشتمل على قوانين ، ويغتني عبر تحولاته نفسها، دون أن تتجاوز هذه التحولات حدوده، أو تلتجيء إلى عناصر خارجية. (Alloush ، 1985، 52 p).

Al-Academy Journal-Issue 107 ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

التعريف الاجرائي للبنائي : هو توظيف العناصر الفنية داخل التكوين العام للشكل الخزفي، وبتنظيم جمالي ينعكس على طبيعة العمل الفني وتحولاته الاسلوبية والفكرية، والبنائية من خلال تقنيات بناءالعمل الخزفي مثل (الشرائح، والحبال، والقوالب) والتي لها دور في تشكيل العمل الخزفي المعاصر.

الآنية لغة: جمع آناء وهو الوعاء. (Al-Maqri ، 2016، p 22).

تعريف الآنية اجرائياً : هي الوعاء الفخاري والذي يمكن الاستفادة منه وظيفياً وجمالياً من حيث شكله وتصميمه البنائي المتنوع والمختلف .

تعريف الخزف: كانت كلمة (CERAMIC) تطلق على فن صناعة منتجات الطين، ثم حرقها في النار، وهي مشتقة من كلمة (KERAMOUS) اليونانية، ومعناها طينة الفخار.(Bakr ،1959، p4).

المعاصرة لغة : العصر: الدهر.(Farahidi ، 2007، p 453).

والمعاصر هو "الوقت الذي نعيش فيه " وما فعلت ذلك عصراً، أي في وقته، وعاصر فلان فلان أي عاش معه في عصر واحد . (Zamakhshari ، 1988، p657).

التعريف الاجرائي للمعاصرة : هي مرحلة متأخرة من الحداثة، تحتوي على معاني ودلالات ومفردات بين الماضي والحاضر، من حيث الزمان والمكان والتاريخ، مع الاحتفاظ بالتراث الثقافي والحضاري، بحيث ترتبط بالتطور والتجديد والابداع على مستوى الأعمال النحت الخزفي أو الأواني الخزفية المعاصرة غير التقليدية.

الدراسات السابقة :

دراسة قدمها تويج، عماد حمود عام (2018) تحت عنوان " **النزعة الهندسية في أعمال الخزاف أكرم ناجي** " اتبع الباحث في هذه الدراسة المنهج الوصفي التحليلي، وخلصت مشكلة البحث إلى دراسة انظمة التحول الشكلي ونزعتها حول الهندسية، وحضورها في الخزف العراقي عامة وللخزاف أكرم ناجي خاصة. واسفرت نتائج الدراسة أن الهندسية جامعة الثنائية (المادة والفكر) والتي مثلت نوع من الاتزان بحيث لا تضفي أحدهما على الآخر، وأن الهندسية في الأشكال تحدث توافق بين شكل ومضمون العمل الخزفي، وأن الهندسية لاتعني الجمود والانحياز لها وأنها مصدر للتطور والابداع .

دراسة قدمها علوان، محمد عام (2016) تحت عنوان " **الخصائص البنائية للشكل في الخزف التركي**" اتبع الباحث في هذه الدراسة المنهج الوصفي التحليلي، وخلصت مشكلة البحث في طريقة تعبير الخزاف التركي عن أشكاله الخزفية، من خلال خصائص بنائية متنوعة. ويهدف أيضاً للتعرف على هذه الخصائص ومحاولة تحديدها، وقد أسفرت نتائج الدراسة على ظهور تطور ملحوظ في الخصائص البنائية للأشكال الزخرفية النباتية، والهندسية، وحدثت انتقالات في الخصائص البنائية للزخارف العثمانية، على مستوى البنى الشكلية، حيث تباينت ما بين الهندسي والنباتي والأشكال الآدمية وفن الخط .

الإطار النظري :

تطور الآنية عند الخزاف ابراهيم سعيد

إن التحدث عن مراحل تطور الآنية للخزاف ابراهيم سعيد - وتطور انظمته الهندسية للبناء تحتاج تحليلاً تفصيلياً لشكل الآنية بدءً من الإناء المصري القديم، وصولاً إلى الخروج عن الشكل الهندسي التقليدي

Al-Academy Journal-Issue 107 ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

والوظيفي، بالإضافة إلى توظيفه لهذا التراث الحضاري والثقافي والمحافظة عليه أثناء تواجده في مدينته العريقة في مراكز الحرف اليدوية في الفسطاط (Fustat)، حيث تتضمن ثلاث مراحل مختلفة نلخصها بما يلي:

المرحله الأولى : من خلال تأثره بأشكال الآواني ذات شبابيك القلل (Jug Water Colander) المليئة بالزخارف الهندسية المتنوعة التي كانت سائدة في العصر الفاطمي والمملوكي. كما في الشكل رقم (1). وشبابيك القلل هي عبارة عن ثقوب لتنقية المياه من الشوائب وتحتوي على أشكال نباتية، وحيوانية، وهندسية، وخط عربي، والتي تتميز بجماليات غير ظاهرة ولا يمكن رؤية زخارفها إلا عند شرب الماء منها مباشرة ، وتتميز أيضاً بطبيعة خطوطها الهندسية القوية، وقواعدها ذات النهايات الصغيرة، والرقة والنعومة.

حيث أن الوحدات الزخرفية المستوحاة من الأشكال الهندسية، كالخط المستقيم، والمنحني والمثلث، والمربع، والمسدس، والمثمن، هي الابجدية الأولى لوحدات الفن الاسلامي، وخاصة في العصر الفاطمي، حيث أثبت الفنان المسلم دراسته بعلم أصول الرياضيات والهندسة والفلك (الدوائر المتماسة، والمتقاطعة، والمتجاوره).(ابراهيم، 2000، ص 162).

الشكل رقم (1) شبابيك القلل، العصر الفاطمي، القرن (10-11) م ، متحف فكتوريا والبرت، بريطانيا، لندن، مصدر الصورة: https://twitter.com/eng_sherien/status/1295847581986304000/photo/1

وسوف نلاحظ من خلال الدراسة أيضاً مدى استلهام الخزاف ابراهيم سعيد لفكرة شبابيك القلل في بعض قطعه الخزفية، وتوظيفية للخط العربي والزخارف الهندسية المختلفة، وأحياناً المزج بينهما، إن هذا التنوع هو أول محاولات الفنان ابراهيم سعيد للتجديد والوصول إلى أسرار وجماليات الشكل، وطاقاته المخفية في التكوين الهندسي للتصميم البنائي، والتي تعكس روحانية الخزاف المسلم، والذي يسعى دائماً إلى تطوير خاماته، ومهاراته، وتقنياته المختلفة.

أما **المرحلة الثانية:** وهي المزهريات (Vases) فقد حاول ابراهيم سعيد محاكاة الشكل القديم للآنية الخزفية، من حيث الخطوط الخارجية، والاستفادة منها وتوظيفها في تكويناته الهندسية، من حيث الاختلاف والتنوع في تصميم

Al-Academy Journal-Issue 107 ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

عنق (Neck) الآنية الممشوقة والانسيابية، والأيدي (Handel) بإلتفافها واستطالتها، فهي أما تكون ملتصقة مع العنق أو مرتبطة به وبالجزء البيضوي السفلي معاً، والقاعدة (Base) أيضاً صغيرة الحجم تضفي على الشكل جمالاً من حيث الثبات والاتزان كما في الشكل رقم (3/2). وهنا بداية التحول في الطبيعة التصميمية للبناء الهندسي، وتغير الشكل من حالته التقليدية المعروفة إلى الحالة التصميمية في الدمج البنائي.

الشكل رقم (3)،عرايس النيل، مقتنيات المعرض العام، مصر 2010، متحف الفن الحديث مصر، مصدر الصورة : الفنان نفسه.

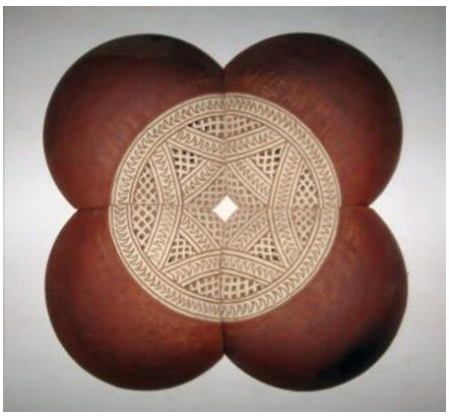
الشكل رقم (2)

الشكل رقم (3)

الشكل رقم (4) آنية فخارية، 2015، s 27x35 سم .

https://www.ibrahimsaidceramic.com/sculpture.html

وفي **المرحلة الثالثة** : تأثر الخزاف ابراهيم سعيد بالأشكال الهندسية الاسلامية وخصوصاً الشكل السداسي في العمل المجسم وشكل المربع وغيرهما من الاشكال الهندسية التي بنى عليها فلسفته في تكويناته الهندسية للتصميم أو الاستفادة الزخرفية بأنواعها، وهذا يدل على أنه ليس مزجاً بين الزخرفة والآنية ، وأنما تحقيق الهدف الشكلي للتصميم بحيث لا تظهر آنية كما نراها نحن من الناحية الوظيفية والتقليدية، بل نراها ذات منظومة شكلية جمالية في التحوير والتركيب والتصميم غير المتوقع.



Al-Academy Journal-Issue 107 ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

الشكل رقم(4) تجربة لشكل خزفي (دمج الأشكال الثلاثية الابعاد مع التصاميم الاسلامية) . 2010، 40x40 سم ، مصدر الصورة الفنان نفسه . الشكل رقم (5) دوائر ملتصقة زرقاء، 2012، القياس: 33x35.5 cm ، مصدر الصورة الفنان نفسه.

لقد ظهرت محاولات ابراهيم سعيد في تخيل الشكل الهندسي، إلى وحدات متكررة، لتشكل عملاً خزفياً مكتملاً، هذه المحاولات تحكمها الخبرة والممارسة في التنفيذ، من أجل الوصول إلى التكوين البنائي الناجح، وأيضاً لا يريد ابراهيم سعيد تزيين السطح التصميمي للآنية فقط، وإنما يريد دمجهما معاً ليدعما بعضهما البعض. وهذا إن دل فإنه يدل على الخيال الواسع في البحث لإنتاج أشكال جديدة مبنية على أسس هندسية وفكرية .

ومن هنا نستنتج مما سبق أن ابراهيم سعيد ركز على جانبين مهمين أولاً: الأشكال الهندسية المختلفة(المربع، المكعب، الدائرة ومشتقاتها، والمثلث)، ثانياً: الزخارف المتنوعة في الفن الاسلامي(النباتية، والهندسية والحيوانية، والخط العربي)، ليعطي الآنية تصميماً بنائياً معاصراً ضمن أسس هندسية وفكرية من حيث المضمون والشكل، كما في الشكل رقم (5/4).

انظمة البناء الهندسي للشكل المعاصر

يقول كوربوزية : الهندسة لغة العقل، واستعملها البناة الأوائل منذ بداية التاريخ، كما استعملوا المقياس الانساني، والنسب والزوايا القائمة والمحاو، والمربع والدوائ، وكانوا متمكنين من الجوانب الهندسية ووحداتها. والنظام الهندسي يجد النظام الطبيعي بلغة الشكل الذي يكشف عن عناصر الجمال من خلال العمل الفني والقواعد الشكل المجردة، وباختلاف معنى الشكل من حيث المكان والزمان، أو قدرة المتلقي على ادراكه وفهمه، فتتحول الرؤيا من تأمل إلى تفكير، ومن تفكير إلى ترتيب، وتعتبر هذه النظرة للجمال صفه كامنة في العلاقات، وأن عملية الادراك هي التي تكشف عن عناصر الجمال. (Rwkwert، 1981، p 16)

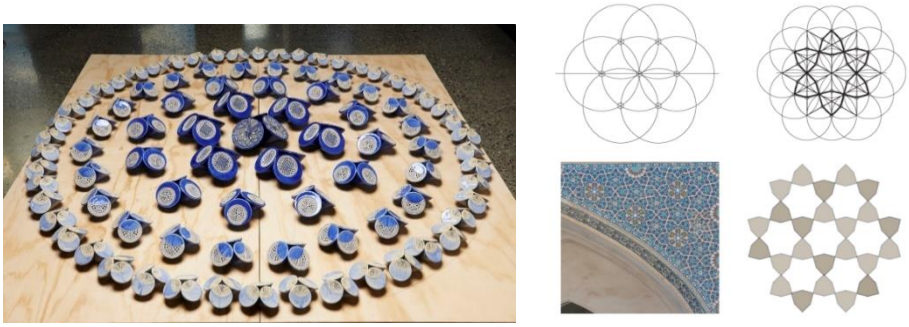
ويمكن تقسيم الأشكال الهندسية إلى فئات ثلاث هي : الأولى : أشكال هندسية محدودة التكوين(حسية) لامجال لاعطائها تأويلات أخرى (مثل المربع، المثلث، الدائرة، المستطيل)، ثانياً : أشكال هندسية حرة، أي أشكال مستحدثه التكوين من النوع الأول، ثالثاً : أشكال مركبة وهي ذات بعد ذاتي تتحمل النوع الأول والثاني. (Awawdeh ، 2009، 35).

لذلك ترتبط الأنظمة الهندسية للأشكال من خلال الطريقة العقلانية للتفكير، ويعبر عنها بالأشكال الهندسية المجردة مثل (الخط، سطح الدائرة، الاسطوانة) ويعتمد أسس الهندسة (الأقليدية)، فهي تفترض أن مسلمات وبديهات هذه الهندسة، وهي حقائق مطلقة ونهائية، وهي ليست فرضيات، قابلة للنقاش والتطور، ويعتمد المنهج التحليلي وهي تقسيم الشكل إلى أجزاء منفصلة. (Ivins، 1964، p 164).

والشكل الناتج عن استخدام الخطوط أو المساحات اللونية ذات تباين، هي التي تحدث هيئة ذلك الشكل، الذي يحتوي الدلالات الفضائية ضمن حركات الخطوط والمساحات، وأيضاً يوحي لنا ذلك التراكب الايقاعي

Al-Academy Journal-Issue 107 ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

طبيعة ذلك الشكل، والعمق من خلال العلاقة التي نسميها الشكلية (Formality)، ما بين التناغم والاحتواء لحجم الفضاء المحيط بالشكل .(Nobler ، 1981، p 113). كما في الشكل رقم (6).



الشكل رقم (6)، وردة النيل، 2013، القياس : 240x240 سم ، الدولاب الكهربائي، طينة بيضاء، درجة حرارة 1080 درجة مئوية، طريقة التفريغ والتحزيز، مصدر التوثيق الفنان نفسه .

ونلاحظ في الشكل رقم (6) العمل التركيبي (Installation work)، الذي شكله الخزاف بناءً على فكرة النجمة السداسية في الفن الاسلامي، وهذه النجمة مترجمة إلى عمل فني حقيقي حسب مخيلة الفنان وفلسفته، حيث قام الخزاف بتنفيذ وحدة بنائية ثلاثية من مخاريط ملتصقه معاً معكوسه الشكل، لإظهار الدوران والنظام الزخرفي الهندسي على السطح. وأيضاً أختيار رقم (3) في مركز الدوران، ثم رقم (6) في الدائرة الثانية، لتصبح (48،24،12،6،3). وهكذا حتى حقق الوحدة اللونية المتدرجة باللون الازرق وهذه رمزية لفكرة النيل، بالاضافة إلى الوحدة التكوينية لشكل الدائرة الهندسي.

إن للأشكال صفة مادية فيزيائية تحمل خواص المادة، والتي اطلق عليها اسم الشكل الفيزيائي (Physical Shape)، والشكل الثاني هو الشكل الدلالي (Semantic Shape)، والذي يكون تجريداً للشكل الفيزيائي، وبعض من صفاته تشير إلى المعنى، أي أن الشكل الدلالي هو التفاعل بين الشكل والمتلقي، إذ يثير المعنى المرتبط به، والذي يمتلك دروراً رئيساً في تشكيل صورة ذهنية قوية وتفاعل أكثر مع المدركات الحسية، ألا وهو الادراك البصري.(Brunette، 1974، p 171).

فالخيال مهم جداً في إيجاد أشكال جديدة أو تصورات جديدة لمضامين قديمة، وابتكار أشياء جديدة، أو مواقف تكون لها قيمتها التفسيرية أصيله. (Arnhem ، 1954،p 114).

يمكن القول أن التشكيل المعاصر قام على منظور جديد لآلية التعبير وفق معايير هندسية اعتمدت على الرؤية البصرية والتجريد الهندسي، سواء في تكوين العمل ككل، أو كبناء هندسي مباشر، وفي نفس الوقت حافظت على العنصر العضوي، وإن لم يقرأ بشكل مباشر في العمل. (Shahada ، 2015، p 38).

ولذلك أن الأسس الهندسية في إنظمة الشكل البنائي للخزف تكون معتمدة على عدة عناصر فنية مهمة في بنية التصميم، فمن خلال الخيال الواسع، والرؤية البصرية للأشكال في الطبيعة، نستطيع أن نعطي قيمة جمالية أكبر للشكل أو الآنية الخزفية، وهذا تحكمه عدة عوامل في الخبرة الجمالية منها الممارسات المكثفة

Al-Academy Journal-Issue 107 ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

للنص الشكلي، ودلالاته ومفرداته وتأويلاته المتعددة. وأيضاً أن الشكل الهندسي ليس أمراً ثانوياً في التصميم البنائي، وإنما هو الأساس والقاعدة لأي عمل خزفي يرتكز في تكوينه عليه، لأن الإدراك في منظومته البصرية يقود الفنان إلى وضع التخطيط الانشائي للتكوين العام، وذلك ضمن العناصر الفنية في بنائية الشكل الهندسي.

وما نريد ذكره وهو الأهم في الخروج عن شكل الآنية التقليدية، وذلك من خلال الحذف والاضافة، فكما تعودنا أن الآنية تحتوي على الأجزاء التقليدية المعروفة، لكن هنا جاءت عمليات المعالجات في البناء بوضع تاجيه (Crown) بدلاً من فوهة الجرة، وتشكيل حركات لولبية متداخلة أعطت التصميم قيم خطية وفراغية واحساساً بخفة الوزن. كما في الشكل رقم (4).

الشكل رقم (4) نخلة الأزهر، 2019، طينة بيضاء، قياس: 190x214x214 سم، ، طريقة البناء : الدولاب، والبناء اليدوي، طينة بيضاء، مصدر الصورة: الفنان نفسه.

ومن أجل تحقيق الحركة الايقاعية الديناميكية الناتجة عن استمرار تكرار عناصر متشابهه مبنية على التبادل بين التوتر، والاسترخاء، والعقل، والايقاع تنظيم للفواصل بين الحجوم والألوان، أو لترتيب درجاتها، أو تنظيم لعناصر العمل الفني، فالاشكال والخطوط تقسم العمل الفني إلى فواصل سطحية ومكانية.(alnushaar، 1978، p 34).

ونرى أن أعمال إبراهيم سعيد من حيث اعتمادها على الأسس الهندسية تتميز بخصائص جمالية منها التدفق الديناميكي(Dynamic Flow) للعنصر الهندسي، والتكرار (Repetion)، البنائي وكأنه توالد تلقائي (Spontaneous Reproduction) يتميز بالحركة الايقاعية، دون قيود تحكمه، بل بالاحساس والادراك لطبيعة الشكل، وأهمية الفكرة التي تناسبت معها، لأن فن الخزف ما بعد الحداثة يعتمد أحياناً على تطابق وانسجام الفكرة مع الشكل في منجزه النهائي، والتحرر من قيود الشكل التقليدي المتعارف عليه حالياً.

يرى الباحثون إن من أهم العناصر الفنية التي يعتبرها الباحثون مهمة في بنية التصميم في الخزف نفصلها على قسمين متقابلين حتى يتشكل لدينا التقدير الجمالي للتصميم البنائي للآنية الخزفية، القسم الأول هو: (اللون والشكل، الكتلة والفراغ، الملمس)، وفي القسم الثاني : أهم أسس التصميم البنائي (التوازن، والحركة، والايقاع)

Al-Academy Journal-Issue 107 ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

هذين القسمين يجتمعان دائماً ومرتبطان في جميع الأعمال الفنية بمختلف أساليبها واتجاهاتها، لكن في الخزف هناك أختلافاً تاماً نظراً لطبيعة الخامة المستخدمة وهي الطين، وطبيعة الخصائص اللونية لها وللطلاءات الزجاجية والقيم اللونية التي تحملها على السطح الخزفي، وقوة الملامس المتنوعة سواء الملمس من خلال اللون، أو من خلال الطين، وحتى الحركة فيمكن تحقيقها من خلال اللون أو من خلال الكتلة.

ونحن نعلم أن هذا الكون قائم بنظامه الهندسي على الحركة المستمرة في الزمان والمكان، لأن الزمن هو مؤشر مهم يمثل البعد الرابع (البعد الزمني للحركة)، ويأخذ اللون دوره في تشكيل الأشياء وتعابيرها الحركية المختلفة، ففي الفن الحديث والمعاصر الكثير من الخزافين يركزون اهتمامهم على إظهار العنصر الحركي في الفراغ سواء كان متحركاً أو ثابتاً كفلسفة خاصة مضمونها في محتوى الشكل. لقد استطاع الخزاف ابراهيم سعيد تحقيق التوازن والايقاع والحركة، وأيضاً تحقيق الوحدة في التكوين من خلال اللون، والزخرفة النباتية التي تتمثل بالأوراق المتكررة على جسم الآنية، كل هذه العناصر الفنية تم جمعها وتحقيقها وتوزيعها داخل بناء هندسي بدقة في التركيب لتحقيق التصميم المثالي للشكل ولكن بأسلوب معاصر مختلف.

ولذلك يرجع نجاح التصميم العام للآنية عند الخزاف ابراهيم سعيد إلى مدى سيطرته على طرق التشكيل الخزفي المعروفة لدى كل الخزفين مثل : (الشرائح، والحبال، والدولاب الكهربائي)، والتي تحتاج إلى صبر ودقة ومهارة وتوازن رياضي وهندسي مدروس لدى الفنان والذي يدل على تمكنه من أدواته وتقنياته،وأيضاً نوع الطين الذي يستخدمه في تحمل بنائية هذا الحجم الكبير دون أي صعوبات في التشقق أو الكسر، بالاضافة إلى طرق عرضه للعمل الفني من حيث التصميم، واللون، وبناء الكتلة وتوزيعها داخل المساحة، من خلال تعددية القطع ضمن التكوين البنائي واعتماد الأسس الهندسية في تشكيل العمل الفني وطرحه ضمن فلسفته وهويته الثقافية الخاصة به في الخزف المعاصر.

تحليل الأعمال الخزفية

العمل الأول (الشكل:1)، الولاء، 2020، القياس: 160x53x66سم، طريقة الدولاب الكهربائي، طريقة التفريغ والتحزيز.

الوصف: يمثل هذا العمل آنية تصميمية من جزئين بيضوين معكوسين، ويدين متماثلتين من الجانب اليمين والشمال، وفي وسط الشكلين الهندسيين حلقة بيضوية الحركة من الخارج في داخلهما تشكلت دائرتين منتظمتين، ويحتوي معظم العمل على زخارف على زخارف نباتية وهندسية.

Al-Academy Journal-Issue 107 ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

التحليل الفني: تدور فكرة العمل الفني حول طائرين متقابلين ربما هما رمزية للأم والآب، وهذا دلالة لروحين بجسد واحد تربط بينهما علاقة تعاون وحب، وإذا نظرنا أيضاً إلى القاعدة وقمة التصميم سوف نجد عنصراً تصميمياً آخر مثل حلقة مركبة، مكون من خمس ورقات فيهم إنثناء للخلف، ربما هما رمزية لعدد الأخوة في العائلة .

إن المرجعيات الفكرية والتأويل لفكرة العمل الفني تختلف باختلاف المتلقي وتخيله وادراكه للعناصر الزخرفية والشكلية، ولذلك عند تركيز رؤيتنا البصرية للتكوين الهندسي، نشعر فعلاً أنك أمام طائر واقف في ثبات واتزان ومليء بالنظرة المستقبلية. هذا التشخيص البنائي التجريدي لشكل الآنية ما هو إلا اختزال كبير لتفاصيل الشكل في الطبيعة، ورغم بساطة التصميم إلا أنه أعطى الشكل قيمة جمالية وتعبيرية من خلال عنصر التكرارللزخارف النباتية والهندسية المنشرة على السطوح لتناسب كرويتها، ولتعطيها أيقاعاً ونغماً موسيقياً اسلامياً أصيلاً، وظلالاً داخلية ذات نقاط منتشرة على السطح الهندسي وهذا يشكل روحانية وسكينة هادئة بحد ذاتها لتجويف الشكل المفرغ، فمن خلال استخدامه طريقة التحزيز والتفريغ أوجد الايقاع المنتظم للخطوط وانحنائاتها الهندسية، وخصوصاً الزخارف النباتية التي شكلت إطاراً زخرفياً حول الورقيات في أيدي الآنية أو المقابض، وإن نظرنا إلى هذه الورقة النباتية فسنجد تكراراً لوريقات مفرغة صغيرة الحجم في محتواها.

إن ما يميز في التصميم للآنية هو التوازن والثبات في الحركة، التي حققها الخزاف، من خلال القاعدة وربما نسميها ذيل الطائر(Birds Tail)، وحركة اليدين (Handle) المتماثلة التي بدورها حققت الفراغ الداخلي والمحيط الخارجي للشكل، وكأنه طيرٌ مجنح في لحظة استعداده للطيران. حيث أن طريقة البناء والتشكيل ليست بالسهلة لإظهار التناظر المنعكس بين الكتلتين العلوية والسفلية وهذا يحتاج حسابات في الوزن، والتجفيف البطيء، والتأكد من تلاصق الشرائح الطينية، حتى لا تحدث التشققات، والتقلصات المفاجئة غير المتساوية، ولو بنيت هذه الأجزاء الهندسية منفصلة لواجه الخزاف صعوبة في تجميعها، فلذلك اخذ الخزاف بعين الاعتبار نوعية الطين المستخدم في البناء وهو الطين الأبيض، وطريقة الدولاب الكهربائي في بناء الشكلين البيضويين.

قام الخزاف بتجميع الشكل في مرحلة الطين المجفف (Leather-Hard)، ومن هنا يستطيع الخزاف اضافة أي عنصر كالمقابض لكن يجب تبليل السطح مرةً ثانية وهي تعتبر مرحلة المعالجات اليدوية من خلال هذه

Al-Academy Journal-Issue 107 ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

الاضافات، وأيضاً القيام بعملية تفريغ الزخارف براحة دون مشاكل في تشويه الوريقات والحواف الهندسية للخطوط المستقيمة والملتوية، وبعد ذلك تم حرق العمل الخزفي داخل فرن ذو حجم يناسبه، وبعد إتمام عملية الفخر(Bisque Fired)، تم تزجيجه باللون التركوازي الفاتح والذي بدوره أعطى وحدة لونية للتصميم العام، ورمزية للسماء والقداسة، فاللون لم يأتي فقط لوظيفية زخرفية فقط وإنما جاء ليرتبط بطبيعة البشرية وليثير فينا إحساس المتعة والجمال والراحة وغيرها من المعاني الروحانية.

العمل الثاني (الشكل :2) إناء عائم، 2019، القياس: 2021 ، طريقة البناء دولاب كهربائي، وبناء يدوي، طينة بيضاء درجة حرارة 1080 درجة مئوية مصدر الصورة: الفنان نفسه.

الوصف: يتكون العمل الخزفي آنية من قطعتين مركبتين فوق بعضهما البعض، القطعة العلوية هي جرة ذات فوهة وقاعدة صغيرة جداً، أما الجزء السفلي هو باعتباره قاعدة فيها عنق جرة، لها يدان ممتدتان إلى الاعلى وملتصقتان بالشكل العلوي .

التحليل الفني: تتمثل فكرة العمل الخزفي بالإناء العائم (Floating Vase)، وكأنه يطفو فوق الماء، ويسبح في فضائه، وربما المرجع الفكري للشكل هو أشبه بقارب في مخيلتنا ومخزوننا الفكري، أو رجل يسبح فوق الماء بيدية المرفوعتين ليلتقط شيئاً ما .

ويظهر العمل الخزفي في تكوينه المستطيلي الذي يحتوي على كتلتين علوية وسفلية، الأولى هي إنعكاس للكتلة الثانية، وهذا يعتبر نوع من الاسترسال في الفن التشكيلي، لكنه استرسال بصري مجزء، بحيث قام الخزاف ابراهيم سعيد بتحقيقه من خلال التواصل البصري بينهما، وأيضاً تحقيق الاسترسال بين الجزء العلوي والسفلي من خلال الزخرفة الهندسية المتكررة عليهما، وفعلاً كأنه إنعكاس صورة الزخرفة على سطح الماء، ولكنه انعكاس غير مكتمل كما نراه في الطبيعة، ونستنتج من ذلك أن الفنان حقق هدف جمالي ضمن مخزونه وفلسفته الفكرية بين المكتمل والغير مكتمل (Complete and Incomplete)، في الآنية الخزفية. وهذه ظاهرة سائدة في جميع الفنون التشكيلية . وهذا يدل على تخيله الواسع وتعددية الأنساق الشكلية البنائية لتصميم الآنية . وهذا أحياناً لا يعني الاكتمال الجمال، وإنما هذا فرض على الفنان تغيير مساره البنائي لمنجزه الابداعي وصياغته قبل انتهائه، بحيث يترك المنقوص جزئية العمل للمتلقي.

وهذا العمل الخزفي هو مزج بين شباك القلة والآنية الخزفية، وخصوصاً في الجزء السفلي من التكوين، ولكن بإظهار الزخرفة وليس بطريقة اخفائها كما شرحناه في بداية الدراسة في الشكل رقم (1)، ولذلك تعمد الخزاف إظهار جمالية السطح من خلال الزخرفة.

Al-Academy Journal-Issue 107 ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

لقد ظهر الخط الانسيابي في إظهار كروية الشكل الكروي للآنية من الناحية البنائية للتصميم، وأيضاً إظهار الخط الانسيابي ذو التواء يشبه حركة رفع اليدين في الجزء السفلي الذي يحمل الشكل، وهذه بدوره حقق عنصر الحركة لليدين، والفراغ الداخلي في وسط التكوين . وظهر الانسجام بالشكل من خلال التزجيج باللون الأسود والابيض في معظم المساحات مما حقق نغماً بصرياً متوازناً، وأيقاعاً وتكراراً منظماً.مع ترك مساحات كمتنفس للازدحام الزخرفي من خلال إحداث حوار بين الكتلة والفراغ

العمل الثالث (الشكل :3)، كأس ثلاثي، 2017، 12x16سم ، طريقة الدولاب الكهربائي، طين بورسلاني، درجة حرارة 1300 درجة مئوية.

الوصف: يتكون العمل الخزفي من ثلاث آواني خزفية مرتبطه مع بعضها، وهي ذات أغطية نصف كروية مرتبطه معاً، وقواعد صغيرة دائرية، وملونه باللون الأخضر والذهبي. زجاج مختزل.

التحليل الفني: وتمثلت فكرة العمل الخزفي بتناول الطعام والشراب على أواني تحمل صفة التشاركية، وهذا الصفة موجودة في كل مجتمعنا بشكل كبير لما فيها من حميمية وعلاقة تربط بين الناس، وهذا النوع في الربط بين هذه الأواني من ناحية تشكيلية، له أختلافات جمالية ووظيفية، فهي كانت موجودة بالتاريخ المصري القديم ولحد الأن. وكانت تصنع منه قطعتين مزدوجتين متصلتين معاً، أما ابراهيم سعيد قد طرح أسلوبه وطريقة تشكيله للآنية بشكل مختلف تماماً من ثلاث قطع وتسمى (Fudding Cups)، وهذا مبنياً على فكرة (النجمة السداسية) في الفن الإسلامي.

إن فكرة النجمة السداسية في بناء العمل الفني ما هي إلا محاولة لربط شعور الفنان بطقوس المصري القديم، لكن من خلال مزاوجته لهذه الثلاثية للآنية الخزفية، من حيث الترابط الذي أحدث العنصر الايقاعي لحركة المقابض، والقواعد المتماثلة، والأغطية التي تمثل رمزية قلب الإنسان الذي يشارك العالم أفراحه، وأحزانه وغيرها من المعاني الجميلة الدافئة . وأيضاً تحقيق الأمالة لهذه الأواني الثلاث للخارج قليلاً ليعطي مساحة كبيرة بين العنق والأيدي الممتدة والتي تعطي احساساً بخفة الوزن، وحركة أكثر ايقاعاً وفرحة مثل البشر تماماً

Al-Academy Journal-Issue 107 ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

لقد قام الخزاف ببناء هذه القطع الثلاث على طريقة الدولاب الكهربائي، وثم القيام بالمعالجات البنائية في اللصق بينهما، وربط الأذرع بطريقة هنسية دقيقة، وكذلك التواصل الخطي بين أغطية الآواني، أما اللون فهو حقق الوحدة بين أجزاء التكوين الهندسي. وتحقق أيضاً التنوع والاتزان من خلال المساحات واتجاهات الخطوط.

توصل الباحثون إلى نتائج البحث :

1. الاستفادة من الأشكال الهندسية ، وترجمتها بلغة شكلية في التكوينات البنائية لتصميم الآنية الخزفية المعاصرة بشكل خاص، وتوظيف الزخارف النباتية والحيوانية والخطية في زخرفة الآواني بتداخلها مع التكوين البنائي بشكل عام. من حيث التركيز على الاتجاه الفكري في المحافظة على التراث المصري برمزيات تحمل في طياتها عبق الماضي والحاضر، من خلال تأثره بزخارف شبابيك القلل المصرية. حيث اتفقت هذه النتيجة مع دراسة تويج عن أكرم ناجي ، ودراسة علوان عن الخزف التركي، في توظيف العناصر الزخرفية والمضمون التراثي للشكل الخزفي . لكن الذي اختلف عنهما هو أن ابراهيم سعيد استخدم أشكالاً خزفية هندسية حققت ثلاثية الابعاد وربط ذلك بالمضمون الروحاني الصوفي للتراث المصري والاسلامي .فهو جمع زخرفي وهندسي للشكل البنائي .

2. إن التنوع في البنائية التصميمة لشكل الآنية الخزفية أكد البعد عن الجمود في الشكل الهندسي من خلال التأكيد على القيم الخطية والتعبيرية والتي ساهمت في إثراء الآنية الخزفية غير التقليدية. حيث اتفقت هذه النتيجة مع دراسة تويج عن الخزاف أكرم ناجي من حيث التنوع في البنائية في التصميم الهندسي لكن كان الاختلاف هو ان أكرم ناجي يستخدم التكوين الهندسي للشكل الخزفي البعيد عن تطور الآنية. أما في دراسة الخزف التركي كان التركيز الزخارف مرسومة على سطح الآنية التقليدية.

3. الاهتمام بأحادية اللون (Monochrome) في التصميم الهندسي للآنية الخزفية والذي عزز الاظهار الشكلي للتصميم البنائي الخزفي في جميع الأشكال في محتوى وعينات الدراسة. وقد اختلفت هذه النتيجة مع دراسة علوان في الخصائص البنائية للخزف التركي المتميز بالتعداد اللوني للأواني الخزفية ذات النمط التقليدي، أم الخزاف ابراهيم سعيد فقد قدم الأنية بالشكل المبتكر والابداعي والمتميز باللون الواحد كما ذكرنا سابقاً.
4. التعدادية في الأجزاء المركبة عند الخزاف ابراهيم سعيد هو تطور بنائي قد أعطى تصميماً بنائياً مختلفاً للآنية الخزفية من خلال الانعكاس البنائي في التصميم (structural reflection in design,)، وقد أختلفت هذه النتيجة عن دراسة تويج للخزاف أكرم ناجي الذي استخدم التصميم المنفصل للكتل البنائية الخزفية سواء كانت جدارية أو نحت فخاري هندسي للدائرة أو المربع .

Al-Academy Journal-Issue 107 ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

الاستنتاجات

1. استفادة الخزاف ابراهيم سعيد من النجمة السداسية في بعض تكويناته الهندسية من ناحية بنائية وهندسية في الشكل الخزفي المعاصر.
2. التركيز على الأشكال الهندسية المركبة والمترابطة ذات الجزئين والثلاثة أجزاء في التصميم البنائي للآنية الخزفية، من خلال التأكيد على انعكاس الكتلة، والتأكيد على أهمية الفراغ الهندسي، والتوازن بين المساحات الداخلية والخارجية.
3. البعد عن النمط التقليدي للأنية الخزفية، من خلال التحوير والتشكيل الهندسي، لاستحداث وابتكار أشكال خزفية معاصرة تناسبت مع المضمون والتصميم الهندسي معاً .
4. التركيز على ظاهرة الانعكاس البنائي في التصميم البنائي للآنية الخزفية المبتكرة كما في العينة التحليلية رقم (2/1) .

التوصيات

1. يوصي الباحث التركيز على دراسات وابحاث عن بعض الخزافين الذين لهم دور بارز ومميز ومؤثرفي الساحة الفنية التشكيلية الدولية العربية، وذلك كتوثيق لسيرة الفنان وتجربته الثرية في مجال الخزف وتقنياته العلمية والتصميمية .

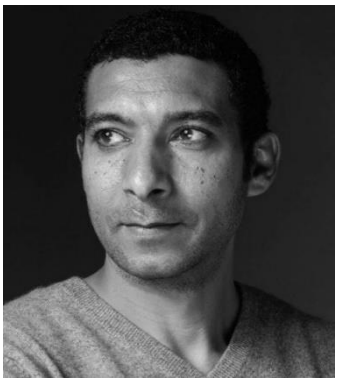
Reference

1. Abdel Aziz, and others. (1973). *Dictionary of Basic Technological Terms*, German Democratic Republic, B.T., p. 239.
2. Al-Awawda, Hassan Mahmoud Issa. (2009). The philosophy of Islamic moderation and abstraction in Islamic architecture, a case study (decorative units), a master's thesis, An-Najah National University.
3. Al-Farahidi, Al-Khalil bin Ahmed. (2007), Al-Ain, Al-Hilal House and Library.
4. Alloush, Saeed. (1985). A Dictionary of Contemporary Literary Terms, Lebanese Book House, Beirut, Lebanon, 1st Edition.
5. Al-Muqri, Ahmed Al-Fayoumi (2016). The luminous lamp in the strange explanation of the great. House of Knowledge, Cairo.
6. Al-Nashar, Abdul Rahman. (1978). *Repetitions in Selections from Modern Painting and Benefiting from It Educationally*, unpublished Ph.D. thesis, Faculty of Art Education, Helwan University.
7. Alwan, Muhammad. (2016). Structural characteristics of shape in Turkish ceramics, Babylon University, College of Fine Arts, Nabu Magazine, for Studies and Research, No. 13.
8. Al-Zamakhshari, Jarallah Mahmoud. (1998). *Interpretation of the Scout on the facts of the download and the eyes of gossip*, Al-Babi Al-Halabi Press, Cairo, Egypt..
9. Atta, Abdel Aziz. (1984). *The Role of the Interior Space as an Effective Element in Contemporary Ceramics*, Master Thesis, Faculty of Art Education, Helwan University.
10. Brunette, Charles. (1974). *The Mental Image for Human Behavior Dodeen* “itutchin son, and Ross, Inc.
11. Dewey, John. (1963). *Art Experience*, T: Zakaria Ibrahim, Library of Egypt, Cairo.
12. Hornby, A.S.(1975) *Oxford Dictionary*. Oxford University press, London.
13. Ibn Manzoor, Jamal al-Din Muhammad. (1999), *Lisan al-Arab*, Volume 1, Volume 5, Publishing House for Printing, Beirut, B.T.
14. Ivins, J, O, W, M. (1964). *Art and Geometry*, Doverpab.Inc, Network.

Al-Academy Journal-Issue 107 ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

15. Knobler, Nathan. (1981). Vision Dialogue, Introduction to Art Tasting and Aesthetic Experience, translated by Fakhri Khalil, Dar Al-Mamoun for Translation and Publishing, Baghdad.
16. Maalouf, Father Louis (1986). *Al-Munajjid in the Language of Media*, Oriental Library, Dar Al-Mashreq, Beirut, Thirtieth Edition.
17. Mahmoud, El-Zamakhshari. (1988). *The basis of rhetoric*, Dar al-Kutub al-Ilmiyya, Beirut, Lebanon, 1st edition.
18. Rwkwert, j. (1981). *On Adams House in Paradise*, the Mtt Rests. Cambridge, Landan.
19. Samman, Samia Ibrahim. (1997). *Clothing Encyclopedia*, Alexandria University, Egypt, Faculty of Agriculture.
20. Scott, Robert Gillam. (1980). *The Foundations of Design*, translated by Mohamed Ibrahim, Nahdet Misr House for Printing and Publishing, Cairo.
21. Shehadeh, Amna, 2015, *Geometrical Structure in Contemporary Arab Sculpture*, Damascus University, Faculty of Fine Arts, Sculpture Department.
22. Twig, Imad Hammoud. (2018). *Geometrical tendency in the work of the potter Akram Nagy*. University of Kufa, College of Education, Journal of the College of Education for Girls for Human Sciences, Issue 22.
23. Zamakhshari. Mahmoud (1988). *The basis of rhetoric*, Dar al-Kutub al-Ilmiyya, Beirut, Lebanon, 1st edition.
24. Ibrahim, Hani Farouk. (2000). *Islamic windows*, as a source of enrichment for ceramic shapes, Master's thesis in Art Education.
25. https://www.yossimilo.com/content/1-artists/24-ibrahim-said/2-press/00-selected-press.pdf

السيرة الذاتية للخزاف ابراهيم سعيد



الخزاف ابراهيم سعيد من مواليد 1976 القاهرة ، مصر، وهو عضواً في الأكاديمية الدولية للخزف سويسرا، جنيف، وفي نقابة الفنانين التشكيلين المصريين، وعضواً فنياً في مركز الخزف في الفسطاط.

المعارض الفردية

2022 إبراهيم سعيد ، غاليري يوسي ميلو ، نيويورك ، الولايات المتحدة الأمريكية

2019 أعمدة الضوء ، مركز كاري للفنون ، نورث كارولاينا

Al-Academy Journal-Issue 107 ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

2017 شبابيك ، غاليري ستار ووركس ، ستار ، نورث كارولاينا

2013 التقارب ، كلية بينيت ، جرينسبورو ، نورث كارولاينا

2005 إبراهيم سعيد ، صالة الصاوي للفن المعاصر ، القاهرة ، مصر

المعارض جماعية

2022 Place Matters ، The Clay Studio، فيلادلفيا ، بنسلفانيا

NCECA، سوون ، ساكرامنتو ، كاليفورنيا ، الولايات المتحدة الأمريكية

2021 Armory Show ، مدينة نيويورك ، الولايات المتحدة الأمريكية

2020 الأكاديمية الأمريكية للفنون والآداب 2020 دعوة ، مدينة نيويورك ، نيويورك

المجموعات

متحف فيلادلفيا للفنون ، الولايات المتحدة الأمريكية

المتحف الوطني في اسكتلندا ، إدنبرة ، اسكتلندا ، المملكة المتحدة

مؤسسة تشيبستون ، ميلووكي ، ويسكونسن ، الولايات المتحدة الأمريكية

متحف النعناع ، شارلوت ، نورث كارولاينا ، الولايات المتحدة الأمريكية

معهد كالامازو للفنون ، ميشيغان ، الولايات المتحدة الأمريكية

متحف فيكتوريا وألبرت ، لندن ، المملكة المتحدة

متحف سيبيكو ، كوريا

متحف الفن الحديث ، القاهرة ، مصر

الجوائز

2020 جائزة ويلارد لام ميتكالف ، الأكاديمية الأمريكية للفنون والآداب، بينال السيراميك الدولي الكوري ، منصة على الإنترنت ، جائزة اختيار العارض.

جائزة بورك النهائية لعام 2019 ، متحف الفن والتصميم ، مدينة نيويورك ، الولايات المتحدة الأمريكية

2018 جائزة شراء Delham Service League ، مجموعة Mint Museum الدائمة

2017 جائزةZanesville People's Choice

2011 - الجائزة الأولى في الإبداع والابتكار ، مهرجان مسقط ، عمان

2007 الجائزة الفخرية من المعرض العالمي الرابع للخزف في كوريا

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts107/289-302

The Relationship of Aesthetics in the Art of Interior Architecture and Architectural Criticism

Mohammed Thabit Mohammed Al-Baldawi[1]

Al-Academy Journal-Issue 107 ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 6/11/2022 Date of acceptance: 7/12/2022 Date of publication: 15/3/2023

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

Abstract

The concept of aesthetics is one of the postmodern propositions, and it is one of the branches of philosophy that examines beauty, its standards and theories, and it is a holistic concept that includes several concepts, including the beautiful, the ugly, and the sublime.

The concept of aesthetics dealt with several studies in general (and in the field of architecture in particular), and the problem of aesthetics is in the blurring of the relationship between aesthetics and architectural criticism, based on the research hypothesis which states that there is a relationship between aesthetics and architectural criticism. The importance of the research in accommodating aesthetic standards and bases of evaluation that increases the possibility of enjoying the aesthetic taste of architecture, which highlights the relationship between aesthetics and architectural criticism. As for the research method, it was represented by studying the concept of aesthetics through two main axes, The first axis: establishing a theoretical information base to define the concept of aesthetics through the investigation and analysis of propositions and literature in the various fields of knowledge that directly or implicitly dealt with the concept of aesthetics and the architectural dimension, The second axis: investing this information base and enhancing it with architectural proposals and studies and extracting the close relationship between aesthetics and architectural criticism.

The research found that there is a close relationship between aesthetics and architectural criticism, through the aesthetic judgment of the products of architecture through aesthetic criticism of the aesthetic experience according to aesthetic critical foundations (subjective or objective or both) as a broader perspective the aesthetic phenomenon

Keywords: Architecture, Architecture art, Architectural Criticism, Philosophy, Aesthetics of Architecture

(1) Department of Digital Arts and Design - Al-Khwarizmi Technical University College The Hashemite Kingdom of Jordan.
m_th_albldiwy@yahoo.com

علاقة الاستطيقا في فن العمارة الداخلية والنقد المعماري

محمد ثابت محمد البلداوي[1]

ملخص البحث

يعد مفهوم الاستطيقا (علم الجمال) أحد طروحات ما بعد الحداثة، وهو أحد فروع الفلسفة يبحث في الجمال ومقاييسه ونظرياته، وهو مفهوم شمولي يتضمن عدة مفاهيم منها الجميل، والقبيح، والجليل.

وتناول مفهوم الاستطيقا عدة دراسات بشكل عام (وفي ميدان العمارة بشكل خاص)، وتعد مشكلة الاستطيقا في ضبابية العلاقة بين الاستطيقا والنقد المعماري، بالاستناد إلى فرضية البحث التي تنص على أن هناك علاقة بين الاستيطقا والنقد المعماري، وتبرز هنا أهمية البحث في استيعاب مقاييس وأسس تقييم جمالية تزيد من إمكانية الاستمتاع بالتذوق الجمالي لفن العمارة والذي يبرز العلاقة بين الاستطيقا والنقد المعماري، أما منهج البحث فقد تمثل بدراسة مفهوم الاستطيقا من خلال محورين رئيسين، المحور الأول: تأسيس قاعدة معلوماتية نظرية للتعريف بمفهوم الاستطيقا من خلال تقصي وتحليل الطروحات والأدبيات في الحقول المعرفية المختلفة التي تناولت مفهوم الاستطيقا والبُعد المعماري بشكل مباشر أو ضمني غير مباشر، المحور الثاني: استثمار هذه القاعدة المعلوماتية وتعزيزها بالطروحات والدراسات المعمارية واستخلاص العلاقة الوثيقة بين الاستطيقا والنقد المعماري.

وتوصل البحث أن هناك علاقة وثيقة بين الاستطيقا والنقد المعماري، من خلال الحكم الجمالي لنتاجات فن العمارة عبر النقد الجمالي للتجربة الجمالية وفق أسس نقدية جمالية (ذاتية أو موضوعية أو كلاهما) كمنظور أكثر اتساع للظاهرة الجمالية (الاستطيقا) في فن العمارة.

الكلمات المفتاحية: العمارة، فن العمارة، النقد المعماري، الفلسفة، جماليات العمارة.

المقدمة:

الاستطيقا، علم الجمال (Aesthetics): هو أحد فروع الفلسفة التي بحثت في فلسفة الجمال ومقاييسه ونظرياته وفي الذوق الفني والأحكام القيمية التي تنصب على الأعمال الفنية، وهو نظري يبحث في الصفات المشتركة بين الأشياء الجميلة التي تولِّد الشعور بالجمال، ويحلِّل هذا الشعور ويفسِّره تفسيراً فلسفياً ويضع له قيوده وضوابطه، ويحدِّد الشروط التي يتميَّز بها الجميل من القبيح، وعلم الجمال العملي الذي يبحث في مختلف صور الفن ويحمله على نماذجه الفردية. وهو يتمثَّل في الفن، والقيم الفنية التي تحكم التعبير الفني، وتثير في الأفراد الإحساس بالجمال. وانقسم الفلاسفة فيه إلى اتجاهين: أحدهما يجعل الجمال موضوعياً كائناً في الشيء الجميل نفسه، والآخر يجعله مرهوناً بالإدراك الذاتي عند الشخص

[1] قسم الفنون الرقمية والتصميم – كلية الخوارزمي الجامعية التقنية -المملكة الأردنية الهاشمية m_th_albldiwy@yahoo.com

المدرك. وإن مفهوم الجمال بجوانبه وتراكيبه وبمفرداته، بحر كبير وعميق غاص فيه الكثير من الفلاسفة، والمفكرين والعلماء، فحاولوا تفسيره وتحديده بعلامات وضوابط معينة بالرغم من صعوبة الأمر؛ نظراً لاتساع وقوة هذا المفهوم، كما حاول الكثيرون أيضا في إيجاد علاقة تربط بين مفهومي الجمال وعالم العمارة، فمنهم من رأى بأن هذا الجمال هو جزء لا يتجزأ من الشيء، ومنهم من رأى النقيض في كون أن تعبير الجمال يكمن في ذهن المتلقي فقط بحيث يكون مدى تأثيره في رؤية جمال الأشياء، وليس في كيفية تجسُّد الجمال في الأشياء على نحو مادي، وملحوظ؛ وإنما يتجسَّد في الفكر، وهي النظرية التي اتّضح فيما بعد ضعفها؛ بسبب أنَّ الجمال إذا وجد فإنه سيكون ملحوظاً، وفي أغلب الأحيان لا يظهر الجمال إلا بعد تدخُّل البشر، الذي بدوره يحوّرها ويبلّورها لأشياء تحاكي ذلك الحسّ الذي يستشعر ويتلقى الجمال، أي أنه لا بُدَّ من جمال محسوس وملموس حتى يتلقاه فكر الإنسان ويثير فيه الشعور بالجمال (Steess, 2000).

جدلية الاستطيقا وتعاريفه:

هل الجمال علم؟ وما هو موضوعه؟ وما هي بحوثه؟ وهل هو حديث الولادة؟ أم أن له أساس تمتد جذوره في أعماق الفكر البشري؟ وما هي فوائد علم الجمال؟. هذه الأسئلة تغزو عقل كل من يرهق تفكيره في هذا العلم وغيره من العلوم.

هو علم الأحكام التقويمية التي تميّز بين (الجميل والقبيح) (معجم لالاند)، وهذا هو التعريف الكلاسيكي للفظ الاستيطقا، وإن لفظ الأستيطقا (علم الجمال) يعود في أصله إلى اليونانية فهو مشتق من (AISTHESIS) التي تعني (الإحساس) ويفيد معناها الاشتقاقي: نظرية الإحساس، ويتضمن الإدراك الحسي، وهي تعني باليونانية في وقت واحد : (Bourouina, 2011)

1. المعرفة الحسية أو (الإدراك الحسي).
2. المظهر المحسوس لإدراكنا والصورة الأولية لإحساسنا.

إن أول من دعا إلى إيجاد هذا العلم وجعل لفظ الاستيطقا كاسم لعلم الجمال هو(الكسندر بومجارتن 1714م-1762م / A.G.BAUMGARREN) وذلك في كتاب (تأملات فلسفلية في موضوعات تتعلَّق بالشّعر) وقد قصد بومجارتن إلى ربط تقويم الفنون بالمعرفة الحسية مما جعله يعد مؤسساً لهذا العلم. ومنذ ذلك التاريخ أصبحت الأستيطقا من الكلمات التي جرت على الألسنة حتى أن الشاعر (جان بول JENPAUL) قال سنة 1804 م: (إن زماننا لا يعج بشيء بقدر ما يعج بعلماء الجمال)، لكن موضوع هذا العلم وهو الجميل والجمال والقبح كان مطروقاً منذ عهد اليونان كأفكار متفرقة عند أفلاطون، وأرسطو، وكزينوقراط، وفي عهد الرومان أيضاً (Taher, 2019).

القبح والاستطيقا:

مصطلح الاستطيقا الذي يعني في أصل مدلوله اليوناني الإدراك الحسي أو المعرفة الحسية والذي أصبح يترجم على أنه علم الجمال يعد مصطلحاً فضفاضاً أكثر مما ينبغي فهناك فرق بسن مفهوم علم الجمال (الاستطيقا) وبين مفهوم الجمال(Beauty)، فالجمال بمعناه الضيق لا يدل إلا على واحد من بين عدة أنواع من القيم الاستطيقية، ليأتي مفهوم القبح ويكتسي قيمية استطيقية ضمن الأنواع الأخرى، وذلك عندما نمت نظرية القبح وتضخمت وأصبحت جزءً لا ينفصل عن النظرة الاستطيقية، وهو ما يميز

النصف الثاني من القرن التاسع عشر: التغلُّب على مشكلة القبح والانتقال من المجرد إلى المحسوس ويعود لـ(هيغل) الأثر الكبير في ذلك، فإذا كان الجمال الاستطيقي يشمل الجليل الرهيب المرعب المخيف الهجائي والكوميدي، فَلِمَ لا يشمل القبح كذلك، فالقبح يؤدي إلى انطباع استطيقي يمكن أن يكون ممتعاً بدلاً من الانطباع المؤلم الذي يفترض عادة (Taher, 2019).

تصنيف الاستطيقا وإشارات نقدية

يصنف التفكير الفلسفي العلوم، بعلوم وضعية وعلوم معيارية: (Ibrahim, 2014)

1. **العلوم الوضعية:** وتهتم بدورها في دراسة الظواهر الطبيعية، وتعتمد على طرق تجريبية وتستنتج قوانين وأحكاماً تقريرية، وتهتم بدراسة الكائن وتختص بالوقائع.
2. **العلوم المعيارية:** وهي العلوم التي تتميز باستعانتها بالعقل، وتتجاوز الوقائع الجزئية إلى البحث فيما ينبغي عليه أن تكون، وتصدر أحكاماً قيمية وتصوغ القواعد أو المعايير، وتدرس العلوم المعيارية القيم الإنسانية الثلاث (الحق، الخير، الجمال).

فإذا كان علم المنطق يضع القواعد، والأسس التي تحاول تحديد العقل من الوقوع في الخطأ ويبحث فيما ينبغي أن يكون عليه التفكير السليم، وإذا كان علم الأخلاق يضع المثل العليا التي ينبغي أن يسير الإنسان في سلوكه بمقتضاها؛ فإن علم الجمال يبحث فيما ينبغي أن يكون عليه الشيء الجميل، ويضع معاييراً يمكن أن يقاس بها، إن الجمال يقربنا من جوهرنا الإنساني أكثر ويجعلنا أرقى اجتماعياً، وأكثر نفعاً ويقوي من إدراكنا للواقع المحيط، ويمدنا بأدوات يمكن عن طريقها أن نفسر ماهية الحياة؛ بل وحتى أكثر من ذلك باعتبار إحدى أدوات المعرفة يعطينا القدرة على لعب دور مؤثر في التحكم بآليات التغيير؛ إذ يقول فيشر: (إن الوظيفة الأساسية للفن تكمن في إعطاء الإنسان القوة إزاء الطبيعة وإزاء الآخر وإزاء الواقع). http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=29425&r=0()

تعريفات علم الاستطيقا

عرفه كل مفكر وباحث وعالم اجتماع اعتماداً على مشاربهم الفلسفية، ومذاهبهم الفكرية وآرائهم الجمالية التي كانت مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بصلب نسيجهم الفكري. فمنهم من عرّف علم الجمال اعتماداً على المعنى الحرفي لكلمة استيطقا، ومنهم من عرفوه اعتمادا على مفهوم الجمال والقيمة الجمالية، وآخرون اعتماداً على مفهوم الفن. وتعددت الآراء والنظريات وتضاربت في بعض الأحيان وهذه بعض الآراء : http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=29425&r=0()

- أكد (ديدور) صعوبة تحديد الجمال بقوله (إن الأشياء التي نتحدث عنها بكثرة هي عادة التي تكون معرفتنا بها أقل)، وتساءل عن كيفية اتفاق الجميع على وجود الجمال، وأن كثيرين يتحسسونه بشدة حيث يوجد ولكن قليلاً منهم من يعرف ما هو الجمال.
- وذهب (وول ديورانت) إلى صعوبة تحديد الجميل (إن القلب يلبي نداء الجمال ولكن قل أن تجد عقلاً يسأل لماذا كان الجميل جميلاً).
- اعتبر (أفلاطون) الجمال بأنه فن (إن الفن سحر ولكنه سحر يحرر من كل سطحيته، وهو جنون وهذيان ولكنه بهذا ينقلنا إلى عالم آخر هو ميدان المرئيات وهو المثل الأعلى الذي ينبغي على الفن أن

يقترب منه). وتعتبر القيم الأفلاطونية في الجمال هي المقياس الذي اعتمد عليه أكثر فلاسفة اليونان من بعده، بعد أن أضافوا إليها رؤاهم الجمالية، وإن علماء وفناني عصر النهضة دعوا إلى العودة للفلسفة الأفلاطونية والميراث اليوناني والروماني في الفن والأدب والفلسفة أخذها أساساً لعصر التنوير، حيث كانت القيم الكلاسيكية تعتبر الإنسان هو مقياس المقاييس وإن الجسم البشري هو الأساس لكل تقييم ومعيار يجب الأخذ به.

- واعتبر (أرسطو) الذي نقض بعض آراء أفلاطون؛ إذ أشاد بالمحاكاة وقرَّر أن الفن لا بُدَّ وأن يحاكي الطبيعة كما تتجلى وتظهر، لكن وفقاً لمعيار كلي عقلي وهو يرى أن المحاكاة وسيلة من التطهر من الانفعالات الضارة ونوعاً من الدواء النفسي.

وكما هو واضح فإن علم الجمال هو العلم الذي يضع لكل موجود قيمة بالإضافة إلى قيمته كموجود. كما اعتمد فلاسفة الإغريق في تعريف الجمال في عبارات كمية ومكانية فالموسيقى انتظام في الأصوات وجمال الفن التشكيلي انتظام في النسب. ومنهم من رأى أن الجمال بالمنفعة واعتبروا أن الأشياء النافعة جميلة في حين اعتبر آخرون أنه ليس من الضروري أن يكون المفيد والنافع جميلاً، فمثلاً إن المقعد قد يكون مريحاً ومفيداً دون أن يكون جميلاً، اعتقد هربرت سبنسر (1820م–1903م) (إن الرغبة التي تنشأ عن الحاجة تنفي كل شعور جمالي، وإن السعي إلى تحقيق غاية من الغايات المفيدة للحياة يجعلنا نغفل الصفة الجمالية في هذه). ومعظم المفاهيم والمقولات عن الجمال في الحقبة اليونانية كانت تدور حول الادراك الحسي أو الحس الجمالي عن طريق الحواس أو الانسجام بين الأشياء أو ربطه بالأخلاق والخير والشر في محاولة للإجابة على سؤال: "ما الجمال؟". إن أولى الصياغات المنتظمة هي تلك التي قدمها "بيرك" عام 1775م حول الجمال حين قال بأنه "الانفعال الذي يجيش في صدورنا". إن الجمال ليس متعلقاً بالشكل المنفصل أو المنعزل عن مضمونه، لكنه يتعلق بالتركيب الخاص للمستويات المتنوعة من المعنى والتأثير الشامل، والإحساس الشامل بالحياة في تألقها وتدفقها الدائمين. ونظرا لارتباط علم الجمال بالفنون والآداب ارتباطاً قوياً، فإن استقصاء مفاهيم الفنون عبر تاريخ تطوُّر رؤية الفن ومفهومه، فإن جمال العمل الفني لا يكمن - كما أشار "جومبريتش"- في جمال موضوعه، بل في جمال أسلوب التعبير عن هذا الموضوع (Chikhi, 2017).

علم الجمال الصناعي: وهو العلم الذي يدرس أسلوب الأداء الفني في الفنون التطبيقية العملية عندما يتخذ طابعاً، وسمة جمالية يمكن إدراكها (Taher, 2019).

العلاقة بين الجمال والعمل الإبداعي الفني

العلاقة التي بين المتلقي والعمل الإبداعي الفني ليست علاقة واحدة فقط هي العلاقة الجمالية، أو علاقة الاستمتاع، والتأمل على مسافة معينة فقط، بل هي في جوهرها، علاقة موقفية تعتمد على "طبيعة التفاعل"، بيننا وبين العمل الفني في "موقف معين"، وهذه خاصية لا تعمل ضد الفن بل تعمل معه، وكلما كان العمل الفني قادراً على النشاط، والتأثير في مواقف متعددة، تعددت تفسيراته وتأويلاته ومستوياته،

وكان هذا العمل أكثر خصوبة وثراء. رغم كل الآراء والاتجاهات لتعريف الفن، أو فهمه فإننا نقع في حيرة عند محاولة الاقتناع أو التمسح بمفهوم واحد على حساب الآخر. إن الفن ظاهرة يصعب تعريفها حقاً، فأحياناً لا تكون هناك حدود واضحة بين ما يمكن اعتباره فناً، وما لا يمكن اعتباره فناً، وما قد نعتبره اليوم فناً قد لا يصبح كذلك في فترة أخرى وفقاً للاهتمامات الشائعة، والأيديولوجيا، وأساليب الحياة التي يعتمدها الناس أكثر في حياتهم (Bourouina, 2011).

إن الاهتمام المنظم بالفن، والجمال يعود إلى بدايات الفلسفة اليونانية عامة، وإلى أفلاطون وأرسطو خاصة. فبينما أكد أفلاطون على أن المحاكاة الفنية، وبخاصة في التراجيديا والشعر التراجيدي، تعمل على تأجيج الانفعالات القوية، وتضلل الباحث عن الحقيقة فتبعده عنها، فإن أرسطو قال إن الفنون عموماً لها قيمتها العالية؛ لأنها تصحح النقائص الموجودة في الطبيعة، وأن الدراما والتراجيديا خصوصاً لها أهميتها؛ لأن لها إسهامها الإيجابي في التطهر من الانفعالات السلبية المتطرفة، ومن ثم تقوم بدور أخلاقي إيجابي. والتراجيديا في رأيه كذلك وسيلة للوصول إلى المعرفة من خلال عرضها للحقائق الفلسفية. أما بعد ذلك وخلال القرن الثالث الميلادي فقد ربط أفلوطين في حديثه عن الفيض بين الفن والدين وبين الجمال والخير، وأكد أفكار التناسب ووحدة الأجزاء داخل الكل، وانتهى إلى نظرية مثالية صوفية وحد فيها بين حقيقة الوجود والخير والجمال، وصور من خلالها شوق النفس الإنسانية المستمر إلى الاتصال بهذه الحقيقة المطلقة والتشبه بها (Bourouina, 2011).

وفي العصور الوسطى تحول الاهتمام من القضايا الميتافيزيقية إلى القضايا المنطقية واللاهوتية بفعل التأثير الطاغي للكنيسة حينئذ، وأصبحت الأفكار الجوهرية متعلقة بالمشكلات الدينية، بينما صارت قضايا الفن قضايا فرعية، وتناقش في ضوء التصورات الدينية فقط. وحافظ "لجميل" على مكانته لكنه كان محاطا بهالة من القداسة، وقطعت كل صلاته القديمة بالفن، وتم إحلال صلات جديدة بدلاً منها تربطه على نحو وثيق بالمقدس الديني (Bourouina, 2011).

انسجام الجمال وفن العمارة

أما في العمارة عند تواجد أي مبنى أو شكل فلا بد أن تكون فيه نقاط معينة، أو أن يحتوي على شيء يجعله في ذروة الإتقان والقوة في التعبير مما يدعونا للإعجاب بهذه المعايير التي يجب أن تتوفر في المبنى، أو الشكل، ظلت إلى فترة طويلة خاضعة لمفهوم (فيتروفيوس) الذي كان أول من تحدث بأهمية الوظيفة، والجمال، والمتانة كعناصر أساسية في العمارة، وكان يعتقد بأن جمال الأشياء هو نتاج لتوافق أجزاء الشيء تبعاً لعلاقات معينة بين أجزاءه مدروسة بنسب معينة (كالنسبة والتناسب في جسم الإنسان) بحيث كلها مرتبطة ببعضها البعض، فإذا نزع شيء منها أدى إلى تشوهها، وهذا الفكر استمر في تأييده الكثير من المفكرين لفترة طويلة، وقد ارتكز على خلفية أن الجمال وصف خارجي في حين أنه ينبغي حتى يتم الربط بين الجمال والعمارة، وحتى يكون الجمال وصفاً لها، وناتجاً عنها، وجزءً لا يتجزأ منها أن نتخلى عن تلك النظرة التي من خلالها يتم النظر للجمال كوسيلة وصف وتعبير مجرد، إن نشوء هذا الفكر الذي اجتاح عالم العمارة وبقوة (الارتباط الوثيق بين الوظيفة والعمارة) يعتقد أنه ظهر في عصر الحداثة بداية القرن العشرين عند الغرب، متمثلا في تلك المقولة الشهيرة (الشكل يتبع الوظيفة) أي أن الجمال يأتي نتيجة

مكملة لوظيفة المبنى، فالوظيفة لا بُدَّ أن تتحقق أولاً حتى يتحقق جمالها، فإذا لم تتحقق الوظيفة بداية، فبالتالي تعتبر تقنياً ومعمارياً غير مستوفية لشروط الجمال؛ لكونها غير ملائمة وظيفياً، أي أنه يؤدي المبنى وظيفته بطريقة منطقية وتلقائية بحيث ينسجم الشكل مع تفاصيله الإنشائية والمعمارية، فكلما زاد الانسجام بين هذه التفاصيل وفكرة المبنى كلما تحقق مفهوم الجمال، وبالتالي يكون القصد هو أنه إذا نجح المبنى في تحقيق البرنامج الوظيفي الذي أقيم من أجله يكون نجح أيضا في تكوين شكله، ومظهره الخارجي المقبول بطريقة تلقائية، وهكذا فسر الكثيرون أن الوظيفة والجمال هما علاقة طردية كلما أتقنت الوظيفة تبعها الجمال حتى أنه كان للبعض آراء تشجع الاهتمام بالوظيفة حيث قال البعض: (إن كل شيء ذو فائدة هو رائع جميل، فالأشياء التي تسبب ضرراً لإنسان قبيحة رغم تناسب أجزائها في جمال الصنع)، هذا ما قرأته في مقالة سابقة عن رأي (سقراط) في الجمال، فلا عجب من مبنى كائن ما يكون بيت أو مدرسة أو متحف، أو أي منشأ أو مبنى، تجد ظاهره يضاهي جمال (تاج محل)، وفخامة متحف (اللوفر)، ورونق (قصر الحمراء)، فإذا لم تتوفر فيه الوظيفة الملائمة لسكانه وزواره، وعامليه، فسيكون في نظرهم ليس جميلا كفاية؛ لأنه لا يتمتع بالمرونة الكافية، وقد قرأت أيضاً نقداً لأحد أساتذة العمارة في جامعة هارفارد (أن الأهرامات هي قبيحة؛ لأنها بنيت على أكتاف وأكف الآلاف المستعبدين من البشر)؛ أي أن وظيفتها لا تلائم هيئتها، وجمالها ولا تستحق كل هذا العناء؛ بالرغم من أنه في ذلك الوقت قد كانت الفخامة في الشكل، والعزلة فيه مطلوبة لمثل هذا النوع من المباني حيث اقتضت العادة أن تكون المباني الجنائزية على هذا النحو نظرا لاعتقادهم بوجود حياة أخرى سيبعثون فيها، ويعود فيها ملكهم معهم. وبالتالي فقد أصبح الجمال في العمارة اعتماده الأكبر ليس بكثرة الزخارف الزائدة بل في البساطة المطلقة في التكوين، ورشاقة النسب، وصراحة التعبير، والمنفعة التامة النابعة من إنشاء مبنى في صورة حقيقية للغرض الذي أنشئ من أجله، ومن ثم يكون التكوين متكاملاً ومتناغماً فيه كل الخصائص الجمالية، والوظيفية، وبالتالي نقترب من تحقيق التوازن المعماري المتمثل في الوظيفة والجمال والمتانة والاقتصاد (https://sites.google.com/site/mfhomalmalgmalrubblic55/?fbclid=IwAR1Fhsp-QCW7pBsOhTt1aylR9OMIsNGrShITxZleXhZwuXnliQssjFrCXeI).

القيمة الجمالية في البناء وفن العمارة:

في العصر الحديث طبقت المقاييس الجمالية في مجال الفن المعماري، وفن الحدائق وتخطيط المدن وتجميل المساكن من الداخل (الديكور)، وفن الأثاث وغيرها من الفنون التي يغلب عليها طابع الأداء الفني. إن الموضوع النفعي يمكن أن يكون موضعاً جمالياً كما يمكن أن يكون الموضوع الجمالي موضوعاً نفعياً أيضاً. وفي العصر الحديث ثبت أن هناك علاقة بين الموضوع الجمالي والموضوع النفعي، فكلاهما يصدر عن الإنسان ويتحدث عن مهارته في التحكم في تشكيل المادة، مع ذلك هناك عدة فروق بين الموضوع الجمالي والموضوع الاستعمالي منها (Taher, 2019):

أولاً: إن المهمة الأساسية التي يحققها الموضوع النفعي هي الاستخدام؛ بمعنى أنه قد أنجز ليستخدم، في حين أن الموضوع الجمالي قد أنجز لنتذوق الطابع الجمالي فيه؛ أي لنحقق المتعة الجمالية بغض النظر عن الاستخدام العملي له في الواقع، فالفارق بين الاثنين، فارق على مستوى الوظيفة والغاية.

ثانياً: يبدو الموضوع الجمالي زائداً عن الحاجة، فغايته الوحيدة هي ذاته، بما تحققه من متعة جمالية، ومن ثم فلا وظيفة له على المستوى الظاهر؛ أما الموضوع النفعي فقد صمم أساساً لتحقيق وظائف محدودة.

ثالثاً: يرى بعض الدارسين أن هناك فرقاً بين الاثنين على مستوى الشريحة التي تستفيد منهما، فهناك من يرى أن الموضوع الفني ترفاً كمالياً اختصت به طبقة قليلة من الأثرياء، حيث هم القادرون على اقتناء الأعمال الفنية بحكم المقدرة المالية، أما الموضوع النفعي فقد اختص به بقيه الطبقات المجتمعية، وهي الطبقات الفقيرة والمتوسطة.

رابعاً: هناك من يجد أن الموضوع الجمالي موضعه الأخير في الوجدان، والشعور والعالم الانفعالي في الذات الإنسانية؛ بينما نجد أن الموضوع النفعي يرتب بالقدرات العقلية وذكاء الإنسان.

علاقة الجمال والعمارة (علم الجمال المعماري):

وأصبح الجمال والعمارة مجموعين في (علم الجمال المعماري) الذي يستهدف دراسة وتطوير النظريات والقواعد الهندسية في مجال العمارة الفنية في ضوء المعايير والمقاييس الجمالية. ففي فنون العمارة والنحت تبنى على التناسق العقلي، والإنسان فيما يطلع على آثار الفنون الساكنة يشعر بنوع من الإعجاب؛ لأن غايتها التعبير عن الجمال فقط، وغاية التذوق الجمالي لهذه الآثار هي أن يحس المشاهد بلحظة الخلق الفني التي سنحت للفنان أثناءها أن يضع تصميمه بناء على الأثر والتجربة، وعلى قدرته الثقافية الفنية التي تشع في نفسية المتلقي الأثر الفني على قدر ما يسمو بذوقه الجمالي وبقدر القيمة الفنية للأثر الخاص بالتذوق الجمالي، وهذا يرتبط بالأثر الفني موضوعاً من صميم الحياة فإن الفنان يحس بحركة الحياة في عمله الفني (Taher, 2019).

جدول (1) قواعد القيمة الجمالية في الفن المعماري

القاعدة الوظيفية	القاعدة الأساسية	قاعدة الإشباع
قاعدة الذوق	القاعدة التجارية	قاعدة الحركة
قاعدة الانسجام بين المظهر والاستخدام	قاعدة الوحدة والموضوع	القاعدة التكاملية في الفنون
القاعدة الغائية أو الوسيلة	قاعدة الأسلوب	قاعدة التطور والنسبية

النقد الفني وتذوق الجمال المعماري

يعتبر النقد الفني أحد الأدوار التي تشمل العديد من جوانب اتجاه العمل الفني؛ إذ هو التذوق بحد ذاته؛ حيث أن النقد الفني يرى العمل الفني رؤية صحيحة؛ ولذلك يكمن دور النقد الفني في تفسير العمل الفني ومضامينه وإيضاحه للمتلقي وكشف مضامينه الجمالية؛ باعتبار أن النقد الفني عبارة عن قراءات ضمنية وشاملة لمختلف الأعمال الفنية. ويعد النقد المعماري هو وسيلة للتعبير الذاتي حول البيئة المحيطة "ما يجب أن تكون عليه العمارة"، هذا التعبير يمكن أن يتحقق بتقديم نظرية صالحة للتصميم المعماري أو اقتراح مجموعة أسس لتقييم قيمة عمل معماري، ونقد العمارة بصيغة جمالية وتقييمها كفن من الفنون التي تبرز الجمال وهي إسقاط أسس علم الجمال على فن العمارة وتقييمها. ويعتمد النقد على قدرة الناقد

على التمييز والطريقة التي يستخدمها في النقد حيث يتأثر بالزمن والمكان والطريقة المستخدمة والثقافة ويعتبر النقد إشكالية نسبية وليست مطلقة في كثير من الأحيان. تاريخياً ارتبط النقد بما هو جميل أو قبيح، وجميل أو قبيح قد يكون نسبياً (https://sites.google.com/site/mfhomalmalgmalrubblic55/?fbclid=IwAR1Fhsp-QCW7pBsOhTt1aylR9OMIsNGrShITxZleXhZwuXnliQssjFrCXeI)

وبيَّن (Chikhi, 2017) أن إمعان النظر في الدور، والمهام الرئيسة للنقد الفني يتمثل في تحديد وتبيان قيمة العمل الفني وتفسيره وتحليل أفكاره، والدلالات والإيحاءات التي يحملها في مضامينه، وباعتبار أن الكشف عن فكرة العمل وتفسير دلالاته التعبيرية، هي المهام الأكثر ضرورة وفائدة، ولذلك استخلص أن جل المعارف والتفسيرات والتحاليل التي تدخل في سياق تبيان وتوضيح قيمة العمل الفني، هي بالضرورة مفيدة أثناء تذوق العمل في صيغته التحليلية قصد استيعابه والحكم عليه، غير أن الاستمتاع بأي عمل فني وتذوقه من طرف الناقد الفني وكذا تفسيره وتحليله يتوقف بالضرورة على المستوى المعرفي الذي يتمتع به ذلك المتذوق أو الناقد، أي المعرفة الشاملة للفن، ويقف ذلك عبر مستوى نمو تفكيره العالي ونضج إحساسه بالجمال.

جمالية القبح في فن العمارة

يعد مفهوم جمالية القبح أحد طروحات ما بعد الحداثة، والمقصود بالجمالي هنا الاستطيقا (علم الجمال) والذي هو مفهوم أكثر شمولي، ويتضمن عدة مفاهيم منها الجميل والقبيح، وقد تناولت عدة دراسات بشكل عام مفهوم القبح، وفي ميدان العمارة بشكل خاص وفق منظور، ورؤيا متباينة، وبشكل مقتضب وضمني، وتوصلت (Taher, 2019) أن للقبح قيم جمالية وفق أسس نقدية جمالية ذاتية، أو موضوعية كمنظور أكثر اتساعاً للظاهرة الجمالية في فن العمارة.

إن مفهوم القبح الاستطيقي رغم سعة وتنوع الدراسات والطروحات المعمارية التي تناولت مفهوم الجمال في الآونة الأخيرة، إلا أنه لم يرد بشكل مستقل ومباشر؛ إلا وقد اقترن بمفاهيم أخرى مرادفة له، أو ذات علاقة بشكل أو بآخر؛ نظراً لكون الدراسات الجمالية في فن العمارة تمتاز بشيء من التعقيد، وتباين الطروحات بشكل واسع، ومن الصعب تعقب المفاهيم الاستطيقية كل على حدة أو مستقل وبشكلٍ خاص مفهوم القبح الاستطيقي (Taher, 2019).

القبح الاستطيقي والأسس الجمالية النقدية في فن العمارة

تم تقسيمها إلى ثلاثة أنماط من الأسس التي يستند إليها الناقد في تقييمه الجمالي للنتاج المعماري؛ وهذه الأسس النقدية الجمالية يمكن إيجازها بما يأتي:

* **أسس نقدية جمالية ذاتية:** الحكم بالجمال أو القبح يستند إلى التجربة التي يمرُّ بها الناقد عندما يدرك العمل جمالياً، فالناقد الذاتي يتحدث عن إحساسه الخاص إزاء العمل فعندما يشعر بالاستمتاع يقول العمل جميل وإلا فهو قبيح بلا استمتاع أي أن الحكم الجمالي الذاتي يقوم على فرض صفات خاصة في عقل الناقد أو في نفسه على الأشياء التي يصفها فيما بعد بالقبح أو الجمال، وهناك أسس يقوم عليها المقياس الذاتي (Shukr,1989):

أ) الأساس الوظيفي: ويقصد به تأثير القيمة النفعية أو الوظيفية للعمل الفني على القيمة الجمالية، أما بالنسبة للعمارة فن فلا يمكن أن يتحقق إلا باحتوائها لوظيفة متضمنة فيها.

ب) الأساس التعليمي: وهو أن يكون جمال العمل الفني يقوم على أساس المعرفة أو الفائدة التعليمية التي فيه، وتتباين الآراء فيما يتعلق بجمالية فن العمارة، والدور المعرفي الذي تقدمه.

ج) الأساس الأخلاقي: وهو أخلاقي في بعض الأحيان وديني في البعض الآخر ويتفاوت الحكم الجمالي بين فرد وآخر وفي فن العمارة؛ فالتقييم الجمالي من منظور أخلاقي وديني يؤثر على موضوعية الحكم لذلك فما هو قبيح لفئة قد يعد جميلا بالنسبة لفئة أخرى.

د) الأساس التاريخي: يكون الحكم متأثرا بعاطفة حب الماضي وكل ما هو قديم وتفضيله على ما جاء به المحدثون وبالنسبة للتقييم العماري لأعمال تاريخية تعود لفترات حضارية قديمة ومعينة قد تكون ذاتيا لوجود تعاطف مسبق أو نفور من تلك الفترة.

هـ) الأساس النفسي أي الحالة النفسية للناقد تؤثر في الحكم على العمل الفني إقبالا ونفوراً نتيجة للنظريات النفسية كالترابط النفسي والاتحاد الفني حيث العاطفة الإيجابية أو السلبية.

و) الأساس الاجتماعي: تتحدد القيمة الجمالية للعمل الفني من خلال الربط بينه وبين ظروف الحياة القائمة، وفي فن العمارة لا يعني اعتماد جوانب نفعية وظيفية لتحقيق أهداف اجتماعية سامية إن نتاجاتها أصبحت تتمتع بقيمة جمالية عالية وقد يحدث العكس تماماً.

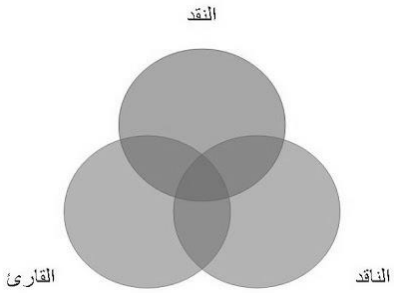
* **أسس نقدية جمالية موضوعية:** الحكم بالجمال أو القبح يستند على خصائص الشيء نفسه ويبحث في القواعد العامة الموضوعية التي تنظم العلاقات الجمالية بين العناصر وتحقق المتعة الجمالية ضمن قانوني الإيقاع والعلاقات الاستطيقية، وفي فن العمارة عند الحكم الجمالي وفقاً لهذه الأسس على النتاج يتحدد متى تحقق الجانب الاستطيقي فيه (جميل، قبيح، مرعب..) تبعاً لمعايير وقواعد معينة (Chikhi, 2017).

* **أسس نقدية نسبية:** الحكم بالجمال، أو القبح هنا يستند على الجمال الموضوعي للشكل من جهة، وعلى الجمال الذاتي الكامن في نفس المتلقي (الناقد) من جهة أخرى ويمثل الحل الوسط. وفي فن العمارة نجد الأسس النقدية النسبية لا تتجاهل الاختلافات حول القيم الجمالية، فالأشخاص المختلفين والأعمار المختلفة لهم أحكام جمالية متباينة للعمل الواحد، ويقدمون قراءات، وتفسيرات مختلفة تبعاً لجوانب الاهتمام بالعمل ومدى الخبرة لكل منهم، وبنفس الوقت هناك سمات موضوعية في النتاج يلتقي عندها الجميع (Chikhi, 2017).

النقد المعماري:

النقد المعماري نشاط حيوي للمعماري من الصعب له الاستغناء عليه. ويمكن تعريف النقد المعماري بأنه وسيلة للتعبير الذاتي حول البيئة المحيطة "ما يجب أن تكون عليه العمارة". هذا التعبير يمكن أن يتحقق بتقديم نظرية صالحة للتصميم المعماري أو اقتراح مجموعة أسس "لتقييم" قيمة عمل معماري. النقد يعتمد على قدرة الناقد على التمييز والطريقة التي يستخدمها في النقد، والنقد يتأثر بالزمن والمكان والطريقة المستخدمة والثقافة، والنقد إشكالية نسبية وليست مطلقة في كثير من الأحيان، وتاريخياً ارتبط

النقد بما هو جميل أو قبيح، وجميل أو قبيح قد يكون نسبياً؛ ولكي يكون النقد فاعلا على الناقد توضيح طريقتـــــه فـــي النقـــــد . (https://mirathlibya.blogspot.com/2010/04/blog-post_26.html?fbclid=IwAR3E4UvQdj63uyX4udn9blwuZAUnSou3M61mF0YsXxDKotvSayPl2W-yZv8)

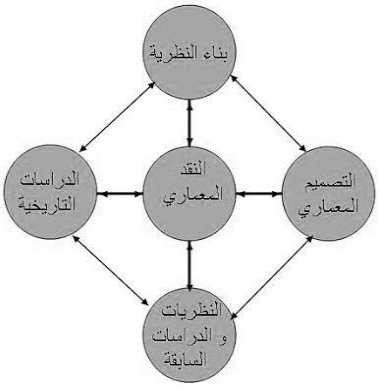


الشكل (1): شكل توضيحي للنقد المعماري

ويتضمن النقد المعماري ثلاث عناصر مهمة، الناقد "مصدر"، النقد "Message" مكتوب أو شفهي أو مصور. القارئ "Receiver" أو المستقبل للنقد: طالب عمارة، ممارس للمهنة أو من العامة.

فوائد النقد المعماري:

يشكل النقد أحد العناصر الداخلة في تكوين المعماري مهنياً، وتعتمد أغلب المدارس المعمارية على استعمال فكرة المرسم المعماري والذي يلعب فيه أستاذ المادة أو بعض الزوار دور الناقد، ويساهم النقد في إثراء الثقافة المعمارية بشكل عام و المعماري بشكل خاص. النقد، بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، يمكن له أن يؤثر في النظريات المعمارية و يدفع من قيمتها (تأثير نقد مؤرخي الفن على نظريات العمارة). ظهور نظريات العمارة الحديثة ونظريات بعد الحداثة جاء نتيجة الاهتمام بالنقد المعماري، وهو يشكِّل أحد عناصر الحوار داخل المكاتب الهندسية، ويساعد النقد في فهم العمل المعماري، ويوفر العديد من الملاحظات التي يمكن استثمارها في رفع قيمة التصميم وإثراءه. ويؤثر أيضاً في قيمة الشكل المعماري مثل مجمع هابيتات الإسكاني في مونتريال وغيره من المشاريع الحديثة، ويوفر الكثير من المعلومات المتعلقة بتأثير استخدام المستعمل على التصميم (تقييم المباني بعد استخدامها)، ويوفر وسيلة تواصل بين المعماري والعامة، وهو وسيلة من وسائل تثقيف العامة مثل النقد الذي يظهر في الصحف والمجلات، ويساعد المعماري في فهم كثيـــر مـــن الظـــواهر بطريقـــة مختلفـــة. (https://mirathlibya.blogspot.com/2010/04/blog-post_26.html?fbclid=IwAR3E4UvQdj63uyX4udn9blwuZAUnSou3M61mF0YsXxDKotvSayPl2W-yZv8)



الشكل (2): شكل توضيحي لفوائد النقد المعماري

أنواع النقد المعماري:

يمكن تقسيم النقد المعماري إلى عدة "أنواع".

التصميم: أثناء التصميم: مسابقات، مشاريع مميزة، مشاريع أخرى، أو بعد تنفيذ التصميم: مشاريع منفذة. والطريقة المستخدمة: التكلفة والعوائد، أسس التصميم، والأسلوب: شفهي، كتابي، تصويري ، والمصدر: متخصص: أستاذ معماري، مؤرخ، باحث. وصحفي: صحيفة يومية، مجلة معمارية متخصصة أو عامة.

وهذه الأنواع الثلاثة من التقييم تشمل:

الوصف: الوصف يتضمن فهم البيئة العمرانية، محاولة الإلمام بمكونات المبنى.

التأويل: القراءة تشمل الفهم الذاتي وهو يفسر على أنه قراءة ذهنية ذاتية.

التقييم: التقييم يشمل إعطاء أو إلصاق "قيمة" للعمل المعماري مثلا كقول العمل جيد. (https://mirathlibya.blogspot.com/2010/04/blog-post_26.html?fbclid=IwAR3E4UvQdj63uyX4udn9blwuZAUnSou3M61mF0YsXxDKotvSayPl2W-yZv8)

الشكل (3): شكل توضيحي لأنواع النقد المعماري

حالة النقد المعماري المعاصر:

ما يميز النقد المعاصر، رغم كثرته و تعدد أساليبه، احتواءه على درجة كبيرة من الاختلاف والتضارب في الآراء، و هو ما خلق أزمة في النقد المعماري بشكل خاص وبناء النظرية المعمارية بشكل عام، حيث تبرز ملامح هذه الأزمة في الفقر في الخطاب النقدي حيث يتجلى ذلك في: (https://mirathlibya.blogspot.com/2010/04/blog-post_26.html?fbclid=IwAR3E4UvQdj63uyX4udn9blwuZAUnSou3M61mF0YsXxDKotvSayPl2W-yZv8)

- أغلب النقد موجه للمباني المنفذة بينما قليله يتعلق بمرحلة التصميم.
- استخدام معايير غير واضحة واستخدام مفردات فسيحة، خلابة، رائعة.
- تبجيل المعايير الجمالية على غيرها من الاعتبارات (العمارة، والعمل الفني).
- استخدام مفردات متشابهة بدلالات متباينة.
- استخدام معايير غير مرتبطة، وغياب المنهجية الواضحة.
- تأثر النقد بمؤثرات خارجية (المالك، التمويل).

النتائج والاستنتاجات:

- علم الجمال هو العلم الذي يضيف إلى الموجودات جمالية من التفسير وأسباب الاختيار.
- ساهم النقد المعماري، في تطوير فكر المصمم والمعماري والمنظرين في العمارة والفن.
- استخدام المعايير غير الواضحة زاد في عدم وضوح كثير من الأعمال النقدية، والتغيير في الرؤى و"النظريات" المعمارية التي ظهرت خاصة في النصف الثاني من القرن الماضي زادت من درجة الاختلاف في آراء النقاد.
- يبقى النقد المعماري فكراً وعنصراً مهماً يساعد المتخصصين لتوجيه النقد البنّاء والموضوع وتحليل الأعمال المعمارية والفنية برؤى منطقية أكاديمية شاملة المعايير التي من خلالها يستند عليها في هذا المفهوم.

References:

1) Ibrahim, Hanadi El-Sayed Mohamed El-Sayed (2014), Valter Benjamin's Artistic Esthetics, unpublished PhD thesis, Ain Shams University, Arab Republic of Egypt.
2) Steess, Waltert (2000), The meaning of beauty is a theory of aesthetics, translated by Imam Abdel Fattah Imam, the Supreme Council of Culture.
3) Shukr, Issam Ali (1989), Theories of Beauty and Their Application to Arab-Islamic Architecture, unpublished MA thesis, Department of Architecture, University of Baghdad, Baghdad.
4) Chikhi, Habib (2017), The Importance and Foundations of Criticism of Fine Art, an unpublished MA thesis in Plastic Arts, Abdelhamid Ben Badis University, Algeria.
5) Taher, Asmaa Niazi (2019), The Aesthetics of Ugly in Architecture. The Iraqi Journal of Architecture and Planning, 5(16-17-18), 214-232. 2009, Iraq.
6) Mohamed, Bourouina (2011), Hegel's aesthetic and artistic - an analytical historical study, unpublished master's thesis, Oran University, Algeria.

مواقع الانترنت:

1) http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=29425&r=0
2) https://sites.google.com/site/mfhomalmalgmalrubblic55/?fbclid=IwAR1Fhsp-QCW7pBsOhTt1aylR9OMIsNGrShITxZleXhZwuXnliQssjFrCXeI
3) https://mirathlibya.blogspot.com/2010/04/blog-post_26.html?fbclid=IwAR3E4UvQdj63uyX4udn9blwuZAUnSou3M61mF0YsXxDKotvSayPl2W-yZv8

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts107/303-316

The role of Iraqi nature in the style of the artist Ayath Abdul Rahman Ameen

Mahmmoud Hussein Abdul Rahman[1]

Al-Academy Journal-Issue 107 ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 11/7/2022 Date of acceptance: 19/9/2022 Date of publication: 15/3/2023

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

abstract

This research aims to clarify the role of Iraqi nature in the style of the artist Ayath Al-Doori. Through it, the spotlight was shed on the aesthetic of Iraqi nature, its importance and its relationship to art, and its pioneering role in the style of the Doori artist. The research included two axes: the theoretical axis and the applied axis. The first theoretical axis deals with two topics: The first topic: the aesthetic of Iraqi nature as part of the life and methods of Iraqi artists from ancient times until today, including the periodic artist. The second topic: the league artist touched on the private life of the league artist. As for the second (applied) axis, it includes the research community, the research sample models, the research tool, the research method and the analysis of the research sample models. Then this study ends with the result and then the sources.

Keywords: role, nature, style, artist, Ayath Al-Doori.

(1) Iraqi Natural History Research Center. ahmed.mahmoud2005@gmail.com

دور الطبيعة العراقية في أسلوب الفنان عياض عبد الرحمن أمين

محمود حسين عبد الرحمن[1]

ملخص البحث

يهدف هذا البحث إلى إظهار دور الطبيعة العراقية في أسلوب الفنان عياض الدوري. من خلاله تم تسليط الاضواء على جمالية الطبيعة العراقية وأهميتها وعلاقتها بالفن ودورها الريادي في أسلوب الفنان عياض الدوري. احتوى البحث محورين اثنين: المحور النظري والمحور التطبيقي. يتطرق المحور الأول النظري إلى مبحثين: المبحث الاول: جمالية الطبيعة العراقية كجزء مهم في حياة وأساليب الفنانين العراقيين منذ القديم وإلى اليوم منهم الفنان الدوري. والمبحث الثاني: الفنان عياض الدوري، حيث تطرق هذا المبحث عن حياة الفنان الدوري الخاصة وأهم نشاطاته الفنية. أما المحور الثاني (التطبيقي) فيشمل إجراءات البحث: مجتمع البحث، نماذج عينة البحث، أداة البحث، طريقة البحث، تحليل نماذج عينة البحث. ثم تنتهي هذه الدراسة بالخاتمة ثم المصادر.

الكلمات المفتاحية: دور، طبيعة، أسلوب، فنان، عياض الدوري.

أهمية البحث

تكمن أهمية هذا البحث فيما يمكن أن تلقيه من أضواء على دور الطبيعة العراقية في أسلوب الفنان عياض الدوري. فهو يتوجه بصورة مباشرة إلى أفراد المجتمعات العراقية خاصة والعربية والعالمية عامة ويساهم ايجابياً بالتوعية ولفت الأنظار لما للطبيعة العراقية من أدوار مهمة في أساليب الفنانين وتعزيزهم بمفرداتها الوفيرة والغنية والجميلة. فهي بلا شك رسالة مهمة تساهم من قريب أو بعيد في تعزيز أواصر ارتباط الفرد والمجتمع العراقي بالطبيعة المحلية عن طريق الفن وابراز هويته.

مشكلة البحث

تحددت مشكلة البحث بشكلٍ أسئلة كما يلي:

1) ما هي العلاقة بين هذه الدراسة وبين معطيات الرسم العراقي المعاصر؟
2) أين يكمن أثر الطبيعة المتجذر في تجارب الرسامين العراقيين منهم الفنان عياض الدوري؟
3) هل أثرت جماليات الطبيعة العراقية في رسوم الفنان عياض الدوري؟
4) كيف تشكلت صور الطبيعة وتمظهراتها البنائية على مستوى الأشكال والوحدات البصرية المتنوعة.

أما حدود البحث فهي:

1. الحدود الزمانية من **1998 - 2005**م.
2. الحدود المكانية: العراق.

[1] مركز بحوث التاريخ الطبيعي العراقي/ ahmed.mahmoud2005@gmail.com

3. الحدود الموضوعية: دور الطبيعية العراقية في أسلوب الفنان عياض عبد الرحمن أمين.

المبحث الأول: جمالية الطبيعة العر اقية.

إن مفهوم الطبيعة لم يتم وضع نظرياته خلال الوقت الحديث كله، فوُلدت كلمات تقنية جديدة في المجال المعجمي نفسه حول مفهوم الطبيعة، مثل النظام البيئي، و التنوع البيولوجي، و المحيط الحيوي. ولكن لم تحل أي منها في الواقع محل "الطبيعة" ، حتى في الأدبيات العلمية فهي بلا ريب ليست كلمة سهلة، أو تعريف لمفهوم مجرد فتحتاج بذلك إلى تعريف شامل في السياق (Ellen,R., 1996, pp. 103-123) . فإن دراسة مفهوم "الطبيعة" نفسها وعلاقتها بالأشياء العملية والمشاريع الاجتماعية أمر بالغ الأهمية. لذلك شرعت هذه الدراسة باستنباط مفرداتها المتعدد الملموسة (Hussein, 2020, p. 193)التي أدخلت في المنجزات الفنية المختلفة عبر التأريخ وإلى الحين كما في منجزات الفنان العراقي الرائد عياض الدوري الذي استعار تلك المفردات من محيطه الذي تربى وترعرع فيه.

أن الحفاظ على الطبيعة أصبح مصدر قلق اجتماعي رئيسي، فإن فكرة الطبيعة لا تزال بعيدة المنال. ندرس هنا أصول هذه الكلمة وأصولها ودلالاتها التاريخية ومعانيها المختلفة في اللغات الأوروبية المعاصرة. يبدو أن هذه الكلمة جمعت على التوالي معاني مختلفة وأحيانًا متضاربة عبر تاريخها. أحد المعاني الغربية الرئيسية الحالية لـ "الطبيعة" ، يشير إلى ما هو مخالف للبشر ، والمستعمل حاليًا في السياسات العامة ، وعلوم الحفظ ، أو الأخلاق البيئية، فالتأكيد هنا بلا شك يستقر في إبراز دراسة التفاعل بين المتغيرات للفرد ومتغيرات محيطه وإيجاد العلاقات بينهم (Al-Shama`a, 1981, p. 141). ومن ثم يبدو نادرًا وحديثًا ، ومتناقضًا مع معظم الرؤى الأخرى للطبيعة، بما في ذلك الرؤى السابقة. فالطبيعة كما تبدو قدمت جوانب جمالية كثيرة للفنان تثير له البهجة والسرور المتلازمتين تساعداه على العطاءات المستمرة والإبداع فيها (Muhammad Saeed, 1410 A.H.-1990 A.D., p. 259). التمثيلات الأوروبية والأجانب المعاصرون. يجب أن يأخذ الحفاظ على الطبيعة في حساب هذا التنوع الدلالي عند اقتراح السياسات ، ودمج النسبية وعدم الدقة المحتملة للتعرّف الغريب السائد حاليًا. ففي النهاية تحتم الضرورة لدى الفنان أن يحول تجاربه الحثيثة إلى لون من ألوان تعبيراته المتعددة، بحيث تمنحه إنجازاته الفنية عنها لتعميق أحاسيسه بعالمه الكبير وبالأشياء الملموسة التي المحيطة به(Al-Kalima, 1972, p. 4) . لإنتاج منجزاته الفنية التي لا تخلُ من الإبداع بتأثير الطبيعة فلا يمكن أن يُنجز فن بدون فكر مثلما لا يقام شكل بدون مضمون، أو صورة بلا موضوع (Ibrahim, Zakaria, p. 226)

تعد الطبيعة العراقية منهلاً كبيراً ومادة غزيرة للفنان العراقي عبر الزمن فهنالك شواهد عدة تركها لنا ابن الرافدين على مر الدهور في مقتنياته الخالدة(Hussein M. H., 2020, p. 187) تجسد الجمال المتميز للطبيعة العراقية كمشاهد الصيد النهري في منطقة الأهوار أو الغابات أو الجبال (Amin, 2011, p. 103) نفذها على الرقم الطينية أو الأختام الأسطوانية أو الفخارية أو على الحجر أو على جدران المعابد والقصور الملكية الراقية مستلهماً العناصر الطبيعة كالطيور والحيوانات والنباتات المتباينة العديدة فضلاً عن أشكال المشاحيف التي كانت عنواناً متوارثاً لبيئة الأهوار العراقية الخالدة (Sousse, Ahmed, 1972AD/1392AH., p. 113 & beyond) فهذه الدراسة كشفت بما لا يكون للشك مجال للإفصاح عن

إظهار عمق (الهوية) الوطنية المتعلقة بالمكان والزمان التي نشأ في كنفها الفنان الذي حاول مراراً في إعادة بناء هويته القائمة على تلك الأسس التي كرست الجمال الذي لم يحيد عنها الأديب والفيلسوف والمؤرخ لذلك يُرى في هذه المنجزات الفنية الرائدة خصائص فردية متعددة منح فيها الحرية المطلقة في اختيار الموضوعات والعناصر المستنبطة من هذه الطبيعة وفي اختيار الأسلوب الخاص لكل فنان فالأسلوب كما هو معروف الطريق الخاص بالتدوين والتعبير عن الخواطر (Lisan (Masoud, March, 1992 AD., p. 74) (Al-Talqani, 1414 AH / 1994 AD, p. 328) (Al Arab , p. 471). أثرت هذه العناصر التراثية في أساليب وموضوعات الفنان العراقي الحديث والمعاصر عندما لاح في الأفق مع بدايات القرن العشرين المنصرم، حيث لاحت شمس الفن العراقي المعاصر في الأفق (Azmi, 1973, pp. 86-87). فقلما يحيد الفنان عن تلك العناصر بل لا يمكن أن يتجاوزها فيلجأ تارة إلى توظيفها كرموز مجردة أو الاقتباس المباشر كالواقعية وخير مثال هو ما كان عليه الفنان العراقي عبد القادر الرسام الذي بات رائداً ورسامًا واقعياً ملهماً للمناظر الطبيعية العراقية، وفي الأخص الأعم ضفاف نَهري دِجلة والفُرات (Al-Rubaie, 2014, p. 23) وأعقبوه فنانين عدة منهم شاكر حسن آل سعيد وفائق حسن وطارق مظلوم وماهود احمد و وسماء الاغا وغيرهم (Magazine, 2007, p. 42) ويبدو أن الفنان فائق حسن تأثر إلى حدٍ بعيدٍ بالفنان عبد القادر، بل كان مقلداً لرسوماته ويعد من أبرز فناني الواقعية العراقية نظراً لبيئته الشعبية وبأجوائها الطبيعية التي تربى وترعرع في كنفها. فكانت ألوانه المتميزة في منجزاته الفنية عامة أكدت دون شك على قدرته ورهافته في تجسيد الواقعية اللونية المستعارة من الطبيعة العراقية الجميلة في تباينها المقروء كأن يكون من الهور أو الجبل أو من الصحراء برمالها وغبارها أو البساتين البغدادية الوارفة الظلال أو سواها.

ولا يحيد الفنان ماهود أحمد عن تلك الحدود والإطارات المتعلقة بهويته فكلما يبتعد عن بلده(العراق) وفي الأخص الأعم بيئته المحلية(الولادة والنشأة) في الهور وجمالية طبيعته الخاصة فتنوعت اساليبه وعنوانات منجزاته الفنية الغزيرة فيه فقلما تجد له منجز فني يخلو من عناصر الهور أو المفردات التاريخية المتعلقة به كرموز سومرية أو بابلية أو اسطورية منها فضلاً عن القصب والبردي والجاموس والطيور المائية وسائط النقل في الهور (المشاحيف) ولا ينس الفنان أبداً الزي المحلي المتواتر عبر الزمن المتعالق بطبيعته المحلية، وفي ذلك يمر الفنان بدوائر كثيرة تقوده لشهرة واسعة كاطلاعه الكبير لأساليب معاصريه وإلمامه التام بالنقد والاعتراف به، وإفادات الجماهير به (Bowness, 1989, pp. 47-49) وهنالك من الفنانين العراقيين عدد كبير كانت لمنجزاتهم الفنية العديدة عنوانات استمدت من الطبيعة العراقية الجميلة وبأساليب متنوعة وبسمات لا تخلو من الابداع والتميز لا يمكن حصرهم بهذه الدراسة الخاصة التي تتعلق بواحد من تلاميذ هؤلاء الرواد الذين أسسوا أركان الفن العراقي الحديث واتخذوا من جمال الطبيعة العراقية عنوانات بارزة أضاءت المعارض وقاعات العرض المحلية والعربية والعالمية على حدٍ سواء كان منهم الفنان عياض الدوري. فَمَنْ هو ذا؟

المبحث الثاني: عَيَّاضُ الْدُوُرِي.

وُلِدَ الفنان عَيَّاضُ عبد الرحمن أمين محمود الدوري في عام ١٩٥٤ م. في بلدة الدور التاريخية العريقة بأرض العراق إحدى نواحي بغداد (Yaqout al-Hamawi, 1397 AH / 1977 AD, p. 481) سلكها الإمبراطور الروماني مع جيشه المندحر سنة 363م وعبر نهر دجلة من خلالها إلى الجهة الغربية (Sumer, 1954, p. 147)). تطلُ على الضفة الشرقية لنهر دجلة تتوسط مدينتي سامراء إلى جنوبها وتبعد عنها حوالي 30 كم ومدينة تكريت إلى شمالها وتبعد عنها حوالي 25 كم. وفيها أبرز معالم الحضارة العربية الإسلامية المتمثلة بضريح الإمام محمد الدري كما يرى الحديثي (Al-Hadithi, 1974, p. 9) وعند غيره من الباحثين أسمه أبو الطيب محمد الدوري بن الفرخان بن روزبه من مدينة دور سر من رأى ويعرف بالفرخاني (Al-Khatib Al-Baghdadi, 1422 AH / 2001 AD, p. 281) (Al-Maqdisi, p. 55) (Al-Suyuti, 1991 1411 AH / 1991 AD, p. 149). (Al-Samani, 1401 AH / 1981 AD, p. 264) قدم إلى بغداد، وحدَّث بها عن أبيه، وكذلك عن أبي خليفة الفضل بن الحباب، وسواهما أحاديث عدة منكرة. ينسب إلى مشهد محمد أبو الطيب الدوري استناداً إلى قطعة من الرخام غير منتظمة تعود إلى سنة 871 هـ / 1466م منقوش عليها بالخط النسخي: (بسم الله الرحمن الرحيم هذا المسجد المبارك تربة الإمام أبو عبد الله محمد بن موسى بن جعفر بن علي ابن الحسين بن علي بن ابي طالب صلوات الله عليهم أجمعين وهو موضع رحمة الله من زاره وأسعده ...)(الشكل 1). بيد أن مرقد الإمام محمد العابد بن موسى الكاظم(عليه السلام) في شيراز مع أخيه أحمد حيث توفي هناك نهاية القرن الثاني الهجري (Bahr al-Ulum, 1433 AH, p. 59) كما إن أبا الطيب محمد الدوري الفرخاني توفي بعد سنة 359 هـ، ومشهد إمام الدور انتهى تشييده في العقد الأول من القرن السادس الهجري فالفرق شاسع بين التواريخ الثلاثة. إذن فلا مناص أن يكون مزاراً أو مشهداً لأحد أئمتنا الأطهار عليهم السلام. ومهما تكن من أمور فإن مشهد إمام الدور يُعَدُ أول بناء من نوعه، ومعماره عراقي بحت وإن هذا الطراز المعماري وُلدَ في العراق ومنه خرج وشاع إلى بقية أنحاء العالم العربي والإسلامي الموجود هذا النوع من العمارة (Al-Ani, 1982, p. 50)

الشكل(1) يمثل قطعة رخامية تعريفية لإمام الدور تعود لسنة 871هـ/1466م. من تصوير الفنان عياض الدوري. 25 نوفمبر تشرين2 2020م.

تَشْغِلُ عَائِلَةُ الفَنَانِ عياض الدوري مكاناً مرموقاً بين القبائل العربية الأصيلة في العراق والوطن العربي. فهي ميسورة الحال ومعروفة في الوسط الاجتماعي العراقي الذي تنتمي إليه بنسبها العريق المشهود له بالكرم

والشجاعة والغيرة والشهامة والحب الشديد للدين والوطن (Al-Samarrai, 1966, p. 18) حرص الفنان في تربيته ونشوئه على تعزيز هذا الحبّ وتعميقه، وجُبل وفُطر عليه، ففيه وُلد ونشأ وترعرع في كنفه. وهذا بلا مراء مُتَأَصِّلًا فِي نَفسِه المَجْبُولَةَ عَلَيْهِ كونهُ حُبٌّ مَشْرُوعٌ لِلفَرْدِ يَجْتَمِعُ فِيهِ الْحُبُّ الشَّرْعِيُّ وَالْحُبُّ الْفِطْرِيُّ الْغَرِيزِيُّ ولطالما يفتخر الفنان به عبر منجزاته الفنية والعلمية والأدبية. وَلَعَ الفنان في الرسم منذ نعومة أظافره حيث كان يرسم على الأشياء التي تصادفه سواءُ أكانت ورقية أم قطع الكارتون أم سواها. فبدأت مواهبه تنشط ويزداد رونقها في الدراسة الابتدائية وتطورت ملامحه الفنية في الدراسة المتوسطة ووصلت ذروة إشعاعاتها في المرحلة الإعدادية مما حدى به في التقديم إلى أكاديمية الفنون الجميلة المنسوبة إلى جامعة بغداد في عام 1971م وتم قبوله بها بعد نجاحه الباهر والمتميز في الاختبار العملي والنظري والمقابلة. وتخرج منها في عام 1975-1976م.

لم يتوقف طموحه وولعه باختصاصه الذي نما معه وتشعب بجوارحه وهيام نفسه فبادر بالتقديم للدراسات العليا (الماجستير) وحصل عليها بتفوق كبير وذلك في عام 1982م. زاده ذلك التفوق من اصراره لكي يروم وصل الشمس فبدأ بحياكة خيوطها حسب تعبير حافظ ابراهيم في الشعر **(Ibrahim H. , 2012, p. 197)** من خلال بحوثه في مجال اختصاصه داخل العراق وخارجه ومنجزاته الفنية العديدة على المستوى المحلي والعربي والعالمي. فذاع صيته وعلا شأنه وبرق نجمه وتوهج نوره الذي شجعه بإكمال مسيرته العلمية، فحصل على شهادة الدكتوراه بدرجة امتياز من الكلية عينها في عام 1996م عن اطروحته الموسومة: (دَلاَلاَتُ اللَوْنِ فِي الفَنِ العَرَبِي الإسْلاَمِي) وقُبِلَتْ كَمَا هِيَ، وتم طبعها بهيئة كتاب في دار الشؤون الثقافية العامة في وزارة الثقافة العُراقية عام 2001م، ووزعت على المكتبات العراقية كلها وبعض المؤسسات التعليمية والتربوية وعدد غير قليل من محبي الفنان داخل العراق وخارجه ومنهم الباحث نفسه إذ حصل على نسخة منها وفيها إهداء من الفنان ذاته إليه.

أغنى الفنان عياض الدوري الفن العراقي المعاصر ببعض جوانبه التراثية والمعالم التاريخية والحضارية عبر سجله الفني الثري فاستطاع جاهداً أن يحقق ذلك بأن يشخص بعض معالمه وبأساليب عدة ذات معالم تجريدية شكلية اقتضت على تحوير المساحة اللونية تحويراً زخرفياً أحياناً رام بذلك على استبعاد موضوعاته الفنية التفاصيل التجسيدية والتمثيلية التي تُعدُ دون شك من أسس فنون وادي الرافدين **(Rahman, 2021, p. 23)**، لذلك فهو أثرى الفن العراقي المعاصر بها لكن بتقنيته الخاصة لترسيخ هويته الوطنية محاولاً قصارى جهده إحلال عالم البعدين بدلاً من عالم الابعاد الثلاثية وحاول كذلك أن ينوع تجاربهِ. فتحلتْ نزعاته هذه ببعض منجزاته الفنية ذات المقاييس المتوسطة والصغيرة التي لا تتعدى بعضها حدود ورقة الكتابة (A4) مستعملاً الألوان الزيتية والمائية والحبر الصيني الأسود والتخطيطات السريعة بمختلف انواع الأقلام وألوانها. غالباً ما شدته الصياغات الفنية العديدة التي خلفتها جماعة بغداد للفن الحديث وبالأخص الأعم أسلوب الفنان جواد سليم الواقعي ونماذج أُخر من منجزات فائق حسن وآخرين خاصة المنجزات الفنية المستمدة من البيئة الطبيعية العراقية والمفردات والعناصر والأشكال (الفولكلورية) والعادات والتقاليد العراقية الشائعة المعاملة بأسلوب تجريدي. وبدون دراية وجد الفنان نفسه تحذو لهذه

العوالم وتنساق لها، وبدتْ له يوماً أثر يوم شديدة الإغراء والجاذبية فمعالم البغداديات الدينية والشعبية والاجتماعية وقعتْ في هذا الأسر المحكم دون شك.

تَرسَّخَ حُب الفنان عياض الدوري بالتاريخ العربي الإسلامي الأصيل منذ نشوئه مطلعاً على مصادره العديدة للاستفادة منها وتوظيف ما هو موجود بها من تراث فني ثري وانعكاسه في منجزاته الفنية المختلفة؛ فأستطاع بلا ريب أن ينجزها من خلال معارضه الشخصية والجماعية الكثيرة داخل العراق وخارجه، فنجح بلا مراء في تكوين له شخصية محلية أصيلة نابعة من بيئته الاجتماعية وتراثه البغدادي الأصيل وأضحى أسلوبه متميزاً وسط أقرانه الفنانين المعاصرين له الذين تعاملوا مع التراث وأثبت وجوده بذلك.

من خلال هذه الرحلة المعطاء في حياة الفنان عياض الدوري يظهر بجلاء التطور الاسلوبي في منجزاته الفنية إذ حقق بشكل جلي اسلوبا فنياً منذ عام 1980م يمكن الاشارة إليه لشخصيته ويمكن تمييزه عن معاصريه فضلاً عن غزارة انتاجاته ومتغيراتها خلال سنين مختلفة حيث تميزت بداياته الفنية بالبحث والتنقيب وتثبيت شخصيته فتمثل بلا ريب مخاضاً فنياً امتاز بغزارة كبيرة لمنجزات فنية رائعة ومتنوعة متأثراً بالبيئة العراقية الساحرة بخصائصها المتنوعة المتمثلة بالأهوار والصحاري والجبال ونهري دجلة والفرات فضلاً عن المناطق والحارات والابنية والمساجد والاضرحة التي تمثل معالم مدينة بغداد عبر سنين مختلفة (Al-KinanHussain, 2010, p. 12). استطاع الفنان الدوري ان يحقق التوازن بين التشخيص والتجريد وحتى الرموز بعيداً عن التشبيه المطلق المتعارف عليه في الفن التشكيلي لينتج بذلك اسوباً فنياً متميزاً يعرف به لأغلب منجزاته الفنية متمثلاً بتعدد مساقط النظر لاغيا بذلك خط الافق، فجلَّ منجزاته تتميز بتعدد مساقط النظر لتعبر عن ارادة واضحة وقصد هادف. وفي الاخير استطاع يبني له ركن اساس في الفن التشكيلي العراقي المعاصر مترامي الاطراف ممزوجاً ونابعاً من التراث الاسلامي العريق في المجال التصويري الذي اسسه يحيى بن محمود الواسطي مروراً بأساتذة الفن العراقي الحديث والمعاصر وصولاً الى الفنان نفسه (عياض الدوري) ليكمل تلك السلسلة الذهبية بأسلوب جامع ممزوج بما اخذه من تراثه وتعلمه من اساتذته ومتأثراً بمحيطه الديني والاجتماعي والطبيعي.

المحور التطبيقي

أ . **مجتمع البحث:** شملت هذهِ الدراسة على منجزات الفنان (عياض الدوري) التي انعكست فيها الطبيعة العراقية بجمالها المتميز ورونقها الأصيل. تمكن الباحث الحصول عليها من الكتب المختصة بالفن والأدلة والمصادر المتوفرة والمؤسسات العامة والمقتنيات الخاصة بالفنان.

ب . **عينة البحث ومبررات اختيارها:** اختيرت نماذج العينة بصورة قصدية على وفق التسلسل الزمني استنادا للمبررات التالية:

1) صلاحياتها للتحليل من حيث وجود اللوحة الأصلية أو من حيث وضوحها.
2) لاحتوائها على معالم الطبيعة العراقية وعناصرها.
3) لتنوع موضوعاتها.

ج . أداة البحث: اعتمد الباحث تحليل لنماذج عينة البحث من المنجزات الفنية للفنان العراقي (عياض الدوري). جملة المعايير التي أسفر عنها المحور النظري.

د- طريقة البحث: اتبع الباحث الطريقة الوصفية التحليلية في دراسة وتحليل نماذج العينة الخاصة بالبحث.

هـ- تحليل نماذج عينة البحث:

نموذج(1)

اسم المنجز الفني: مشهد من الشمال.

القياس: 100 × 80 سم.

المادة: زيت.

المكان : قاعة كلية الفنون الجميلة بيوم الجامعة.

تاريخ المنجز: 1998م.

الموضوع :

رفدتْ الطبيعة الحية فنانين عدة بمواضيع كثيرة ومختلفة ساهمت بشكل مباشر وغير مباشر في تنوع واختلاف في اساليبهم الفنية وما الفنان عياض الدوري إلا واحداً منهم ففي هذا المنجز الفني يُشعِر الفنانُ المتلقي بالسحر الكامن في الطبيعة العراقية الشمالية فهو احد الإشارات التي اهتم بها الفنان في عمليات البحث المستمر عن تراثه الطبيعي الثري بما يحويه من جمالية خاصة لديه، اذ يتأمل موضوعه بدلالات محلية، وحين يطالعك موضوع عمله هذا فأنك تشعر بأن ترى هذا الموضوع يمثل حب الفرد للبيئة الطبيعية التي نشأ وترعرع في ربوعها وضمن هذا الشعور أطلق هذا الفنان على اغلب اعماله ليضفي عليها جانباً من الخصوصية. فقد استنبط عمله هذا من الجمال الطبيعي الذي وُهِبَ لبلده في الشمال.

احتوى العمل الفني هذا على مجموعة كتل على شكل سلاسل جبلية تنحدر من الاعلى يمين المشاهد باتجاه الاسفل لتصطدم بكتل مختلفة التي تشكل سطح مستوٍ يمثل سهول ووديان. تنشأ الكتلة الاولى من جهة اليمين في منتصف العمل لتنتهي بالقرب من مركزه تقريباً و تأتي بعدها الكتلة الثانية التي تعلوها وبالاتجاه نفسه لكن اكبر منها حجماً اذ تُقَدَر بضعف الاولى وتجتاز منتصف العمل الى اليسار، بينما شغلت الكتلة الثالثة المركز واخذت شكلاً اقرب بان يكون مستوياً مائلاً قليلاً الى الاسفل يساراً. تنتشر كتل لونية مختلفة على السطح المستوي الذي يقابل الكتل الثلاثة لتشكل مناطق سهلية تبدو زراعية.

حاول الفنان موازنة العمل الفني من خلال توزيع الكتل الموجبة مع السالبة بشكل أشبه بالتناظر حيث وازن الفراغ في أعلى المجموعة الموجبة التي تمثل موضوع العمل مع الفراغ مع الخطوط المتقاطعة والمتوازية وأشبه بان تكون هندسية غلب عليها الانحناءات وكأنها ذائبة والألوان المتجانسة والمتضادة يغلب عليها الظلام والعتمة فاللوحة تبدو متوازنة مستقرة ، والإنشاء مفتوح باتجاه موازي لحركات الوديان والسلاسل الجبلية ذات الانحدار الشديد التي تنقل الحركة من اعلى اليمين الى اسفل اليسار للمشاهد وبالعكس باتجاه مركز اللوحة، أما الفضاء الذي يتمثل بحركات متباينة للغيوم التي تحمل في طياتها الغيث المبشر للحياة الذي ينتظر قدومه كل شيءٍ حيٍ، ويشغل الفضاء اكثر من ثلث هذا العمل في الاعلى.

إن جمالية هذا المنجز الفني يكمن في عمليات التضاد والانسجام مع الالوان المختلفة التي تطغي عليها الهدوء والبرودة المتمثلة بالألوان الزرقاء والخضراء بتدرجاتها الداكنة والشفافة أولاً وثانياً تتدخل الالوان الحارة والساخنة المتمثلة بين الاحمر والاصفر لتنشأ حركات اشبه بان تكون رعدية ممطرة تحرك العمل الفني هذا وتضيف له حيوية وديمومة وأمل .

الألوان تراوحت بين الأبيض والرمادي والأخضر وأحيانا ألأحمر والجوزي القهوائي والبنفسجي والنيلي وهذه الألوان صفة مميزة لدى الفنان الدوري في هذا المنجز أخذت كما يبدو طابعاً واضحاً في معظم أعماله ومن خلال هذه الألوان يُظهر الفنان البعد الثالث .

حاول الفنان موازنة العمل الفني من حيث توزيع أشكال الكتلة الكبيرة بإيقاع متوازن يدخل من اعلى منتصف اللوحة متجهاً إلى الاسفل باتجاه المركز ومنتشراً إلى الجهة اليمنى واليسرى للمركز مكوناً سطوح عدة ذات خطوط لونية حادة تفصل الكتل فيما بينها. ويلاحظ هنا في هذا الموضوع السمة الانطباعية كثيراً ما تكون اقرب الى منجزات سيزان كما في عمله المعروف جبال سان فيكتوار المشهورة. أما التكنيك: استعمل الفنان الفرش الزيتية والألوان الزيتية والقماش في إنشاء موضوعه في هذا العمل.

نموذج(2)

إسم المنجز الفني: طبيعة من بغداد.

القياس: 100 × 80 سم.

المادة: زيت.

مكان العرض: قاعة الكملية بمناسبة مهرجان الربيع.

السنة: 1999م.

الموضوع:

يمثل منظراً طبيعياً من احدى القرى الريفية حيث اخذ طابعاً تراثياً وتعبيرياً متمثلاً في الجو العام للبيئة العراقية عبر الفنان عياض الدوري عنه من خلال توظيف البناء التراثي الريفي المعروف المنشأ من (اللبن واغصان الاشجار) ، في موضوع له مضمونه في اتجاه توظيف الجانب الفني في التعبير عن هذا المكان بما يحويه من مفردات طبيعية المتمثلة بتيار الماء الجاري المتدفق واشجار النخيل المكتضة التي تتخللها بعض الاشجار والمنازل القروية وبعض المفردات الآدمية.

وصف عام:

احتوى العمل الفني على ينبوع لتيار مائي متدفق اذ يشغل مركز العمل التصويري المنجز قليلاً الى يسار المشاهد تنساب منه ثلاثة اشرطة مائية تعطيه نوعاً من التوازن وتحيط بهذا الينبوع اشكال آدمية تتمثل في احدى النساء التي تنوي عبور قنطرة بسيطة مكونة من اغصان وجذوع النخل تربط ظفتي النهر الصغير الممتد من الينبوع اذ تسير هذه المرأة باستحياء أو استغراب يدل على ذلك نظراتها المباشرة الى الفنان الذي يحاول ان يستبق خطواتها قبل العبور. ترتدي هذه المرأة اللباس القروي العراقي المعروف وخاصة في مناطق الوسطى والجنوبية منه فالعباءة و(الجرغد والفوطة) كانت وما تزال الرمز لاهل القرى العراقية خاصة، ويبدو على هذه المرأة الكبر والوقار وبرز ملامحها الفنان لتكون هي الموضع الاساس الذي يعزز منظره الذي

استقاه من الطبيعة. وفي الجهة المقابلة لهذه المرأة اربعة اشكال آدمية منهمكة في عمل دؤوب في الغسيل او جلب الماء وفي اعلى هذه المجموعة هنالك مجموعة اخرى من الاشكال الآدمية يبدو انهن نسوة يستظلن تحت اشجار النخيل امام احد المنازل وهن ينظرن الى شكلٍ آدميٍ يبدو انه رجل يرتدي ثوباً ابيضاً(دشداشة) ويتزر بنطاق من القماش يبدو انه احمراً. تظهر هنالك بعض المنازل الطينية التي تحيط بالينبوع وتخللها جذوع النخيل والاشجار اذ تهيمن سعفها واغصانها على سطوح تلك المنازل.

التكوين :

لقد حاول الفنان موازنة العمل الفني من خلال توزيع الكتل في أسلوب التناظر فالكتل التي تحيط بالينبوع في وسط العمل التصويري المنجز تتناظر مع بعضها فيُشاهَد المرأة المُسِنة الواقفة مع المنزل خلفها يسار المشاهد تتوازن وتتناظر مع الكتلة في اليمين المتمثلة بالاشكال الآدمية والمنازل وكلها تحيط بينبوع الماء الذي يهب لهذا المنجز التصويري الحيوية المتحركة المتوازنة. العمل الفني النجز هذا متوازن ومستقر .

تراوحت الألوان بين الأبيض والأخضر والقهوائي والبني والأحمر الفاتح ، وهذه الألوان صفة مميزة لألوان الفنان التي أخذت طابعاً واضحاً في معظم أعماله في الفترة التي نفذ بها هذا العمل، وقد كون مساحات الألوان المتجاورة طابعاً تعبيرياً، فقد اعتنى الفنان عن قصد بابراز البعد الثالث، فبدت الأشكال مجسمة كما تبدو وتحددها الخطوط التي كانت مرنة وخالية من القوة والصرامة وحددت الأشكال التي احتواها المنجز الفني التصويري هذا. استعمل الفنان الألوان الزيتية في الرسم على القماش في هذا العمل الفني .

النموذج(3)

إسم المنجز الفني : مشهد من البصرة.

القياس : 35×45 سم.

تاريخ العمل : 2005.

المادة : رسم بالألوان المائية على ورق كارتون آرت فني.

المصدر: مقتنيات الفنان نفسه.

الموضوع :

اخذ طابعاً تراثياً وتعبيرياً متمثلاً في الجو العام للبيئة العراقية عبر الفنان عياض الدوري عنه من خلال توظيف البناء التراثي الريفي المعروف المنشأ من (اللبن واغصان الاشجار) ، في موضوع له مضمونه في اتجاه توظيف الجانب الفني في التعبير عن هذا المكان بما يحويه من مفردات طبيعية المتمثلة بحركة الماء الجاري المتدفق واشجار النخيل الوارفة الظلال تتخللها بعض الاشجار والمنازل القروية الطينية.

يمثل هذا المشهد النص البصري مشهدا من بيئة الجنوب وخاصة مدينة البصرة الفيحاء بما فيها من طبيعة جميلة بنخيلها وأشجارها مما تكونت ايقونة جميلة تمثل الطبيعة بما تمتلكه من جمال زاهي، والتكوين الفني مركزي تضمن المشحوف في شطآن البصرة وحركته الذي اخترق النهر من وسطه مما أعطى حرك تعبيرية مع استعمال الالوان الحارة والباردة وسجل حضورا منسجما مع طبيعة العمل ككل والحركية

التعبيرية واضحة المعالم في التكوين، وتم عرض هذا المنجز في معرض من معارض الطبيعة في قاعات مركز بغداد للفنون والمادة المستعملة هي الالوان المائية.

عبر عنه الفنان عياض الدوري من خلال توظيفه السمات الجمالية لبيئة الاراضي العراقية المنخفضة بمفردات عناصرها وموجوداتها في موضوع له مضمونه باتجاه توظيف الجانب الفني في القضية الاجتماعية وتحديداً الوجدانية منها فكانت سنة (2005) (سنة تنفيذ هذا المنجز الفني) مشحونة بالحب والحنان على الرغم من بُعد الفنان الجغرافي عن تلك البيئة المنخفضة إلا انه وُلِدَ على أحد جانبي دجلة في مدينة(الدور) التاريخية الشهيرة وهي تُعَدُ منبعاً مستمراً في ديمومتها وإحيائها على مدار فصول السنة. فذلك البُعد الجغرافي بين الفنان والبيئة المنخفضة في أقصى الجنوب لم تزده إلا حباً وولعة واشتياقاً كونها جزءً مكملاً لبيئته الام الكبيرة (العراق) فهي بلا شك موطن حضارته ومنبع علومه وفنه فمنها نطق الحرف الابجدي السومري الاول وترقرقت على جدران المعابد والقصور أجمل الالوان واثمن الدروس والعبر باتت مراجع أساس للفنون للعالم أجمع. فالفنان عياض الدوري يستشعر سعادة هذه البيئة النهرية الجميلة وحزنه حسب الظروف المؤثرة سواءٌ أكانت تقلبات مُناخية أم سياسية أم عسكرية فيُحاكيها متألماً بأوجاعها ومسروراً بسعادتها. ففي هذا المشهد المذهل المثير(الدراماتيكي) قلب الفنان الطاولة على الاحزان وهشم قيود مكبلات أسره لسنين خلت عجاف جففت هذه الارض المنخفضة الجميلة ليشرع في مغازلتها من جديد بماضيها التليد وحاضرها المزهر ومستقبلها المؤمل يُشاهَد فيه مسطحات مائية متقطعة الاوصال ببعض جهاتها ومتصلة بالبعض الآخر وهذه هي سمة الأراضي العراقية الجنوبية تتخللها نباتات القصب والبردي الكثة بظلالها الوارف. ويبدو هنالك مجموعة من الأبنية الطينية البسيطة المتوارث طرازها عبر الزمن تتوسط المشهد بثلثه العلوي المائل للجهة اليمنى للمشاهد تعقبها أشكالاً نباتية كأنها نخيلاً واشجاراً أُخر كأن تكون من الحمضيات. ومشحوفاً يعلوه صياداً يتفنن في حركته الجريئة التي أضفت للمشهد موازن حركية متناغمة.

احتوى المنجز اربعة مجاميع تكوينية، تمثلت المجموعة الأولى في الاسفل الارض اليابسة المغطاة بنبات القصب والبردي والحشائش المتنوعة, والمجموعة الثانية تمثل مسطح مائي مثلث الشكل قاعدته من الامام ورأسه في عمق المشهد يتوسطه مشحوفاً عليه هيئة بشرية بلون أحمر. والمجموعة الثالثة تمثل يابسة مغطاة ببعض الاشكال النباتية مع بيوت طينية متلاحمة إلا أنه. أما المجموعة الرابعة الثلث العلوي للمنجز فيمثل الفضاء العام يظهر فيه بعض الاشجار واشكال من الغيوم تطرز الوان السماء الصافية. تداخلت في هذا المنجز الفني مفردات بيئية طبيعية مستلهمة من الاراضي العراقية المنخفضة كحركات المياه والخطوط المتموجة الهادئة في المشحوف وحركة الصياد وانسيابية حركة المشحوف الذي ينساب بين نباتات القصب والبردي تاركاً حوله موجات متعرجة بطيئة للمياه. رسمت الأشكال بصفة رمزية وتعبيرية وواقعية وانطباعية في آن واحد، تعبر عن حالة الفنان عياض الدوري العاطفية باتجاه وطنه الكبير(العراق) المتمثل ببيئة الاراضي المنخفضة فيه وعناصرها المميزة.

حاول الفنان جاهداً ان يوازن منجزه الفني من خلال توزيعه للكتل والمفردات بأسلوب التناظر والتدرج في أشكال وحجوم الكتل. فالكتلة الاولى تتوازن مع الكتلة الرابعة من حيث الشكل وتختلف بالمضمون. والكتلة

الثانية تتوازن مع الثالثة بالشكل وتتقاطع معها ببعض مفردات المضمون كالماء والنباتات المتنوعة وجزء من المشحوف والصياد. فبدا هذا المنجز الفني بلا شك متوازن ومستقر ومركزي.

تراوحت الألوان بين الأصفر والأسود والأبيض والبرتقالي والسمائي المخضر وتدرجات رصاصية والأوكر. استعمل الفنان الفرش والألوان المائية والحبر الصيني الأسود في الرسم على ورق كارتوني (آرت فني) وهي من مقتنيات الفنان نفسه.

نتائج البحث

بعد هذه الرحلة المباركة في(دور الطبيعية العراقية في أسلوب الفنان عياض عبد الرحمن أمين الدوري). ظهرت بجلاء نتائج عدة ساهمة بشكل كبير في معالجة أهم الطروحات لمشكلة البحث هذا:

1. اظهر الفنان عياض الدوري السمات الجمالية للطبيعة العراقية وتناول بعضها كموضوعات لها سيادة و ريادة بارزة.
2. استعمل الفنان الالوان الزيتية والقماش والالوان المائية والورق المقوى في منجزاته الفنية.
3. اهتم الفنان بالحضور الإنساني في منجزه نموذج (3) مشهد من البصرة.
4. تكمن الأبعاد الجمالية التي ركز عليها الفنان في منجزاته الفنية تلك من خلال الموضوعات التي عالجت الطبيعة العراقية المختلفة فضلا عن ذلك إلى الألوان الحارة والباردة وشفافيتها في مواقع أخرى من خلال تجسيده للواقعية تارة وتارة أخرى التعبيرية واستعمال الألوان المختلفة مثل الأصفر والأزرق والأخضر والأبيض والأحمر.
5. تُسهم هذه الدراسة بشكل كبير في مساعدة الباحثين في هذا المجال للوقوف على الأسس الجمالية للطبيعة العراقية ومحاكاتها وإبراز جماليتها المتباينة. وتفتح مجالات لدراسات أخرى تساهم في الحفاظ على هوية وجمالية الطبيعة العراقية وطرق المحافظة عليها وتخليدها فنياً كجزء مهم من التراث الوطني والعربي والانساني.

References

1. Ibn Manzoor. (n.d.). *Lisan Al Arab* (Vol. 1). Beirut: Dar Sader.
2. Al-Ani, A. E.-D. (1982). *Scenes with conical domes in Iraq.* Baghdad, Ministry of Culture and Information, Iraqi Republic: General Organization for Antiquities and Heritage, Freedom House for Printing and Publishin.
3. Al-Hadithi, A. A.-K. (1974). *Conical Domes in Iraq.* Baghdad.
4. Al-Kalima, m. (1972). *Al-Kalima, magazine* (Vol. first issue). Baghdad: Dar Al-Sa`ah Press.
5. Al-Khatib Al-Baghdadi, I. A.-H.-4. (1422 AH / 2001 AD). *the history of the city of peace and the news of its scholars and the mention of its leaders, scholars who are not its people and its recipients* (vol. 7 part 4. ed., Vol. 1). (D. B. Maarouf, Ed.) Beirut: Dar al-Gharb al-Islami .
6. Al-KinanHussain. (2010). The impact of the Arab environment on the works of the French artist Delacroix. *Al-Academy*, p. 12.
7. Al-Maqdisi, S. A.-I.-H.-F. (n.d.). *Book of Genealogical Compatibility in Handwriting, Similar in Points and Control.*
8. Al-Rubaie, S. (2014). *Wings and Roots.* London.
9. Al-Samani, I. A.-T. (1401 AH / 1981 AD). *Genealogy* (part 9 ed., Vol. 2). Cairo: Ibn Taymiyyah Library.
10. Al-Samarrai, Y. S. (1966). *History of the Roles.* USA: Princeton University Library.
11. Al-Shama`a, N. (1981). *Personality, (Theory, Evaluation, Research Methods).* Baghdad: Baghdad University Press.
12. Al-Suyuti, I. J.-D.-R. (1991 1411 AH / 1991 AD). *"Lub Al-Labbab fi Tahrir Al-Ansab,"* (volume 2 ed., Vol. 1). (A. A.-A. Muhammad Ahmad Abd al-Aziz, Ed.) Beirut, Lebanon: Dar al-Kutub al-Ilmiyya.
13. Al-Talqani, A. A.-Q.-A. (1414 AH / 1994 AD). , *Al-Mohit fi Al-Lughah, , - , 1, , Part 8.* (Vol. 1). (a. b. Al-Yassin, Ed.) Beirut / Lebanon: Alam Al-Kutub.
14. Amin, M. (2011). Formal connotations of Arab-Islamic art in modern European painting. *AL - A CA DE MY, Issue 96, Year 2020, p. 193.*, p. 103.
15. Azmi, K. a. (1973). *The First Conference of the General Union of Arab Plastic Artists* (Artistic Series (25) ed., Vol. Thenayan Press). (D. o. Culture, Ed.) Baghdad , Iraq: Ministry of Information Directorate of General Culture.
16. Bahr al-Ulum, M. J.-1. (1433 AH). (i. A. al-Hilli, Ed.) Beirut: Al-Alamy Publications Company.
17. Bowness, A. (1989). Conditions for Success: How the Modern Artist Rise to Fame . pp. 47-49.
18. Ellen,R. (1996). *The cognitive engineering of nature. Contextual Approach (Nature and Society) Anthropological Perspectives.* London: George Routledge.
19. Hussein, M. H. (2020, 6 15). The effect of the Iraqi marshes environment on the works of artist Mahoud Ahmed. *AL - A CA DE MY*, p. 193.
20. Hussein, M. H. (2020, 9 15). The Impact of Elements of the Ancient Iraqi Heritage in the Gallery of the Iraqi Natural History Museum. *AL - A CA DE MY*, p. 187.
21. Ibrahim, H. (2012). *the Nile poet Muhammad, The Complete Works (Al Diwan).* Cairo, Arab Republic of Egypt: Hindawi Foundation for Education and Culture.
22. Ibrahim, Z. (n.d.). *The Artist and the Human.* Cairo: Gharib Library.
23. Ibrahim, Zakaria. (n.d.). *The Artist and the Human.* Cairo: Gharib Library.
24. Magazine, T. (2007). Department of Arts. p. 42.
25. Masoud, G. (March, 1992 AD.). *Al-Raed (a modern linguistic dictionary* (Vol. 7). Beirut - Lebanon: Dar Al-Ilm for Millions .

26. Muhammad Saeed, A. T. (1410 A.H.-1990 A.D.). *Technical Psychology*. Mosul: Higher Education Press in Mosul.
27. Rahman, M. H. (2021, 6 15). The impact of the Arab Islamic environment on contemporary painting" The artist Abdul Rahman Al-Suleiman as a model". *AL - A CA DE MY*, p. 23.
28. Sousse, Ahmed. (1972AD/1392AH.). *Arabs and Jews in History (Historical Facts Shown by Archaeological Findings)* (Series (41) ed.). (D. A.-H.-H. Press, Ed.) Ministry of Information, Directorate of General Culture, Modern Book .
29. Sumer, M. (1954). (D. o. Genera, Ed.) (No. 10), p. 147.
30. Yaqout al-Hamawi, S. I.-D.-H.-R.-B. (1397 AH / 1977 AD). *Muj'am Al Boldan* (Volume 2 ed.). Beirut: Dar Sade.

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts107/317-330

Analysis of the harmonic structure in the musical compositions of the artist Khaleel Ismail

Wael Ebrahem Khaleel[1]
Maysam Hirmiz Toma[2]

Al-Academy Journal-Issue 107 ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 12/11/2022 Date of acceptance: 20/11/2022 Date of publication: 15/3/2023

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

Abstract

The researcher was interested in studying a crucial aspect of the systematic world music culture. He highlights the analysis of the harmonic construction in the musical compositions of the artist Khalil Ismail, where harmony is a significant Western musical science, a pillar of the structure of instrumental and vocal music.

It depends on the compositions of vertical sounds performed simultaneously, as tones coincide and are sometimes dissonant to give sound resonance that enriches musical work and attracts recipients. Hence, the researcher has many questions, including: Can the composition of the writings of the artist Khalil Ismail determine in an objective research framework? Is there a study on this subject in some detail? which leads the researcher to search for answers.

However, no previous studies have had found in this regard; The researcher is therefore convinced that there is an urgent need to write this research and study the all-important part of his harmony construction.

Keywords: composer, harmony, music composition.

[1] College Of Fine Arts / University Of Baghdad, Waelebrahem.@gmail.com

[2] College Of Fine Arts / University Of Baghdad, maysamtoma16@gmail.com

تحليل البناء الهارموني في المؤلفات الموسيقية للفنان خليل إسماعيل

وائل ابراهيم خليل [1]

ميسم هرمز توما [2]

ملخص البحث:

اهتم الباحث بدراسة جانب مهم في ثقافة الموسيقى العالمية المنهجية، اذ سلط الضوء على تحليل البناء الهارموني في المؤلفات الموسيقية للفنان خليل أسماعيل، حيث يعد الهارموني من العلوم الموسيقية الغربية المهمة، وهو ركنن أساس في بناء الموسيقى الالية والغنائية، ويعتمد على تراكيب الأصوات العمودية التي تؤدى في ان واحد إذ تتوافق النغمات معًا وتتنافر أحيانًا بهدف اضفاء رنين صوتي يثري العمل الموسيقي ويجذب المتلقّي اليها، ومن هنا تشكلت لدى الباحث تساؤلات عديدة منها .. هل بالإمكان تحديد أسلوب تأليف اعمال الفنان خليل اسماعيل في إطار بحثي موضوعي، وهل هناك دراسة تناولت هذا الموضوع بشيء من التفصيل.. الأمر الذي دعا الباحث إلى البحث عما يجيب له تساؤلاته، غير أنه لم يعثر على دراسة سابقة في هذا المجال . لذا فقد تبلورت لدى الباحث القناعة بأن هناك حاجة ماسة لكتابة هذا البحث ودراسة الجزء المهم من بنائه الهارموني.

الكلمات المفتاحية: مؤلف موسيقي، الهارموني، التأليف الموسيقي.

مشكلة البحث:

يتمتع العراق بغنى وتنوع في ارثه الغنائي والموسيقي، وذلك ناتج عن تنوع في ارضه ومناخه على امتداد رقعته الجغرافية وبفعل ايضأ الحضارات والاقوام التي استوطنت العراق وتفاعلها مع الحضارات الاخرى عبر مر العصور.

والتأليف الموسيقي هو احد تلك الاشكال الفنية العراقية الموسيقية، واكثرها غنى وتوسعأ في انغامه والحانه ويمتد منذ فتره طويله حيث يعد التأليف واحداً من المفاهيم الفكرية في فهم الشخصية الفنية ودواخلها الحسية إذ يفصح عما يدور بداخلها من أفكار ورؤى فنية وجمالية تختلف باختلاف العقليات والفلسفيات التي تنبع منها، ولهذا السبب تعد دراسة التأليف وتحليله من الامور المهمة في العلوم الموسيقيه .

اذ يعتمد التأليف الموسيقي على اختيار الشكل الموسيقي للقطعة التي يتم تأليفها ، وتلك الاشكال معروفة لدى المؤلف الموسيقي من خلال دراسته الأكاديمية وهي متنوعة وكثيرة ، حيث يتكون التأليف الموسيقي من أربعة عناصر أساسية في تكوينه وهي : اللحن والإيقاع والهارموني اللحني اضافة الى الطابع أو الجرس الصوتي، حيث تخضع تلك العناصر الأربعةوهذه المكونات في البناء الموسيقي للمزج ضمن

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

[2] كلية الفنون الجميلة/جامعة بغداد maysamtoma16@gmail.com

نسيج متجانس ومتآلف صوتيا أي شكل موسيقي منهجي مبني وفق الطرائق والأساليب العلمية الصحيحة للتأليف الموسيقي .

وتمثل فترة السبعينيات من القرن العشرين حقبة مهمة في مسيرة الأغنية العراقية, اذ كانت تتميز بثراء وغزارة بنائها اللحني والايقاعي، فقد وصلت الموسيقى فيها الى ذروة الصياغة اللحنية والأدائية وتأثيرات الذوق العام الذي تبلور مع تغير المجتمع وميله نحو كل ما هو جديد في الفن والثقافة، وخاصة أساليب التلحين الحديثة التي ظهرت في الساحة الغنائية العربية . وهذا التغيير جاء على يد مجموعة من الملحنين والمؤلفين العراقيين ومن بين المؤلفين الموسيقيين القلائل الذين برزوا بتأليف الموسيقى (الاوركسترالية) هو الفنان خليل اسماعيل اذ تعد آلحانه ومؤلفاته احدى السمات المتميزه منذ تلك الحقبة وصولاً الى سنة 2013 . وعلى الرغم من أهمية الاعمال الفنية العديدة التي ألفها والاخرى التي قام بتوزيعها بالشكل المنهجي الا انها لم تُدرَس دراسة علمية متخصصة على حد علم الباحث ، ومن منطلق هذه المؤشرات التي دعت الى ان تكون مبررا لدراسة البحث

(لماذا لم يتم دراسة مؤلفات الفنان خليل أسماعيل رغم أهميتها في الموسيقى العراقية المنهجية)

أهمية البحث :

١ - يفيد هذا البحث الموسيقيين والمؤلفين وطلبة الموسيقى والمهتمين بدراسة التأليف الموسيقي .

2 - إنّها تعزز من المكانة الفنية للموسيقي العراقي الأكاديمي، وتبين قدراته وتطوراته الموسيقية في الجانب العلمي للتآليف الموسيقي، والذي يعد قمة الإبداع في الموسيقى.

ثالثاً: هدف البحث

الكشف عن البناء الاوركسترالي من الجانب الهارموني المستخدم من قبل الفنان في مؤلفاته الاوركسترالية.

رابعاً: حدود البحث

الحدود الموضوعية : مؤلفات الفنان خليل اسماعيل الموسيقية .

الحدود البشرية : المؤلف خليل اسماعيل .

الحدود المكانية : بغداد ، الموصل .

الحدود الزمانية: 1970-2013 .

تحديد المصطلحات :

1 – التحليل : ويعرفه الباحث موسيقيا بأنه الجانب الذي يختص بإظهار مكونات المادة الخاضعة للتحليل في الموسيقى مثل مكونات اللحن او الايقاع او غيرها من عناصر الفن الموسيقي .

2 – التأليف الموسيقي : يشير التأليف الموسيقي إلى مقطوعة موسيقية، سواء كان موسيقى غنائية أو موسيقى آلية، أو إلى هيكل المقطوعة الموسيقية أو إلى عملية إنشاء أو كتابة مقطوعة موسيقية جديدة. ويطلق على الأشخاص الذين يؤلفون مقطوعات موسيقية جديدة بالمؤلفين الموسيقيين، وعادة ما يطلق

على مؤلفي الأغاني بشكل أساسي اسم ملحن الأغاني، فإن الشخص الذي يكتب كلمات الأغنية يطلق عليه بالشاعر الغنائي [1].

الاطار النظري

المحور الاول : التاليف الاوركسترالي في العراق

ينظر البعض للموسيقى على أنها فن مجرد لها مكنون مؤثر ، بينما يرى البعض في تجريدها تعبيرا حقيقيا عن الاشياء المجردة، وهنا كانت الحاجة لمفهوم التأليف الموسيقي وبحثه عن التعبير في الموسيقى المنهجية. (Maysam, 2013,P.272)

ينظر للتاليف الموسيقي على انه العلم المتطور لتحديد ثقافة التعامل مع هذه اللغة العالمية المعقدة، (بينما يرى البعض ان كل صياغة موسيقية هي تاليف حتى التقاسيم والارتجالات هي ابداع فني تراكمي لدى العازف) (Firas, 2013, P. 283).

تعد الموسيقى من الفنون السمعية التي تؤثر مباشرة في المتلقي عن طريق السماع لتجعله تحت تاثير جماليتها عن طريق رسم صور لاحداث وانفعالات وتخيلات ذاتية تنعكس من المتلقي نحو ماقدمت الموسيقى له من تعابير مجرده عن طريق الالحان والايقاعات والاداء وغيرها من مكونات العمل الموسيقي . (Maysam, 2010,P.192)

ومن هذه المكونات هي المؤلف والتأليف والتي تعد من العناصر المهمة والتي لا يمكن الفصل بينها، فالتأليف الموسيقي هو نتاج المؤلف الموسيقي المبدع الذي يصنع الفكرة ويستخدم ادوات التأليف التي يجب أن يكون ملمأ بها ليعبر عن محتوى الفكرة الموسيقية لديه . (Firas, 2017, P. 92)

وهنا يكون الابداع والاختلاف بين المؤلفين الموسيقيين من خلال استخدامهم لأدوات التأليف الموسيقي التي يضعها في قالب او شكل موسيقي ويقدم الى المستمع، للمؤلف الموسيقي خصائص يجب أن تتوافر لديه من أهمها : ان يمتلك المؤلف الموهبة او ما يعرف بملكة التأليف، وهذه الموهبة ليست موجودة عند كل من ألّف الموسيقى . (El-Shawan, 1990, P.98)

والموسيقى عبارة عن خطوط لحنية تتكون مفرداتها من أصوات ينظمها المؤلف وفق الهامه وموضوعه . ولهذه العبارات اللحنية من المعنى كما لكلمات اللغة المنطوقة أو المكتوبة من دلالات . فألتاليف الموسيقى إذاً هو (أدب الأنغام) اذا صح هذا التعبير، وكما أنه من الضروري لأدباء اللغات معرفة فروع النحو والصرف والبديع والبيان فلا غنى لأديب النغم من دراسة قواعد الموسيقى وعلومها ومعرفة أساليب التعبير والبلاغة الموسيقية . (El-Shawan, 1990, P.343)

[1] https://www.artofcomposing.com/how-to-compose-music-101

اما عنصر الاداء فله تاثير واسع وكبير في الموسيقى والغناء بشكل عام حيث يمكن اعتباره الجانب التاثيري المهم في المتلقي فهو الروح المحركة للعناصر الاخرى ضمن الموسيقى والغناء ويمكن تمثيله بالحركات اللغوية باعتبار الموسيقى لغة خاصة حالها حال باقي اللغات الاخرى . (Maysam, 2009, P.732)

ومع العودة الى بدايات الفرقة السمفونية العراقية والتعرف على مسيرتها فقد كانت البداية مبنية على عدة مراحل مرت على تشكيل الفرقة السيمفونية العراقية، متمثلة:-" مرحلة التكوين الأولى، ومرحلة بغداد فلهارموني، والمرحلة الرسمية التي بدأت في عام 1958، ثم المرحلة الرابعة التي لعبت دورا فنيا واجتماعيا كبيرا وذلك في منتصف الستينات، وأخيرا المرحلة التي بدأت عام 1971". (Ali, 1974, P.117)

ان بداية التأليف الموسيقي الاوركسترالي في العراق لابد ان ترتبط بالمؤسسات التعليمية المنهجية فمنذ تأسيس معهد الفنون الجميلة في بغداد سنة (1936) ، بالاضافة الى معهد الدراسات الموسيقية سنة (1970) ، وايضاً مدرسة الموسيقى والبالية وكلية الفنون الجميلة التي تأسست سنة (1987) ، حيث كانت هذه المؤسسات التعليمية تركز على الجانب العلمي فقط .
(Firas, 2017, P.91-92)

لقد كانت بداية التأليف الموسيقي الواضح والجاد في عام 1972 حيث كان أول تأليف موسيقي عراقي للاوركسترا كانت للمؤلف عبدالررزاق العزاوي بعنوان (طوق الحمام) ، تلاه عمل أخر مبني على موشح (لما بدا يتثنى) قدم للمؤتمر المجمع العربي للموسيقى لسنة 1974 للمؤلف منذر جميل حافظ، وايضاً عمل أخر لنفس المؤلف (إيحاءات شرقية) . ثم جاءت بعدها فترة الثمانينيات حيث ظهرت فيها عدة من الاعمال الموسيقية للمؤلفين العراقيين منها مثلاً (من الشرق الى الاندلس) للمؤلف منير بشير، اضافة لمنذر جميل حافظ (خيط المغزل، تريو كمان والجلو والعود) وايضاً المؤلف عبدالرزاق العزاوي حيث ألف الاعمال التالية : (طبول الحق، مارش نوتة الشجاعة، احتفالية تنويعات العود والاوركسترا) . (Hossam, 2012, P.93)

يجب ان لا نغفل أيضاً عن جانب مهم قد ساعد في الحقيقة على التأليف الا وهو الفرقة السمفونية العراقية حيث تعد من الفرق المهمة في تاريخها وعطائها الفني، كما انها ساهمت في نشر الثقافة الموسيقية من خلال التجربة والممارسة المستمرة، حيث اتاحت الى كل من يمتلك موهبة التآليف ان يصقل موهبتة من خلال وجود الاوركسترا لتعزف له مؤلفاته الموسيقية، كما ان هذه المؤلفات كانت تخضع للنقد المفيد مما يولد استمرارية لدى المؤلف . (Firas, 2017, P.90)

المحور الثاني : ابرز مؤلفين ألاوركسترا العر اقيين المعاصرين للفنان

لقد كانت الفرقة السمفونية العراقية عاملاً في تحفيز المؤلفين الموسيقيين في أطلاق طاقتهم الفنية في كتابة المؤلفات الموسيقية، ورغم التفاوت الواضح بين أعمال المؤلفيين العراقيين ومستوى أعمالهم العالمية الا انها تعتبر ضرورية لرفع مستوى ألاهتمام والتشجيع بموضوع التآليف الموسيقي، كما أن هذا التوجه يكشف الكثير من المواهب والقدرات أيضاً والتي لم تجد الفرصه في الظهور ونتيجة لهذا التشجيع فقد ظهر جيل من المؤلفيين كانت لهم مساهمات اقترنت باعضاء الفرقة، وفيما يلي أستعراض لاولئك الذين رفدو الفرقة بمؤلفاتهم الموسيقية . (Hossam, 2012, P.359)

1 – **منذر جميل حافظ :** مؤلف موسيقي وعازف فيولا وفنان تشكيلي وباحث انهى دراسته في العزف على آلة الفيولا في معهد الفنون الجميلة ببغداد سنة 1963، كانت مساهماته في نشاطات الفرقة السمفونية مستمرة في كافة المجلات حيث شارك في كافة العروض الموسيقية للفرقة، اضافة الى تولي اعمال الادارة والاشراف الفني فيها، كانت مساهمات منذر جميل حافظ في جانب التاليف عديدة ومتنوعة حيث تنوعت فيها الاشكال الموسيقية .

2 – **عبد الامير الصراف** : مؤلف موسيقي وعازف كمان درس في معهد الفنون الجميلة في بغداد ثم اكمل دراسته في بلغاريا كان متخصص في التاليف الموسيقي والفلكلور العراقي. (Hossam, 2012, 374-377)

3 – **عبدالرزاق العزاوي :** ولد في مدينة بابل (جنوب بغداد). تخرج من معهد الفنون الجميلة. تخرج من المدرسة العسكرية الملكية للموسيقى. معتمد من جمعية الكلية الملكية للموسيقى. رئيس اتحاد الموسيقيين العراقيين. عمل كقائد الاهوار العسكري العراقي. العمل كواحد من موصلات الفرقة السمفونية. قام بتأليف العديد من المقطوعات السيمفونية للأوركسترا السيمفونية الوطنية العراقية منذ عام 1972 وكذلك للفرق العسكرية. كان له دور في جمع أعضاء الفرقة السمفونية[1] .

المحور الثالث : الفنان خليل أسماعيل

الفنان خليل أسماعيل ولد في مدينة الموصل سنة 1932 وكان محباً للموسيقى منذ صغره، تخرج من معهد الفنون الجميلة في الدراسه المسائية للفترة ما بين (1959-1965) وعمل بعدها كمحاضر لالة الكمان والبيانو في معهد الفنون الجميلة، بدات مسيرة الفعلية للفنان خليل أسماعيل في التاليف عام 1968 وكتب أخر مؤلف له عام 2013 حيث أستطاع تأليف (42) مؤلفاً موسيقياً لمختلف الاشكال الموسيقية واعد اكثر من (50) لحناً بما فيهم لحنين للشيخ ملا عثمان الموصلي علاوة على عدة آلحان عربية وموشح كذلك، درس الفنان التآليف على يد قائد الفرقة السمفونية العراقية آنذاك (هانز كونتر مومر) كما استفاد ايضاً خلال اقامته في بلجيكا من تلقي بعض المحاظرات في التآليف الموسيقي (كونسرفتوار) بروكسل .

اما على صعيد التاليف فقد تم عزف اول مؤلف للفنان خليل أسماعيل من قبل الاوركسترا العراقية في عام 1976 وكان المؤلف تحت عنوان (الدفوف) قدمت على قاعة مسرح الشعب في بغداد تخت قيادة قائدالاوركسترا النمساوي (هانز كراف)، وبعدها بعشرة سنوات قدم له عمل ثاني وكان تحت قيادة المايسترو الروسي (يوري عليف) وكان المؤلف بعنوان (صور) .

(Al-tawra , newspaper, 1976)

وقد ذكر الفنان في مقابلة اجريت معه في جريدة اسبوعية حيث سال كيف كان يؤلف وما هي ادواته فاجاب انه الصبر وحب التاليف اضافة للخلفية العلمية هذا باختصار، كما صنف الفنان المؤلفون الى اربعة اقسام وهي الملهم والذي يؤلف بسرعة فائقة لكن مثل هؤلاء المؤلفين يعجزون عن كتابة الاعمال الطويلة،

[1] https://iraqmdb.com/people/500/aabd-lrz-k-laaz-oy

وهناك البنائوون والذي يعمل بجد واخلاص حتى يخرج العمل بأحسن صوره والنوع الثالث وهو المتشدد بالالتزام بالقواعد والنوع الرابع هم الغير ملتزمون بالقواعد وقال الفنان انا اصنف نفسي ضمن الصنف الثاني اي البنائيين والملتزميين بالقواعد والاصول .

وقد ذكر الفنان في نهاية المقابلة ان مؤلفاتي تحتوي على الشكل القانوني بحسب قواعد البناء الموسيقي من هارموني وتضاد صوتي وكذلك هي ايضاً محاولة تبني مضمون يعكسني كوني فرداً في مجتمع اصبح مع الايام مغلوباً على امره مؤلفاتي هذه هي ولادات متكاملة من جسد يراد له ان ينكسر لكن هذا لن يحدث مدام هناك لحن يلوح في آفاق مخيتلي .

ولا يفوتنا ان نذكر الفنان خليل اسماعيل قد شارك بمسابقة التأليف الاوركسترالي العراقي في عام 2013 وأستطاع ان يحصل على الجائزة الاولى في التأليف حيث فازت مؤلفة (ذكريات) كانت على قاعة المسرح الوطني بقيادة المايسترو محمد امين عزت وحصل بعدها على جائزة تقديرية في التأليف الاوركسترالي .

في عام 2011 عزفت مؤلفة (دفوف) للفنان في اوكرانيا وكانت بقيادة المايسترو محمد امين عزت في وقتها .

كما ويوجد ايضاً عدد المؤلفات التي اعاد توزيعها الفنان خليل اسماعيل للعزف وبلغت حوالي 50 مقطوعه موسيقية حيث قامت الفرقة السمفونية في اربيل (كردستان العراق) بعزف بعضا من مؤلفاته وتوزيعاته ايضا.

الفصل الثالث/ اجراءات البحث

منهج البحث :

أعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي لغرض الوصول إلى تحقيق هدف بحثهُ .

مجتمع البحث : ويشمل 4 اعمال موسيقية اوركسترالية مقدمة من قبل الفرقة السيمفونية وهي كالتالي :

ت	اسم العمل	نوعه	تاريخ تقديمه	مكان العرض
1	الدفوف	عمل اوركسترالي	1976	قاعة مسرح الشعب (بغداد)
2	صور	عمل اوركسترالي	1986	قاعة مسرح الرشيد (بغداد)
3	نينوى	عمل اوركسترالي	2013	قاعة المسرح الوطني (بغداد)
4	غروب	عمل اوركسترالي بمرافقة آلة البيانو	2012	قاعة المسرح الوطني (بغداد)

عينة البحث : اختار الباحث نموذج واحد (صور) بشكل قصدي من مجموع 4 نماذج في مجتمع بحثه وبنسبة 25% بسبب وضوح تسجيله الصوتي وكذلك لوجود تدوينه الموسيقي .

اداة البحث:

اعتمد الباحث على فقرات تحليل الهارموني في التأليف الأوركسترالي حسب معيار التحليل المعتمد في اطروحة الدكتوراه (عنوان الاطروحة)[1]

الفصل الرابع

تحليل العينة

1_ نوع العمل وشكله

المؤلف	اسم العمل	الشكل
خليل أسماعيل	صور	السمفوني في سلم (مي الصغير)

2_ مجموع البارات الهارمونية

نوع البار	العدد	المجموع
هارموني عمودي	242	242
غير هارموني	10	10
العدد الكلي للبارات		252

3_ كثافة التالفات داخل البارات وفق الميزان

تسلسل عدد التآلفات لكل بار	الميزان 4\4		مجموع البارات وفق تسلسل عدد المتآلفات	مجموع كل بار × عدد تآلفاته
0 تآلف لكل بار	4\4	10	10	0
1 تآلف لكل بار	4\4	41	41	41
2 تآلف لكل بار	4\4	83	83	166
3 تآلف لكل بار	4\4	52	52	156
4 تآلف لكل بار	4\4	4 4	44	176
5 تآلف لكل بار	4\4	9	9	45
6 تآلف لكل بار	4\ 4	6	6	36
7 تآلف لكل بار	4\4	5	5	35
8 تآلف لكل بار	4\4	2	2	16
المجموع الكلي للبارات والتآلفات	**بارباعي الوزن 252**		**الكلي= بار252**	**الكلي = تآلف671**

[1] ميسم توما،لانسجام الصوتي في مؤلفات الاوركسترا السيمفونية العراقية،2015

4 – انواع التألفات المستخدمة وفق درجة السلم

التألف \ الدرجة	M	Sus 2	Sus 4	M6	M 6-	M 6+	M 7	7 dim
I	3	--	2	1	--	--	1	--
II	23	--	--	1	--	--	3	--
III	40	2	--	3	1	--	2	1
IV	2	--	2	--	--	1	--	--
V	6	--	3	--	--	--	1	--
VI	26	--	--	4	--	1	1	1
VII	11	1	--	3	--	--	9	--
مجموع	111	3	7	12	1	2	17	2

M 11/13	M 9/11	M 9/13	M7 Add13	Aug
1	--	--	--	--
--	--	--	--	--
--	2	1	--	--
3	--	--	--	--
--	--	--	1	2
2	--	--	--	--
1	--	--	--	--
7	2	1	1	2

M7 Add 9/13	M 9/7	M9/11- add 13	M9/11 add 13	M 9/13	M 11/13
--	--	--	1	--	--
--	--	--	--	--	--
1	--	1	--	--	--
--	--	--	--	--	1
--	--	--	--	--	--
--	--	--	--	1	--
--	2	--	--	--	--
1	2	1	1	1	1

Dim	m	m 6	7th	m11/13	m7/9	m 7/13	m9/11	المجموع
1	15	3	2	--	--	--	1	31
3	1	--	2	1	1	--	--	35
1	3	1	--	--	--	--	--	59
2	18	1	2	--	--	1	--	33
1	2	4	--	--	--	--	--	20
2	1	--	5	--	--	--	--	44
3	--	--	--	--	--	--	--	30
11	37	9	11	1	1	1	1	252

المجموع الكلي = 252 تآلف موزعه على 28 نوع

مناقشة النتائج :

أ- نوع العمل

ظهرت العينة السابقة بأنها عمل ذات شكل السمفوني، والعينة هي اقرب للبنية الرومانتيكية في تصميم شكلها من خلال محتوى الحركات والأجزاء المتكونة منها، إضافة على أنها تحمل اسم موضوع وعنوان معين وضعت من اجله، أكثر من أن تكون مجردة وبدون تسمية أي أنها لم تظهر كما هو متعارف عليه (في سلم كذا او سلم مقام كذا).

ورغم ذلك فان العينة السابقة ظهرت محددة السلم ودليله وفق نظام الدياتونيك (الكبير والصغير) ولم يظهر تغير لدليل السلم في كل عمل بأكمله مما يدل على وحدة الموضوع وترابط بناء الشكل وصياغته على أسلوب الحركة الواحدة وما تحمله من متغيرات وانتقالات عرضية داخل السلم الأساسي لخدمة الفكرة وتطورها وتفاعلها وتنوعها، اعتمادا على التعبير الذي كان يطمح إليه المؤلف في عرض موضوع عمله.

ب_ البارات الهارمونية

من عينة العمل للمؤلف(خليل اسماعيل) يمكن ملاحظة التشابه الكبير الحاصل في أسلوب بناء البارات الهارمونية، حيث ظهر الاهتمام في بناء الانسجام من النوع العمودي للتآلفات بشكل أساسي، مما يؤكد أن بنية العمل في العينة هما من النوع الهومفوني (العمودي) .

ج_ كثافة التآلفات ضمن البار

يظهر في العينة من الميزان الرباعي، أن (2) تآلفات في البار الواحد هي الأكثر ظهوراً، رغم أن عدد التآلفات في البار الواحد ظهر بين (1 إلى8) تآلف، وبجمع عدد التآلفات (2،3،4) للبار الواحد يظهر أن هنالك كثافة معتدله للميزان، وبذلك تكون هذه العينة معتدلة التالفات .

د_ أنواع التآلفات المستخدمة

في النموذج للعينة المختارة من العينة، ظهر28 نوع من التآلفات على درجات السلم المختلفة

وشملت أنواع التآلفات (الثلاثية النغمات) الرئيسية (الكبيرة, والصغيرة, والناقصة, والزائدة)، والثانوية المختلفة الأنواع (الحساس الرابع، والحساس الثاني) .

وكذلك شملت التآلفات (الرباعية النغمات)، من نوع السادس الكبير والصغير الأساسية والثانوية المشتقة منها. إضافة إلى الرباعية النغمات الأساسية، من نوع السابع والسابع الصغير والسابع الكبير ايضاً .

وكذلك شملت التآلفات ذو خمس وست وسبعة نغمات بأنواع مختلفة. وبذلك يكون مجال واسع في استخدام انواع التآلفات البسيطة والمعقدة البناء.

أما أهم الدراجات التي توزعت عليها الأنواع المختلفة فكانت وفق التسلسل (3،6،2،4،1،7،5)

الاستنتاجات:

1_ اعتمد المؤلف خليل اسماعيل شكل العمل الحر والذي عرفه عصر الرومانتيك في الموسيقى، عندما صبّ اهتمام الموسيقي في التعبير عن المحتوى أكثر من اهتمامه ببنية الشكل وأجزائه، مما يوضح التقارب مع بناء الشكل للمؤلفات الحديثة في العالم والتي تغيرت على يد المعاصرين الى بناءات متنوعة الأساليب وفق مسميات العمل الذي من خلاله حاول المؤلفون التعبير عن فكرتهم مسبقاً وعن المعنى الذي يراد ايصاله للمتلقي، رغم انهم اعتمدوا التغيرات السلمية الواسعة وابتكار سلالم جديدة وتآلفاتها لخدمة موضوعهم، والواضح أن المؤلف خليل اسماعيل بشكل عام قد استفاد من بنية الشكل الحر مع الإلتزام بوحدة السلم الدياتونيكي للمحتوى أكثر من التوجه نحو بنية السلالم المعاصرة والحديثة.

2_ ظهرت البارات الهارمونية بغزارة واسعة للمؤلف خليل اسماعيل، وهذا ما يدل على قدرته في التعامل مع الأنسجام بشكل جيد، رغم ان المتعارف عن الموسيقي العربي بأنه يميل بشدة نحو بناء الميلودية حسب بيئته اللحنية الطابع أكثر من النسيج الهارموني، وليس ذلك فحسب إنما تؤكد البارات أن المستخدم منها كان بنسبة كبيرة جداً وفق التآلفات العمودية البناء (الهموفوني) وهذا دليل آخر على تركيز المؤلف على البنية العمودية وليس الأفقية المرتبطة بمفهوم (الموسيقى اللحنية هي التي تستهوي المؤلف العربي).

فالنتيجة أثبتت عكس ذلك من خلال تحليل عينة البحث. أما مسببات هذا الأختلاف قد يكون سببه تقليد الأعمال الهارمونية وخبرة المؤلف الناتجة عن الدراسة والمعرفة التي تالقاها عن طريق مومر او من خلال سفرة المتكرر لخارج البلاد حيث التقه هنالك بعدد من المؤلفين والتي ساعدت بالتالي على تبلور اسلوبه الموسيقي واسلوبه الذاتي، لذى نلاحظ ظهور انسجام مركب في نموذج (العينة) من الناحية العمودية .

اضافة الى ان واقع البارات اللاهارمونية كان ضعيف جدا، اي ان العينة كانت بعيدة عن مفهوم استخدام الميلودي أو التأكيد عليه منفرداً (مونودي) إنما مصاحب دائما بإنسجام عمودي بالشكل الأساسي .

3_ أما كثافة التآلفات داخل البار الواحد، فكانت البارات بشكل عام للعينة مشبعة في التآلفات. وضمن الحالة الطبيعية للوزن الباري وفضاء البار، مثل ظهور تآلف واحد داخل البار الرباعي الوزن او تآلفين يُعد من الحالات الطبيعية أو ثلاث تآلفات ضمن نفس الوزن ....الخ . أما ما زاد من التآلفات فكانت تلك هي الكثافة الملحوظة والقليلة نسبياً التي ظهرت في بعض البارات، هي المسؤولة عن اضفاء طابع الهارموني المعقد ضمن حركة النسيج العمودي للأنسجام. ومن الواضح ان العينة تميزت بانها ضمن الحدود الطبيعية في كثافة تآلفاتها البارية. رغم ظهور في بعض البارات كثافة عالية ناتجة عن استخدام عدد كبير من التآلفات يفوق الوزن الباري احياناً ليصبح ضعف الوزن احياناً، وخاصة عندما يظهر في البار الواحد اشتراك الأنسجام بالتآلفات العمودية فيها .

4_ واما أنواع التآلفات المستخدمة ظهرت بشكل غير متوقع لدى مما يدل على إستخدام البعض منها بشكل غير مخطط له مسبقاً وإنما ظهرت ضمن بناء حركة اللحن مع مركباته الهارمونية، ومما يثير الانتباه أن التآلفات شملت الأنواع الثلاثية النغمات والرباعية النغمات وهو أمرٌ طبيعي ضمن السلم الدياتوني، وبعض الأحيان التآلفات الخماسية النغمات ايضاً، ولكن واقع التحليل أثبت وجود التآلفات السداسية النغمات والسباعية ايضا (11th,13th) ومن الممكن بنائها بالشكل الطبيعي ضمن بنية السلم الدياتونيك في

حدود الأوكتافين، الا أنها ظهرت بفروعها المختلفة وليست دائما في بنائها الطبيعي، وهذا ما حدث ضمن أنظمة السلالم ما بعد الدياتونيك عندما تعددت أنواع التآلفات المرتبطة بتعدد السلالم وخاصة في فترة المعاصرة والحداثة وموسيقى الجاز. غير إن الفارق هنا تمثل في استخدام تلك الأنواع ضمن البناء الدياتونيك وعرضياته، مما يؤكد اهتمام المؤلف خليل اسماعيل في بنية أنواع التآلفات أكثر من أهتمامه في بنائها ضمن سلالمها المشتقة منها.

ولذلك ظهرت العينة متفرقة وممزوجة بين بنية أنواع التآلفات الأخرى، وليس وفق نظام الأنتقالات الخاصة بها، والذي يرتبط بنوع السلم والنغمات الحساسة للتآلف والتي تقود السماع الى إنتقال التآلف الى تآلف قريب. فكان أثره تنوع غريب لعدد كبير من أنواع التآلفات المختلفة محصوراً ضمن نطاق السلم الواحد ومن النوع الدياتونيك، أي أن التركيز الواضح كان إهتماما ببناء التآلف وتنوعها وهذا ما يفسر ايضاً استخدام التآلفات على درجات السلم المتنوعة .

ونلاحظ أن العينة المختارة اهتمت دائما في الدرجة الأولى للسلم (I) في بناء التآلفات بمختلف أنواعها مما عزز من مقامية السلم ورسخها في بنية العمل.

References

1- Toma, M. H. (2010): Rhythm and Melody Element in Music and Singing Analytical and Critical, Journal of the Academy of Fine Arts, Issue 55.
2- Toma, M. H. (2013): the interaction between the performer and the listener in the musical presentation
, Journal of the Academy of Fine Arts, Issue 66.
3- Yasseen, F. (2017). Music Research Series: Al-Fatah Library, Baghdad.
4- Zakaria, H. (2004). The Global Music Lexicon, Egypt (Egyptian General Authority for Writers), 1st ed., vol. I.
5- Yasseen, F. (2010). Form Building in Iraqi Orchestral Literature, Journal of the College of Basic Education, vol. 14.
6- Yasseen, F. (2013).: Traditions of improvisation in music and singing the Iraqi Altqasim sample, Journal of the Academy of Fine Arts, Issue 66.
7- El-Shawan, A. (2005). Music is a tonal expression and logic: Art Series 3, Alusra Library, Egyptian General Authority for Writers.
8- El-Shawan, A. (1990) Music for All: Egyptian General Authority for Writers, 1st ed.
9- Toma, M. H.. (2009). Performance Element in Iraqi Singing, Journal of College of Basic Education, Issue 56.
10- Al-Ansari, H. (2012): The history of the Iraqi National Symphony Division in 50 years, Baghdad, (Diwan Printing and Technical Company Limited), ISBN in the Books and Documents House (1360).
11- Ali. M. A. (1974). Introduction to Iraqi Music, Ministry of Information publications, Modern Book Series (66), Al-
Huriya House for Printing, Baghdad.

Online references

1 - https://iraqmdb.com/people/500/aabd-lrz-k-laaz-oy
2 - http://www.watar7.com/CMS.php?CMS_P=107
3 - https://maakom.com/article/lsymfwny-whrkth
4- https://www.almaany.com/
5 - http://arab-ency.com.sy/ency/details/5316
6 - https://maakom.com/article/lsymfwny-whrkth
7- https://www.artofcomposing.com/how-to-compose-music

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts107/331-344

The Abilities Musical level and its relation with the forgiveness

Wafaa Ibrahim Hanna Ayyash [1]

Al-Academy Journal-Issue 107 **ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229**
Date of receipt: 19/1/2023 **Date of acceptance: 18/2/2023** **Date of publication: 15/3/2023**

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

Abstract:

This study aimed to recognize the Abilities Musical level and its relation with the for positive thinking, The present study relied on the analytical correlational descriptive approach The study population consisted of 167 female students who participated in musical activities, among the students of Maysaloon Elementary School for Girls affiliated to the Directorate of Education for the Bani Ubaid Brigade in Irbid Governorate. While the sample of this study consisted of (65) female students; , from level: intermediate .

The correlative analytic descriptive method was used, Was applied to the study sample Seachor tests of musical capabilities (the abbreviated image), which was codified by the Arabic (Sadiq (2001), the scale of positive thinking prepared by the researcher and this study results indicated the following :The Abilities Musical level among he students of the upper basic stage was high, the results indicated that the forgiveness level among students was high, there was a positive statistically significant relationship between the level of Abilities Musical and the forgiveness. The study recommended attention to the musical education course in public schools. Developing music education materials according to the students 'attitudes towards music education

Keywords: Abilities Musical, forgiveness, Musically Talented.

(1) Jordanian Ministry of Education. Ayyash_angle@yahoo.com

القدرات الموسيقية وعلاقتها بالتسامح

وفاء ابراهيم حنا عياش[1]

ملخص البحث:

هدفت هذه الدراسة إلى الكشف عن القدرات الموسيقية و تعرف علاقتها بالتسامح ، اعتمدت الدراسة المنهج الوصفي التحليلي باسلوب الارتباط ، وقد تكونت عينة الدراسة من (65) طالبة من طالبات مدرسة ميسلون الاساسية للبنات التابعة لمديرية التربية والتعليم للواء بني عبيد في محافظة اربد/ الاردن تم اختيارهن عشوائيا ، وقد طبق على عينة الدراسة اختبارات سيشور للقدرات الموسيقية (الصورة المختصرة) والتي قام بتقنينها للعربية (Sadiq,2001) ، وكذلك مقياس التسامح (Rye *et al*(2001، وقد أشارت النتائج إن مستوى القدرات الموسيقية كان مرتفعاً لدى الطالبات المشاركات في الانشطة الموسيقية، وإن مستوى التفكير الإيجابي كان مرتفعاً لدى طالبات المرحلة الاساسية العليا، وتبين وجود علاقة إيجابية دالة إحصائيا بين القدرات والتسامح. وفي ضوء هذه النتائج اوصت الدراسة ضرورة الاهتمام بمقرر التربية الموسيقية في المدارس الحكومية. وضرورة تطوير مواد التربية الموسيقية تبعا لاتجاهات الطالبات نحو التربية الموسيقية

الكلمات المفتاحية: القدرات الموسيقية، التسامح، الموهوبين فنيا.

المقدمة:

تلعب التربية الموسيقية دوراً هاما في صقل شخصية الطلبة في مختلف المراحل الدراسية، وذلك من خلال التربية السليمة والتنشئة الاجتماعية الصالحة، فمن خلال العزف الجماعي والأناشيد المتنوعة، والتي تنمي القيم التعليمية والتربوية، وتعمل على ترسيخ الفضائل والعادات والتقاليد في البيئات المختلفة، وكذلك المفاهيم العلمية والعقلية والاجتماعية، حيث تلعب التربية الموسيقية دورا هاما في تنشئة الأطفال، إبراز النواحي التربوية. وتعمل على تزويد الطلبة بالمعلومات والمهارات والحقائق في المجال الفني، وكذلك تنمية الاتجاهات الفنية والميول.

تعد الأنشطة الموسيقية من أكثر الطرق فعالية في عملية فهم واستيعاب العناصر الموسيقية، كما وانها تلعب دورا كبيرا في تكوين شخصية الاطفال، حيث تتميز تلك الانشطة بتأثيرها الشديد على الاطفال، حيث تسهم في نمو الطفل في مختلف الجوانب الجسمية والوجدانية والعقلية والاجتماعية واللغوية، وتتكون الانشطة الموسيقية من الغناء والتذوق الموسيقي، والعزف على الآلات الموسيقية المختلفة (Nasr & Arnos,2009)

يرى (Sahlawi, 2017) إن العلاقة التي تربط الموسيقى بالتربية علاقة وثيقة، حيث يعتمد كل منهما على الآخر، فالتربية تعتمد بشكل مباشر على الموسيقى خصوصا في بناء شخصية الطالب، كي يكون فردا صالحا

[1] وزارة التربية والتعليم الأردنية، Ayyash_angle@yahoo.com

ومتزنا في المجتمع، بينما تحتاج الموسيقى إلى أساليب التربية الحديثة ومفاهيمها في التعليم، وذلك لتزويد الطلبة بأساسيات التذوق الموسيقي، كما وتستفيد التربية من مختلف النظريات في مجال الموسيقى.

وتسعى المناهج التعليمية إلى الحفاظ على التربية الموسيقية، ودعم عناصرها ومعاييرها لكي تكون مقبولة مهنيا، وتشمل هذه المعايير الموسيقي، والتي تشير الى القدرة على السماع والترجمة والفهم والممارسة، والقدرة على الأداء أو التأليف الموسيقي على نحو متزايد من المعايير المهنية التي تطلبها الخبرة، بالإضافة إلى الأداء والإبداع وذلك من خلال تأليف وتنفيذ الأعمال الموسيقية الأصلية (Mitchell, 2018).

ويشير Suzuki، أن الموسيقى هي أكثر الوسائل فاعلية لتعليم الفرد عبر جميع الجوانب، على عكس تعلم المقررات الأخرى كاللغة والرياضيات، لذا يجب أن يتم تعليم الأفراد في مختلف الجوانب المهارية والعواطف من خلال الموسيقى (Girgin, 2020).

والموسيقى كما يشير (De Nora, 2000) موجودة في حياة جميع الأفراد، كما أن لها تأثير مباشر في الكثير من الجوانب المختلفة من حياتهم، حيث أن دورها الاجتماعي في غاية الأهمية لما له من الكثير من الأنشطة في الحياة اليومية. وقد لخص North and Hargreaves الوظيفة الاجتماعية للموسيقى في ثلاثة أبعاد؛ وهي أنها وسيلة هامة للتواصل الاجتماعي، حيث تستخدم لنقل الأفكار والأيديولوجيات والمشاعر؛ كما تعد كمنتج تجاري مصمم لتلبية ومعالجة عادات الإنجاز الثقافي والموسيقي وزيادة ربح صناعة الموسيقى؛ كذلك تعد كمورد تعليمي في المناهج الدراسية (Ivanovic & Sudzil, 2019) .

وتعمل الموسيقى على تكوين السلوكيات الإيجابية لدى الطلبة في سن مبكرة ، حيث تعمل على تنمية الحواس واللغة لدى الأطفال، كما تعمل على تقوية القدرات الحركية، وذلك من خلال الحركات الإيمائية المصاحبة للموسيقى، إضافة إلى ما سبق فان للموسيقى دور كبير في تنمية الإدراك السمعي لدى الأطفال، و كذلك تحسين الانتباه وانجذابهم نحو الأصوات، و تنمية الحس الفني، وكذلك مساعدة الأطفال في التعبير عن مشاعرهم وأحاسيسهم، وضبط انفعالاتهم، بالإضافة إلى التركيز على حب العمل الجماعي والإبداع (Kendrick &Mckay, 2004).

وللموسيقا دور كبير في التعبير عن الانفعالات والعواطف لدى الأفراد، فهي من أفضل الفنون إثارة وتحريكا للنفس البشرية، فالإنسان يميل بطبيعته لسماع الموسيقى لما يجد فيها من إشباع لرغباته وأحاسيسه، ولدورها في الحد من المشكلات والأحزان، (Al-Ameedi& Hamza, 2018).

ويشير (Al-Khalayleh, 2017) الى الدور الواضح الذي تلعبه الانشطة الموسيقية المختلفة في البيئة المدرسية، على نفوس الطلبة في مختلف مستوياتهم التعليمية، حيث تعمل على تنمية السلوك الاجتماعي الايجابي لدى الطلبة، وذلك من خلال تطوير افكارهم نحو الابتكار، وتمكينهم من الانتباه والملاحظة، حيث تنعكس بشكل مباشر على تكيف الطالب في مختلف الظروف والمتغيرات التي تحصل ضمن البيئة التي يعيش فيها، والبيئة المحيطة به.

يعتبر التفكير الإيجابي من المفاهيم الحديثة في علم النفس الإيجابي، حيث وجد الكثير من الاهتمام لدى الباحثين والمختصين، لما له من آثار إيجابية في تحقيق النجاح والرضا عن الحياة لدى الأفراد. ويعد التفكير الإيجابي من أنواع التفكير الذي فهو يركز على النظرة الإيجابية الواقعية نحو الحياة، التي تعمل على

مساعدة الأفراد في مواجهة مشكلات الحياة وتحدياتها بشكل إيجابي، وذلك من خلال التوجيه الإيجابي للطاقات البشرية، وكذلك استخراج الطاقات الكامنة بها، لتحسين الناحية النفسية لدى الأفراد، وذلك لغايات التعامل مع القضايا الحياتية المختلفة (Diab,2014).

يعتبر التسامح من أهم أحد ألوان الثقافة لدى الافراد والذي ينمو بالخبرة، وذلك من خلال عملية التنشئة الاجتماعية عبر فترات النمو المختلفة، حيث تتطور مثلها كغيرها من الثقافات المختلفة، حيث يشتمل التسامح على مجموعة القيم والمفاهيم والمهارات التي تميزه، وتعطيه الطابع الخاص. (حماد'2020).

ويعد التسامح من ابرز عناصر السلوك الانساني السوي، وهو يساعد ان يتقبل الانسان الاساءة بالاحسان، وأن يتغاضى عن كل ما يصدر من الطرف الاخر ، فالتسامح يرنو الى قبول الاخرين والتعايش معهم والتلازم والاستمرارية، وتنميتها (Abou Rarqiqh at elm2021)

ويرتبط التسامح كما يرى البقمي (2018) بسمات الأفراد الشخصية ، كونه يتضمن العديد من السلوكيات والمشاعر التي تشجع الافراد على مسامحة الاخرين والصفح عنهم، وذلك من خلال تقبل الاسائة الشخصية من الاخرين، والتخلص من المشاعر السلبية المرتبطة بها، كالضغوط النفسية وسرعة الغضب والاستياء الذي يريد الفرد المتعرض للتنمر توجهه إلى الفرد المسيء.

ويلعب التسامح كما يشير (Amoter at el,2021) دورا اساسيا في التعامل مع الافراد الاخرين، حيث يدخل ضمن السلوكيات الايجابية التي تسود بين افراد المجتمع الواحد، حيث كلما سادت قيم التسامح والمودة والاخاء والتعاون بين افراد المجتمع، دون تفضيل او تمييز، واحترام عقيدة وثقافة الاخرين، نجد الاستقرار النفسي هو السمة المميزة للمجتمع، والذي بدوره ينعكس بشكل ايجابي على الرفاهية النفسية .

وقد لقي كل من الذكاء الموسيقي و التسامح الكثير من الاهتمام لدى الباحثين والمختصين في الذكاءات المتعددة وعلم النفس الإيجابي، وقد أجريت العديد من الدراسات التي تناولت كلا المفهومين فقد هدفت دراسة (2020) GIRGINإلى تعرف مستويات طلاب الفنون الجميلة بالمدارس العليا والعلاقات بين الدافع نحو تعليم الآلات الموسيقية ومعتقداتهم المتعلقة بالفعالية الذاتية في الأداء الموسيقي، تكونت عينة الدراسة من (401) طالبا من طلبة المدارس الثانوية للفنون الجميلة، كشفت النتائج أن مستويات الإرهاق لدى الطلاب كانت منخفضة، وكان مستوى تحفيزهم مرتفعا، ومستوى معتقدات الكفاءة الذاتية لأداء الآلات الموسيقية كانت متوسطة، كما أظهرت النتائج أيضًا وجود علاقة سلبية بين دوافع الطلاب نحو تعليم الآلات الموسيقية ومعتقداتهم المتعلقة بالكفاءة الذاتية في الأداء الموسيقي.

هدفت دراسة (Ali,(2020 إلى تعرف الذكاء الروحي وعلاقته بالطمأنينة النفسية الفاعلية الذاتية، تكونت عينة الدراسة من(100) طالبا وطالبة، من قسم الموسيقى في جامعة القاهرة، تم استخدام اسلوب البحث الكمي، ومقياس استخدام المهارات الاجتماعية، أشارت النتائج الى وجود علاقة ايجابية بين درجات الطلبة

في الذكاء الروحي والفاعلية الذاتية في الأداء الموسيقي. وأن هناك دافع قوي لدى طلاب المدارس الثانوية للفنون الجميلة تجاه تعليم الآلات الموسيقية.

وهدفت دراسة Mawang et al, (2019) تعرف على العلاقة بين مفهوم الذات الموسيقي والإبداع الموسيقي تكونت عينة الدراسة من (201) طالبا تم اختيارهم من 21 مدرسة ثانوية في كينيا. تم استخدام مقياس الإدراك الذاتي للموسيقى لجمع البيانات حول المفهوم الموسيقي الذاتي للمشاركين، وكذلك مقياس تقييم الإبداع الموسيقي التوافقي (CMCAS)، أشارت النتائج إلى وجود علاقة إيجابية بين مفهوم الذات الموسيقية والإبداع الموسيقي في جميع أبعاد مفهوم الذات الموسيقية، وقد لوحظ وجود اختلاف كبير بين الجنسين في الإبداع الموسيقي، حيث سجل الذكور أعلى من الإناث، لم يكن هناك اختلاف كبير في الإبداع الموسيقي للمشاركين على أساس العمر.

هدفت دراسة Bahar, (2019) إلى تحديد مستويات المهارات الاجتماعية لدى طلاب المدارس الثانوية وفقًا لمشاركتهم في الأنشطة الموسيقية، تكونت عينة الدراسة من(258) طالبا، من أنواع مختلفة من المدارس الثانوية. تم استخدام اسلوب البحث الكمي. ومقياس استخدام جرد المهارات الاجتماعية (Riggio, 1986)، أشارت نتائج هذه الدراسة الى أن مستوى المهارات الاجتماعية ، والحساسية العاطفية ودرجات التعبير الاجتماعي لدى الطلبة الذين يعزفون على الآلات كانت أعلى بكثير من أولئك الذين لم يعزفوا، و أن الموسيقى ساهمت بشكل إيجابي في زيادة المهارات الاجتماعية لطلاب المدارس الثانوية الذين يتعرضون لبعض المشكلات بسبب المراهقة أثناء المدرسة الثانوية .

وهدفت دراسة Al-Khalayleh, (2017) إلى تعرف اثر استخدام الانشطة الموسيقية في تنمية السلوك الاجتماعي الايجابي لدى طلبة الصف السادس الاساسي في الاردن، تكونت عينة الدراسة من (80) طالبا وطالبة من مدرسة المخلص الانجيلية في محافظة الزرقاء، أشارت النتائج أن هناك وجود اثر للأنشطة الموسيقية في تنمية السلوك الاجتماعي الايجابي.

هدفت دراسة Haddad, (2016) إلى تعرف اثر تعلم الموسيقى على الصحة النفسية للطلبة وتحفيزهم على التعلم، أشارت النتائج الى أن الموسيقى مصدر جذب للطالب للمدرسة، وأن للموسيقى اثر كبير على الصحة النفسية والتي بدورها تؤدي الى زيادة التحصيل الاكاديمي، وتحسن علاقة الطلبة بزملائهم ومعلميهم.

وأسفرت نتائج دراسة (Lee, Davidson & Krause, 2016) أن المشاركة في الأنشطة الموسيقية تسهم في تحسين جودة الحياة ورفع الروح المعنوية لديهم، وتساعدهم في التغلب على العقبات والضغوطات التي تواجههم في الحياة.

وأسفرت نتائج دراسة Joseph & Southcott ,(2015) أن الافراد المشاركين في الأنشطة الموسيقية كانوا أكثر قدرة من غيرهم في اكتساب المهارات الموسيقية الجديدة وأكثر قدرة على تكوين روابط اجتماعية مع الآخرين، كما أن الانخراط في ممارسة الموسيقى يكسبهم الشعور بالإنجاز والفخر.

هدفت دراسة (Al-Qallaf, (2013 إلى تعرف تأثير تعلم الموسيقى على الذكاء الوجداني، تكونت عينة الدراسة من(80) طالبا وطالبة، من طلبة المرحلة الثانوية العامة والثانوية الموسيقية في دولة الكويت، أشارت النتائج الى وجود فروق داله احصائيا في الذكاء الوجداني لدى طلبة المرحلة الثانوية العامة والثانوية الموسيقية في دولة الكويت، وكانت الفروق لصالح طلبة الثانوية الموسيقية.

هدفت دراسة (Laukka, (2007 إلى تعرف استخدام الموسيقي في تحقيق الطمأنينة النفسية ، تكونت عينة الدراسة (611) ممن تتراوح أعمارهم 16-26، وأظهرت النتائج أن الاستماع للموسيقي ينمي المشاعر الإيجابية ويسبب الشعور بالسرور، ويعمل على تنظيم الحالة المزاجية والاسترخاء وزيادة الانتماء كما أظهرت النتائج وجود علاقة ايجابية بين الاستماع للموسيقى ومستوى التعليم والصحة.

تتميز هذه الدراسة عن غيرها من الدراسات بأنها تبحث القدرات الموسيقية وعلاقتها بالتفكير الإيجابي، ومدى الانسجام إلى ما تتوصل إليه هذه الدراسة من نتائج، مع نتائج الدراسات الأخرى التي تم تنفيذها في بيئات تعليمية مختلفة، مما قد يمكن الباحثين من الاستفادة منها بتنمية القدرات الموسيقية والتسامح لدى الطلبة.

مشكلة الدراسة:

تأسست مشكلة هذه الدراسة من خلال ملاحظة الباحثة اثناء عملها كمدرسة للتربية الموسيقية ، ان طلبة المرحلة الاساسية العليا بحاجة لان يكون لديهم مجموعة شاملة من الخصائص الايجابية والتي سيكون لها اثار ايجابية على الازدهار النفسي ، وانطلاقا من المرتكزات السابقة ونظرا لأهمية القدرات الموسيقية في تحقيق النمو المتكامل لدى الطلبة، افترضت الباحثة أن هناك أهمية للربط بين القدرات الموسيقية والتسامح، نظرا لكون التسامح من أهم مرتكزات ترسيخ القيم الانسانية الإيجابية لدى المجتمعات، وهو من المظاهر الإيجابية للسلوك الانساني، و التي لها انتشار كبير في مختلف الفعاليات والأنشطة الترفيهية المختلفة وللتأكد من صحة فرضيتها صاغت الأسئلة التالية:

- ما مستوى القدرات الموسيقية لدى طالبات المرحلة الاساسية العليا .
- ما مستوى التسامح لدى طالبات المرحلة الاساسية العليا.
- هل توجد علاقة ارتباطية بين القدرات الموسيقية و التسامح.

أهمية الدراسة:

تعد هذه الدراسة من الدراسات الهامة في بعديها النظري والتطبيقي:

البعد النظري:

تناولت الدراسة موضوعين مهمين لم يتم تناولها في الابحاث السابقة بشكل مباشر، ألا وهي القدرات الموسيقية و التسامح ، كما أن هذه الدراسة اجريت في المدرسة التي لم يسبق وأن تطرقت لها هذه الدراسة ، إضافة إلى هذه المؤشرات الهامة التي اضافتها هذه الدراسات والتي تساعد الطالبات في تطوير القدرات الموسيقية والتسامح لديهن،

البعد التطبيقي :

من المتوقع أن تسهم هذه الدراسة في توجيه أنظار المسؤولين من أصحاب القرار في مجال ادارة التعليم المختصة، نحو توظيف التسامح في البرامج التعليمية الخاصة بالتربية الموسيقية، والاستفادة من ذلك في تنظيم الأنشطة الموسيقية التي تسهم في تنمية القدرات الموسيقية لدى الطلبة في مختلف المرحل.

أهداف الدراسة:

تهدف هذه الدراسة إلى التعرف على:

- مستوى القدرات الموسيقية لدى الطالبات المرحلة الاساسية العليا.
- مستوى التفكير الإيجابي لدى الطالبات المرحلة الاساسية العليا.
- العلاقة الارتباطية بين القدرات الموسيقية و التسامح .

مصطلحات الدراسة:

- **التسامح:**

ويعرف التسامح بأنه العفو والشفقة والتصالح مع النفس والاخرين في المواقف المختلفة ، والسعي دوما لتقبل ذاته والاخرين، وتحويل افكاره السلبية الى ايجابية ، ويشمل التسامح مع الذات والاخرين. (حسن، 2021)، ويعرف إجرائيا بأنه: الدرجة التي تحصل عليها الطالبة على مقياس التسامح المستخدم في هذه الدراسة.

القدرات الموسيقية: Musical Abilities

فقد عرفها الفضلي المشار اليه في Al-Momani,at el,2011 بأنها القدرة على تحديد النغمات الموسيقية بشكل دقيق ، وإدراك الايقاع الزمني، والإحساس بالمقامات الموسيقية، والقدرة على التفاعل والانفعالات بالآثار العاطفية للعناصر الموسيقية . ويمكن تعريفها إجرائيا بأنها الدرجة الكلية التي تحصل عليها الطالبة في اختبارسيشور للقدرات الموسيقية، وذلك من خلال تعرفها على تمييز الأصوات، شدة الصوت، تذكر الإيقاعات، اختبار الزمن، نوعية الصوت، تذكر الألحان .

منهجية الدراسة:

اعتمدت الدراسة الحالية على المنهج الوصفي التحليلي الارتباطي، للكشف عن العلاقة بين القدرات الموسيقية والتسامح، كونه المنهج الملائم لأهدف هذه الدراسة .

مجتمع الدراسة وعينتها:

تكونت عينة الدراسة من 85 طالبة من طالبات المرحلة الاساسية العليا، من طالبات مدرسة ميسلون الاساسية للبنات التابعة لمديرية التربية والتعليم للواء بني عبيد في محافظة اربد ؛ تم اختيارهن عشوائيا .

أداة الدراسة:

اختبار القدرات الموسيقية:

تم استخدام اختبارات سيشور للقدرات الموسيقية (الصورة المختصرة) والتي قامت بتقنينها للبيئة العربية (صادق، 2001) وقد تم اعداد هذه الاختبارات بحيث تطبق على الطلبة للمرحلتين الأساسية الدنيا والعليا، ويتكون م من اختبارات فرعية تشتمل على تمييز الأصوات، شدة الصوت، تذكر الإيقاعات، اختبار الزمن، تذكر الألحان، ونوعية الصوت. ويتكون المقياس من (60) صوتا تقيس القدرات الموسيقية لدى الطالبات، ويتمتع المقياس بصدق وثبات مناسبين، وتم التأكد من صدق المقياس عن طريق عرضه على لجنة من المحكمين المختصين في التربية الموسيقية وعددهم (10)، حيث أجمع جميعهم على صلاحية استخدام هذا الاختبار للفئة العمرية المستهدفة.

الثبات

تم التحقق من ثبات الأداة باستخدام الاختبار وإعادة الاختبار على عينة تكونت من (30) طالبة، وبفاصل زمني بلغ أسبوعين، حيث بلغ معامل الثبات في التطبيق القبلي والبعدي تمييز الأصوات(0.84)، شدة الصوت(0.83)، تذكر الإيقاعات(0.78)، اختبار الزمن(0.88)، تذكر الألحان(0.86)، نوعية الصوت(0.80) . كما تم حساب الاتساق الداخلي باستخدام معادلة كرونباخ الفا α حيث بلغ معامل الثبات للمقياس ككل(0.90).وتعتبر هذه القيم مقبولة.

مقياس التسامح:

استخدمت هذه الدراسة مقياس التسامح الذي قام باعداده لـ Rye *et al* (2001)، حيث قام بترجمته وتقنينه على البيئة العربية (Mahasneh,2017) ويتكون هذا المقياس من 15 فقرة .

صدق المقياس: تم التأكد من صدق المقياس الظاهري من خلال ارساله الى عدد من المحكمين بلغو (10)، وقد تم الأخذ بملاحظاتهم التي حازت على نسبة اتفاق (85%) من التقييم. كما استخدم صدق البناء وذلك بتطبيق الاختبار على مجموعة من الطالبات (30) طالبة من خارج عينة الدراسة، وتم حساب معامل الارتباط بين القرات والدرجة الكلية للمقياس، والتي تراوحت ما بين (0.212 - 0.382).

ثبات المقياس: تم التحقق من الثبات من خلال تطبيق المقياس على عينة استطلاعية تكونت من (30) طالبة ، ثم تطبيق المقياس بعد أسبوعان، لحساب معامل الثبات، حيث بلغ معامل ثبات الإعادة للمقياس ككل (0.82)، كما تم حساب الاتساق الداخلي باستخدام معادلة كرونباخ الفا α حيث بلغ معامل الثبات للمقياس ككل(0.85).

نتائج الدراسة وتفسيراتها:

النتائج المتعلقة بالسؤال الأول،: ما مستوى القدرات الموسيقية لدى طالبات المرحلة الاساسية العليا ؟

للإجابة عن هذا السؤال تم استخراج المتوسطات الحسابية والانحرافات المعيارية لمستوى القدرات الموسيقية لدى طالبات المرحلة الاساسية العليا، والجدول أدناه يوضح ذلك.

جدول (2) المتوسطات الحسابية والانحرافات المعيارية للمستويات الموسيقية لدى الطالبات المشاركات في الانشطة الموسيقية مرتبة تنازلياً حسب المتوسطات الحسابية

الرقم	الرتبة	الفقرات	المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري	المستوى
1	2	تمييز الأصوات	3.88	.721	مرتفع
2	1	شدة الصوت	3.87	.657	مرتفع
3	4	تذكر الإيقاعات	3.51	.633	متوسط
4	5	اختبار الزمن	3.32	.759	متوسط
5	3	تذكر الألحان	3.66	.712	مرتفع
6	6	نوعية الصوت	3.24	.867	متوسط
-	-	القدرات الموسيقية	3.58	.878	متوسط

يبين الجدول (2) أن المتوسطات الحسابية قد تراوحت ما بين (3.88- 3.24) ، حيث جاء المجال رقم (1) والمتعلق بـ " تمييز الاصوات " في المرتبة الأولى وبمتوسط حسابي بلغ (3.88)، المجال رقم (6) والمتعلق "نوعية الصوت " بالمرتبة الأخيرة وبمتوسط حسابي بلغ (3.24). وبلغ المتوسط الحسابي للمقياس ككل (3.58). ويمكن تفسير حصول مجال شدة الصوت على المرتبة الاولى نظرا إلى وجود العديد من الأسباب التي أدت إلى ميل الطالبات الى الموسيقى ، وارتفاع مستوى القدرات الموسيقية لديهن، حيث ومن خلال التدريبات المستمرة والمشاركة في الاحتفالات الوطنية التي تقام على مستوى المدرسة او المديرية او الوزارة، تستطيع الطالبة من خلال السمع تمييز الاصوات العالية والمنخفضة، اما حصول نوعية الصوت على المرتبة الاخيرة فتشير الباحثة أن نوعية الصوت تعتمد على الدراسة النظرية والتدريب لتميز طبقات الصوت، وبالتالي فان حصص الموسيقى في مدارس وزارة التعليم تركز على الجانب العملي اكثر من الجانب النظري، وبالتالي دراسة نوعية الصوت تحتاج الى منهج متكامل لكي تستطيع الطالبات الحصول على نتائج ايجابية .

ويمكن تفسير حصول الطالبات على درجة متوسطة في اختبار القدرات الموسيقية، نظرا إلى توفر المدرسين المختصين والمؤهلين في مجال التربية الموسيقية ، كما أن توفر مجموعة من الأدوات الموسيقية والتي تعتبر من المحفزات الهامة للطالبات في تطوير القدرات الموسيقية لديهن، كما ان انشاء الغرف الموسيقية من قبل شركة زين، والمصممة بكافة التجهيزات والتي كان لإنشائها اثر كبير في دافعية الطالبات للمشاركة في الانشطة الموسيقية المختلفة.

وتتفق هذه النتائج ونتائج دراسة كل (Girgn,2020) والتي أظهرت أن هناك دافع قوي طلاب المدارس الثانوية للفنون الجميلة تجاه تعليم الآلات الموسيقية، وتتفق هذه النتائج ايضا ونتائج دراسة (Joseph & 2015 Southcott, والتي اشارت الى أن الافراد المشاركين في الأنشطة الموسيقية كانوا أكثر قدرة من غيرهم في اكتساب المهارات الموسيقية الجديدة. وتتفق هذه النتائج ايضا ونتائج دراسة (AL-Momani at el,2011)التي أشارت إلى أن أداء أفراد عينة الدراسة على اختبار القدرات الموسيقية جاء مرتفعا في مجالات تذكر الإيقاعات و اختبار الزمن و تذكر الألحان .

- **النتائج المتعلقة بالسؤال الثاني: ما مستوى التسامح لدى طالبات المرحلة الاساسية العليا.**

للإجابة عن هذا السؤال تم استخراج المتوسطات الحسابية والانحرافات المعيارية لمستوى التسامح لدى لدى طالبات المرحلة الاساسية العليا ، والجدول أدناه يوضح ذلك.

جدول (4) المتوسطات الحسابية والانحرافات المعيارية لمستوى التسامح لدى طالبات المرحلة الاساسية العليا مرتبة تنازليا

الرتبة	الرقم	الفقرات	المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري	المستوى
13	1	لا استطيع التوقف عن التفكير حول من ظلمني في السابق	3.21	.755	متوسط
15	2	ارغب ان تحدث أمور سلبية لمن ضلموني	3.67	.781	مرتفع
12	3	ارغب في إعادة العلاقات مع من ظلمني	3.56	.760	متوسط
14	4	أشعر بالاستياء نحو كل من قام بظلمي	3.31	.792	متوسط
11	5	أتجاهل غضبي نحو من ظلموني	3.89	.768	مرتفع
10	6	أغفر لكل من ظلمني	4.12	.687	مرتفع
1	7	أشعر بالهدوء كلما واجهت من ظلمني	4.48	.589	مرتفع
5	8	أستمتع بالحياة رغم الاعمال المسيئة من الاخرين	4.39	.589	مرتفع
3	9	ارى بأن حياتي ساءت بسبب من ظلمني.	2.31	.673	مرتفع

الرتبة	الرقم	الفقرات	المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري	المستوى
4	10	أشعر بالتوتر كلما استذكر أفكر سوء معاملة الاخرين لي	.3.62	.754	متوسط
7	11	أعتقد أن الالام المرتبطة بتصرفات الظالمين لا تلتئ بسهولة.	2.78	.528	مرتفع
6	12	أشعر بالضيق كلما أفكر في الأشخاص الذين ظلموني	2.81	.787	مرتفع
8	13	اسامح من ظلمني	4.36	.474	مرتفع
15	14	أتجنب الاحداث التي تذكرني بمن ظلمني.	3.94	.636	متوسط
2	15	أتمنى من كل من ظلمني معاملة الآخرين بشكل عادل مستقبلا .	4.52	.779	مرتفع
-	-	التسامح	3.68	.569	مرتفع

*دالة إحصائيا عند مستوى الدلالة (0.05).**دالة إحصائيا عند مستوى الدلالة (0.01).

يشير الجدول (4) أن المتوسطات الحسابية للتسامح قد تراوحت ما بين (4.48- 2.31) ، حيث جاءت الفقرة رقم (7) والتي تنص على " أشعر بالهدوء كلما واجهت من ظلمني " في المرتبة الأولى وبمتوسط حسابي بلغ (4.48) ، بينما جاءت الفقرة رقم (9) ونصها " ارى بأن حياتي ساءت بسبب من ظلمني " بالمرتبة الأخيرة وبمتوسط حسابي بلغ (2.31). وبلغ المتوسط الحسابي للمقياس ككل (3.68). وتعزوا الباحثة هذه النتائج، بسبب وجود العديد من العوامل التي ساهمت في ارتفاع مستوى التسامح لدى طالبات المرحلة المتوسطة، نظرا إلى زيادة التفاعل الاجتماعي والفني، وذلك من خلال استغلال القدرات الموسيقية المتوفرة لديهن ، والتي تغلب عليها أجواء المرح والرفاهية والتفاعل الودي مع الطالبات، مما ينمي التفكير الايجابي والثقة بالنفس لديهن، مما كان له من أثر ايجابي على الاتزان ادارة المشكلات لديهن، وأن الطالبات في تلك المرحلة اكثر وعيا و نضجا في ادارة الازمات والتعامل بحرفية مع الاخرين بكل شفافية، كما تمتاز الطالبات من ذوات القدرات الموسيقية المرتفعة بالحس المرهف، وبالمرونة في التعامل مع الآخرين، بالاضافة الى تكوين صداقات ايجابية وناجحة، مما يعزز ثقافة التسامح لديهن ، ويمكن تفسير ذلك أيضا في من خلال اثر القدرات الموسيقية في تنمية تقدير الذات لدى الطالبات، مما يؤدي ذلك الى التعامل مع زميلاتهن في أجواء تعتمد على التسامح والترابط، حيث تعكس هذه النتيجة ما تتميز به شخصية طالبات المرحلة الاساسية العليا.

ما ينعكس ذلك على بناء الطالبات للافكار المنطقية الإيجابية، والقدرة على الاحترام والتقدير للاخرين . ، جميع ذلك عمل على توجيه الطالبات نحو التسامح ، من جهة أخرى تعزى هذه النتيجة إلى أهمية

الموسيقى للأفراد، كونها تعمل على تطوير الذات وتنمية الشخصية الإنسانية، مما ينعكس على تطوير وتقوية العلاقات الإيجابية بين الطالبات، وبالتالي تتكون لديهن مرونة كبيرة في التعامل مع الضغوط والمشكلات الحياتية، وكل ذلك ينطوي تحت مسمى التسامح . وتتفق هذه النتيجة ونتائج دراسة كل من Haddad, (2016) Al-Khalayleh, (2017) Laukka, (2007)، والتي اشارت نتائجها الى دور الموسيقى في تحقيق الطمأنينة النفسية، والذكاء الوجداني وجودة الحياة ، والتي تؤثر جميعها على ارتفاع مستوى التسامح.

- **النتائج المتعلقة بالسؤال الثالث : هل توجد علاقة ارتباطية بين القدرات الموسيقية و التسامح ؟**

للإجابة عن هذا السؤال تم استخراج معامل ارتباط بيرسون بين القدرات الموسيقية و التسامح ، والجدول (5) يوضح ذلك.

جدول (3) معامل ارتباط بيرسون للعلاقة بين القدرات الموسيقية و التسامح

		التسامح
القدرات الموسيقية	معامل الارتباط ر الدلالة الإحصائية	.253** .003

يتبين من الجدول (5) وجود علاقة إيجابية دالة إحصائيا بين القدرات الموسيقية والتسامح، ويمكن تفسير ذلك نظرا لكون العلاقة بين القدرات الموسيقية والتسامح علاقة متكاملة ومتداخلة، أي أنه كلما كان لدى طالبات المرحلة الاساسية العليا مستوى مرتفع من الذكاء الموسيقي والقدرات، فإن ذلك ينعكس بصورة مباشرة على مستوى التسامح لديهن، مما يزيد من التواصل مع زميلاتهن ، من خلال المشاركة في الأنشطة الموسيقية واللامنهجية المختلفة، مما ينعكس بشكل ايجابي على التفاعل المرن مع البيئة المحيطة لهن. وكذلك تنمية السلوك الاجتماعي الإيجابي

الاستنتاجات:

تلعب القدرات الموسيقية وثقافة التسامح دوراً كبيرا في تنمية شخصية الطالبات في مرحلة الاساسية العليا، في وذلك من خلال تنمية تقدير الذات والمهارات لهن، وتزويد الطالبات بالمعلومات والمهارات والحقائق في المجال الفني، وكذلك تنمية الاتجاهات الفنية والميول.

التوصيات :

من خلال ما سبق توصي الدراسة بما يلي:

الاهتمام بتنمية القدرات الموسيقية لدى الطلبة في المدارس الحكومية .

- تطوير مجالات الانشطة الموسيقية تبعا لاتجاهات الطالبات نحو التربية الموسيقية.
- تفعيل التربية الموسيقية وتوجيهها للحد من التنمر.

References

1. Abou Rarqiqh, M; Ibrahim, A ; Soliman, S(2021), A Training Program for Developing love and Tolerance among Secondary School Students to Reduce Violence. Research Journal,.1(4),144-148.
2. Al-Ameedi, H and Hamza,A . (2018). The educational function of music in school operas: The operetta (read) as a model. Journal of the College of Basic Education for Educational and Human Sciences. 39, 1108-1120.
3. Ali, G. (2020). Spiritual intelligence and its relationship to psychological reassurance, self-efficacy in the musical performance of university students. *Educational Journal, Sohag University*, 20, 708-632.
4. Al-Khalayleh, B. (2017). The effect of using musical activities in developing positive social behavior among sixth grade students in Jordan. Unpublished Master Thesis, College of Graduate Studies, The Hashemite University, Jordan, Zarqa.
5. Al-Momani, M. ;Al-Hammouri, K. & Younes, N; Al-Qur'an, J. (2011). Show the level of musical abilities and academic achievement of students who excel academically. *Jordanian Journal of Art*, (1) 4, 29-34.
6. Al-Qallaf, F. (2013). The effect of learning music on emotional intelligence among students of the general and secondary school music in the State of Kuwait. Arab Journal of Social Sciences, 3 (2), 88-127.
7. Amoter,M; Majee, Y; Shawkat, A(2021). relationship between tolerance and anger management among university students . Research Journal, 1(6),1-23.
8. De Nora, T. (2000). *Music in Everyday Life*. New York: Cambridge UP.
9. Diab, M. (2014). Positive psychology. Riyadh, Dar Al-Zahraa for Printing and Publishing.
10. Girgin, D. (2020). Motivation, Self-Efficacy and Attitude as Predictors of Burnout in Musical Instrument Education in Fine Arts High Schools. *Eurasian Journal of Educational Research*,85,93-108.
11. Haddad, R. (2016). The impact of music education in school on the mental health of students and motivating them to learn. *Journal of Psychological and Educational Studies*, 9 (17), 32-25.
12. Ivanovic, M; Sudzil, D. (2019), Social Influences and Development of Musical Preferences, Attitudes of Future Elementary School Teachers. Journal Plus Education, 23 , 71-80.
13. Joseph, D., & Southcott, J. E. (2015). Singing and companionship in the Hawthorn University of the Third Age Choir, Australia. *International Journal of Lifelong Education*, 34(3), 334–347.
14. Jarrar,A (2013). Positive Thinking & Good Citizenship Culture: From the Jordanian Universities Students' Points of View. International Education Studies; 6, (. 4); 183-193.
15. Kendrick, M & McKay, R. (2004). Drawing as an Alternative Way of Understanding Young Children's Constructions of Literacy. *Journal of Early Childhood literacy*, 4(1), 109-129.
16. Laukka, Petri. (2007). Uses of music and psychological well-being among the elderly. Journal of happiness studies, 8(2), 215.
17. Lee, J., Davidson, J. W., & Krause, A. E. (2016). Older people's motivations for participating in community singing in Australia. *International Journal of Community Music*, 9(2), 191–206
18. Mawang, L. L.; Kigen, E. M.; Mutweleli, S. M. (2019). The relationship between musical self-concept and musical creativity among secondary school music students. . International *Journal OF MUSIC* Education; FEB, 37(1), 78-p90,

19. Mitchell, A. K. (2018). Seven Steps to Heaven: Time and Tide in 21st Century Contemporary Music Higher Education. *Australian Journal of Teacher Education*, 43(5),123-876.
20. Orfy, K. (2021). Modeling the causal relationships between psychological Flourishing and both tolerance and wisdom among students of the Faculty of Education. Education for the Faculty of Education, Suhag University. 88(3), -1272 .1364
21. Sadiq, A. (2001). Seachure instructions for musical abilities. Cairo: The Anglo-Egyptian Library.
22. Sahlawi, M. (2017). The role of music education in addressing aggressive behavior in the school environment - intermediate education stage. *Educator's Journal*, 20, 80-99.
23. Nasr, Mu& Arnos, N. (2009). The effectiveness of musical activities in developing language skills among kindergarten children, experimental study. The Fourth Arab Scientific Conference: Academic Accreditation for Specific Higher Education Institutions and Programs in Egypt and the Arab World - Reality and Expectations, Faculty of Specific Education, Mansoura University, 2, 1587-1566.
24. Rye, M. S; Loiacono, D. M; Folk, C. D; Olszewski, B. T;Heim, T.A and Madia, B. P, (2001). Evaluation of the psychometric properties of two forgiveness scales .Current Psychology: Development. Learning. Personality, (20), 260-277.

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts107/345-366

Functional variables of responsive materials in product design

Wamedh Abdulkareem Muhsin[1]

Al-Academy Journal-Issue 107 ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 21/9/2022 Date of acceptance: 8/11/2022 Date of publication: 15/3/2023

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

Abstract:

The research discussed the topic of the functional role of responsive materials in being elements of a functional transformation in the design of industrial products, based on the study of the structures of smart materials and their performance capabilities at the level of action and self-reaction that characterize this type of materials.

Basic features of responsive materials have been identified to be elements of self-functional insertion into the industrial product design, which contributes to raising the efficiency and functional capacity of the industrial product and enhancing the ability of products to perform self-acting interactions in the structural structure of the material structure of the product and its ability to respond and interact with context variables. environmental.

The responsive materials were classified into: electrical insulating materials, ceramics, piezoelectric polymers, shape memory alloys, shape memory polymers, thermoelectric materials, and electrical and magnetic fluids. And according to the cognitive propositions of research and discussion of methods and types of performance application of the characteristics of self-response materials in the design of industrial products that have the ability to self-response, a number of scientific conclusions were reached, which were, in their entirety, a scientific analysis of what and how of the design application of the characteristics of responsive materials in creating new functions in Industrial product design.

Keywords: Functional variables, responsive materials, industrial product

(1) University of Baghdad / College of Fine Arts. wameedh.muhsin@cofarts.uobaghdad.edu.iq

المتغيرات الوظيفية لمواد الاستجابة الذاتية في تصميم المنتج الصناعي

وميض عبد الكريم محسن[1]

ملخص

ناقش البحث موضوع الدور الوظيفي لمواد الاستجابة الذاتية في كونها عناصر تحول وظيفي في تصميم المنتجات الصناعية انطلاقا من دراسة بنى المواد الذكية وقدراتها الادائية على مستوى الفعل ورد الفعل الذاتي الذي يتميز به هذا النوع من المواد. اذ تم تحديد سمات اساسية لمواد الاستجابة الذاتية لتكون عناصر ادخال وظيفي ذاتي في تصميم المنتج الصناعي مما يساهم في رفع كفاءة وقدرة المنتج الصناعي الوظيفية وتعزيز امكانية المنتجات على القيام بأفعال ذاتية تدخل في التركيب الهيكلي لبنية المادة التي يتكون منها المنتج وقدرته على الاستجابة والتفاعل مع متغيرات السياق البيئي. وتم تصنيف مواد الاستجابة الذاتية الى: المواد العازلة للكهرباء و السيراميك والبوليمرات الكهروضغطية و سبائك الذاكرة الشكلية و بوليمرات الذاكرة الشكلية المواد الكهروحرارية و السوائل الكهربائية والمغناطيسية. وعلى وفق الطروحات المعرفية للبحث ومناقشة اساليب وانواع التطبيق الادائي لخصائص لمواد الاستجابة الذاتية في تصميم منتجات صناعية تملك القدرة على الاستجابة الذاتية، تم التوصل الى عدد من الاستنتاجات العلمية والتي كانت في مجملها تحليلا علميا لماهيات وكيفيات التطبيق التصميمي لخصائص مواد الاستجابة الذاتية في تكوين وظائف جديدة في تصميم المنتجات الصناعية.

الكلمات المفتاحية: المتغيرات الوظيفية، مواد الاستجابة الذاتية، المنتج الصناعي.

مدخل

لطالما سيطر نهج تقني بحت على اختيار المواد في التصميم وتطوير المنتجات، مع التركيز بشكل أساسي على الخصائص والأداء. اذ تشكل المواد المظهر المادي للمنتج، واختيار المواد المناسبة أمر أساسي لكيفية عمل المنتج وكيف سيتم تقييمه من قبل المستخدم.

في العقود الماضية، حققت علوم المواد تطورات واكتشافات تكنولوجية غيرت بشكل جذري دور المنتجات الاستهلاكية في الحياة اليومية. ونتيجة لذلك، أصبحت التكنولوجيا بشكل تدريجي جزءًا لا يتجزأ من الحياة اليومية وتكتسب المنتجات بشكل متزايد الوعي بالسياق والاستجابة وقدرات التعاون. ولذلك فمن المشروع افتراض أن المنتجات التقنية يمكن اعتبارها "عناصر حية" فيما يتعلق بالمستوى المتزايد من النشاط الذاتي الممنوح لها وإلى درجة الإجراءات التي يمكن أن تؤديها. اذ يتم تشكيل المواد في منتجات، لكن المواد هي أكثر من مجرد شيء ملموس يتجسد منها التصميم ويمكن اعتبارها بالأحرى عنصرًا تكامليًا للشكل والوظيفة والتغيير والتطوير.

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

في الخطاب البحثي الحديث، حظي دور المادة باهتمام ملحوظ. لقد تم اقتراح أنه نظرًا لتأثيرها الكبير، ينبغي الاعتراف بالمواد كمشارك نشط، بدلاً من كونها عنصرًا سلبيًا غير بشري. وبناءً على ذلك، تصبح المادة عاملاً فعالاً نتيجة لقدرتها على التأثير على تفكيرنا وصنعنا(Aluqaily & Mahmood, 2015) . اذ ان البحث ينطلق من مفهوم جوهري، هو اننا ينبغي ان نفهم المواد على أنها كيان نابض بالحياة، وأن المواد المختلفة لها قوى مختلفة، مما يسمح لها باكتساب صفات داخل وجودها المستقل أو المشترك مع مواد وعناصر تكوين اخرى.

مشكلة البحث

أصبح تعريف المواد في التصميم اليوم أكثر شمولاً من أي وقت مضى. اذ يضيف المصممون إمكانية البرمجة الحاسوبية إلى المواد التقليدية مثل الخشب واللدائن لتطوير تركيبات المواد التي تكون أكثر تعبيرًا في الشكل والوظيفة. ففي حين أن انتشار المواد الجديدة والتقنيات المطورة حديثًا يوفر نطاقًا واسعًا من الإمكانات للمصممين لإنشاء مفاهيم ومنتجات لم يكن من الممكن تخيلها من قبل، يحتاج المصممون اليوم إلى البحث عن الأساليب والاستراتيجيات والأدوات المناسبة للعمل مع المواد الجديدة التي تتغير أو تنمو أو تستجيب بشكل مختلف للبيئة أو المواد الأخرى.

تعمل التحولات التكنولوجية المعاصرة جنبًا إلى جنب مع مواد الاستجابة الذاتية المطورة حديثًا على تغيير طريقة التفكير وتصميم المنتجات وكيف يرتبط التركيب المادي بأداء وظائف معينة تعتمد على البنية الجزيئية للمادة. اذ تختلف مواد الاستجابة الذاتية اختلافًا جذريًا عن المواد التقليدية. فهي نشطة وحساسة ومتفاعلة مع المحفزات المختلفة، مثل تعديلات الظروف الخارجية من حولها (درجة الحرارة، الرطوبة، الضوء، الكهرباء، المغناطيسية، الضغط، المواد الكيميائية، إلخ)، والتي تستجيب طالما كان هناك محفز خارجي او داخلي. لذلك فهي تفاعلية بطبيعتها. اذ يعتمد تفاعلها على عمليات التفاعل الفيزيائية والكيميائية التي تحدث على المستوى الجزيئي. فمواد الاستجابة الذاتية تتصرف ضمن سلوك محدد مسبقًا مع تأثيرات ادائية يمكن ان تستغل لتصميم وظائف المنتج الصناعي، او اثراء الوظيفة بما يحقق مدخلا جديدا لتصميم وظائف المنتجات انطلاقا من التركيب الهيكلي للمادة وقدرتها على الاستجابة والتفاعل. وعلى وفق ذلك فان سؤال البحث يتحدد بالتالي:

- **ما هي اطر الذكاء المطبق في تصميم المواد؟ وما هي كيفيات تطبيقها في تصميم منتجات صناعية تملك القدرة على الاستجابة الذاتية لمتغيرات وظيفة المنتج الصناعي؟**

اهمية البحث

تنطلق اهمية البحث في بيان كيفيات انشاء مواد الاستجابة الذاتية وكيفيات تركيبها المادي واطر استجابتها الوظيفية. مما يوفر مدخلا معرفيا للمصمم الصناعي في تبني قدراتها الادائية في تعزيز واثراء وظائف المنتجات الصناعية. ولطالما كانت المشاركة الصريحة في بناء فهم للتكنولوجيا الذكية نفسها كمواد للتصميم محدودة. اذ إن فهم التكنولوجيا الذكية كمواد للتصميم من شأنه أن يسمح بمزيد من التفصيل والنقد والتفكير في التفاعلات الحالية معها. علاوة على ذلك، بالنظر إلى كيفية دمج التكنولوجيا الذكية في الأجهزة والمنتجات الصناعية، فإن فهمها كمواد للتصميم يمكن أن يسمح لنا بتشكيلها بشكل أكثر فاعلية بالمقارنة مع المواد العادية الأخرى. وبالتالي، فإن مثل هذا الفهم من شأنه أن يساعد في تأطير مساحة

تصميم التكنولوجيا الذكية لممارسة التصميم والاستكشاف. فضلا عن التأكيد أيضًا على أهمية فهم المواد التفاعلية وأهميتها النسبية في "المنعطف المادي" الأخير لبحوث التصميم والذي استكشف مجالات مثل المواد الحسابية والأهمية المادية للمنتجات الصناعية في الحياة اليومية.

هدف البحث

يهدف البحث الى: **تحديد ميزات وسمات مواد الاستجابة الذاتية, وكيفيات تطبيقها في الاداء الوظيفي للمنتج الصناعي.**

حدود البحث

تحدد البحث بدراسة المتغيرات الوظيفية لمواد الاستجابة الذاتية في عدد من المنتجات المصممة وظائفها انطلاقا من متغيرات هذه المواد للأعوام 2020-2022.

تعريف المصطلحات

مواد الاستجابة الذاتية: هي مجموعة من المواد لها خصائص ديناميكية خاصة تميزها عن المواد "التقليدية" (AKIN, 2009, p. 12). هذه الخصائص هي: "الزوال والانتقائية والفورية والتشغيل الذاتي والمباشرة. علاوة على ذلك، يمكن أن تتمتع بإمكانيات تغيير الخصائص، وتبادل الطاقة، والحجم والموقع المنفصلين، وقابلية الانعكاس" (Addington & Schodek, 2005, p. 10). إلى جانب هذه الخصائص، يمكن تعريف مواد الاستجابة الذاتية على أنها تلك المواد "التي يمكنها الإحساس بالبيئة المحيطة والاستجابة لها بطريقة مفيدة ويمكن التنبؤ بها" (Parliamentary Office of Science and Technology, 2008, p. 1).

الوظيفة: ان "وظيفة المنتج هي ما يفعله المنتج" (Ulrich, 1995, p. 422).وهي تمثل"العلاقات الوظيفية والهيكلية والتسلسل الهرمي للمنتج والأجزاء المكونة له" (Baumberger, 2007, p. 99). وهي "وصف مادي لكيانات النظام وعلاقات الفعل بين تلك الكيانات" (Crawley, 2004, p. 27).

الطروحات الادبية

المادة وسماتها الانشائية في تصميم المنتج الصناعي

على الرغم من سهولة تعريف مصطلح "مادة"، إلا أنه قد يخلق بعض مشاكل الفهم نيابة عن المتخصصين الذين يستخدمونه. تحقيقًا لهذه الغاية، من الأولويات الوصول إلى تعريف شامل لماهية المادة. اذ تمت الإشارة إلى المصطلح في قاموس أوكسفورد الإنجليزي الذي استشهد به Schwartz على أنه "المادة التي يتكون منها الشيء" (Schwartz, 2002, p. 5). اذ نرى ان العلاقة بين "الشيء" و "المادة" في هذا التعريف تتشكل بمصطلح "صنع" الذي يشير إلى الطريقة التي تتحول بها المادة إلى منتج. وتفهم الطريقة على أنها سلسلة من عمليات التصنيع التي يتم تطبيقها بشكل خلاق لتحويل المادة إلى شيء لاستخدام معين. لذلك، فإن الإلهام مطلوب في عملية تجسيد أفكار المنتج. وهذا هو المكان الذي يقدم فيه المصممون مدخلات كبيرة في تطوير المنتج(Abbas, 2016) .

في التصميم، تنشأ معرفة التصنيع من الخبرات التي تتولد من خلال التفاعلات مع المادة والبيئة. كما أن التحولات المادية هي جوهر التكوين التصميمي (Aktaş & Mäkelä, 2019, p. 55). وعندما تصبح المادة وسيطًا لتعكس المعرفة المتجسدة، فإنها تقوم بإعلام عملية صنع المعلومات ونقلها بشكل فعال. وفي هذه

الأنواع من الأساليب، لا يُنظر إلى المادة على أنها عنصر ثابت ولكن كمشارك نشط لديه القدرة على تنفيذ إجراء ما(Mäkelä & Löytönen , 2017) .

في سياق التصنيع، يشير مفهوم الوسيط إلى قدرة وقوة المواد للتأثير على عمليات التصنيع والتصميم. بالنظر إلى القوة التوسيطية للمادة والعلاقة بين المعرفة المادية والمتجسدة، فإن دراسة تحولات المادة يمكن أن تنقل رؤى جديدة حول معرفة كيفية التشكيل والافادة من متغيرات وخصائص المواد (shalal & Loken, 2020). ونظرًا لأن العمل المشترك المتبادل بين المصممين والمواد لا يؤدي فقط إلى الظهور المشترك لمنتج معين، ولكن من خلال التغلب على المقاومة المادية في ظروف مختلفة بطرق مختلفة، فإنه يشكل أيضًا أساسًا للتطور المادي الجديد، وإنتاج المعرفة الجديدة والتكوينات التصميمية الجديدة (Pickering, 2005, p. 12).

في نموذج (Hodgson & Harper) للشكل والوظيفة والتصنيع (مخطط-1)، يتم توسيع العناصر الثلاثة للشكل والوظيفة والتصنيع للنظر في نطاق أكثر تفصيلاً من عشر سمات للمنتجات المتعلقة بالمواد والتي يتم من خلالها تحقيق هذه العناصر. تحدد هذه بدورها في النهاية كلاً من "تكلفة" و "قيمة" المنتج، والتي ينبغي أن تتوافق في النهاية مع الاحتياجات أو طلب السوق. تكمن قوة نموذج (Hodgson & Harper) في النهج الشامل للمواد والتصنيع في عملية التصميم. يتعامل النموذج مع كيفية ارتباط السمات ببعضها الاخر وبالسياق المحيط بها. ويدعم النموذج متخصص التصميم في التفكير في كل من إمكانات وعواقب كل سمة من سمات المادة. اذ ينبغي النظر إلى هذه السمات في سياق حاجة المستخدم للمنتج. ويتم تحديد ذلك من خلال العوامل التي تشكل "قيمة" المنتج للمستهلكين المتوازنة "بتكاليف" المنتج (على النحو المحدد في تكاليف التصنيع). اذ تم تطوير النموذج كرد فعل ضد الطريقة التقليدية لتدريس اختيار المواد في تعليم التصميم. ومن خلال دمج التكلفة والقيمة، فإنه يعكس سيناريو واقعي يمكن أن يدعم المصممين المحترفين أيضًا(Hodgson & Harper, 2004) .

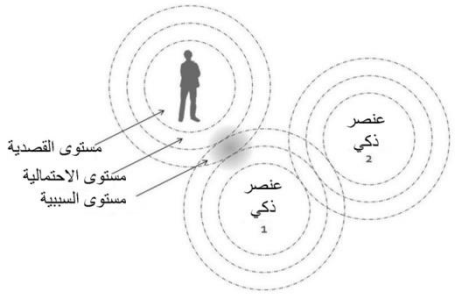
مخطط (1) نموذج الشكل والوظيفة والتصنيع ، الذي يصف العلاقة بين المواد و عناصر التصميم والتصنيع.
(Hodgson & Harper, 2004)

مواد الاستجابة الذاتية بوصفها عناصر تشكيل في تصميم المنتج الصناعي

يعرّف Mühlhäuser التكنولوجيا الذكية على أنها كيان -كائن ملموس- تم تصميمه وصنعه للتضمين الذاتي التنظيم في بيئات (ذكية) مختلفة خلال دورة حياته، مما يوفر بساطة وانفتاحًا محسنين من خلال تفاعل محسّن عن طريق الوعي بالسياق والوصف الذاتي الدلالي والسلوك الاستباقي والواجهات الطبيعية متعددة الوسائط وتخطيط الذكاء الاصطناعي والتعلم الآلي (Mühlhäuser, 2007, p. 163).

ومن جانب اخر، تعرّف وكالة ناسا مواد الاستجابة الذاتية على أنها "مواد" "تتذكر" التكوينات ويمكن أن تتوافق معها عند إعطائها حافزًا محددًا. اما موسوعة التكنولوجيا الكيميائية فإنها تعرف مواد الاستجابة الذاتية بانها: " تلك الأشياء التي تستشعر الأحداث البيئية، وتعالج تلك المعلومات الحسية، ثم تستجيب للبيئة" (Al-Baldawi, 2015, p. 6). اذ يشير مصطلح "مواد الاستجابة الذاتية" إلى "جيل من المواد المهندسة التي لها خصائص قابلة للتغيير وقادرة على تغيير شكلها أو لونها بشكل عكسي استجابة للتأثيرات الفيزيائية أو الكيميائية، على سبيل المثال الضوء أو درجة الحرارة أو تطبيق مجال كهربائي"(Ritter, 2007) .

اذ يمثل مفهوم مواد الاستجابة الذاتية ان هناك ثلاثة مستويات للفعل: المستوى الأول حيث يتم إنتاج اختلاف في الحالة، والمستوى الثاني حيث يتم توضيح اختلاف الخيارات، والمستوى الثالث حيث يمكن للفاعل تقديم تفسير. ويمكننا تبسيط المستويات الثلاثة هذه على النحو التالي: أفعل وأقرر وأفهم. والتي يمكن تفسيرها على أنها مستويات مختلفة من الفاعلية، تسمى على التوالي "السببية" "والاحتمالية" و "القصد". وبالتالي، فإن كوكبة المواد التي تم إنشاؤها بواسطة العدد المتزايد من الأجهزة المترابطة تعتبر قادرة على تعظيم تبادل المعلومات بين الإنسان - الإنسان والانسان - البيئة على المستوى الأساسي للسببية التي سيحولها الفاعل البشري في النهاية إلى إجراءات إرادية. اذ قد يغير الذكاء المضمّن في البنية التركيبية للمواد الطريقة التي يصمم بها المصممون المنتجات ويطورونها، حيث لن يقتصر الأمر على الشكل المادي للمنتج فحسب، بل يتعلق بالميزات غير الملموسة القادرة على تحقيق حالة الاحتمالية والقصد لدى مواد الاستجابة الذاتية (MICOCCI, SPINELLI, & AJOVALASIT, 2016, p. 2). وكما موضح في الشكل التالي.



شكل (1) يوضح ثلاثة مستويات من "الإجراءات" وتفاعلها على "مستوى السببية"
(MICOCCI, SPINELLI, & AJOVALASIT, 2016, p. 6)

ميزات وسمات مواد الاستجابة الذاتية

يُعد عالم مواد الاستجابة الذاتية مجالًا غير مكتشفًا أو بكرًا نسبيًا للدراسة، لذا فمن المؤكد أن ميزات أو خصائص مواد الاستجابة الذاتية لم يتم استكشافها بشكل جيد بعد. اذ يتم تصوير هذا النوع من المواد على أنها "امتداد منطقي للمسار في تطوير المواد نحو أداء أكثر انتقائية وتخصصًا" (Addington & Schodek, 2005, p. 3). ولتسهيل الابتكارات التصميمية وفتح فرص جديدة للمنتجات، ينبغي أن يكون المصممين قادرين على فهم الخصائص أو الميزات الأساسية لمواد الاستجابة الذاتية.

فيما يتعلق بميزات وخصائص ومواصفات مواد الاستجابة الذاتية، يمكن عمل تصوير واسع بالإشارة إلى بعض القواسم المشتركة. وكما يشير (Newnham and Gregory)، "أن مواد الاستجابة الذاتية يمكن أن تعمل مثل الأعضاء البشرية من حيث أنها "مماثلة للأنظمة البيولوجية". هذا يعني أنهم لا يجذبون حواس الإنسان فقط لأن لديهم خصائص حسية، ولكن لديهم أيضًا القدرة على "الإحساس" و "التذكر". كما أنها تستجيب للمحفزات البيئية، ولديها قدرات تحفيزية في حد ذاتها، وفي النهاية تعتبر أنظمة ذكية" (Newnham & Gregory, 1991, p. 463).

بالطبع، من خلال التصرف كما لو كانوا كائنات عضوية تكشف مواد الاستجابة الذاتية عن استجابات بيولوجية لبيئتهم، فإن مواد الاستجابة الذاتية لها أوجه تشابه مع الاستجابات البشرية. اذ يمكن لهذه المواد أن تعمل مثل "آذان تستشعر الأسماك بها الاهتزازات" (كما في حالة الهيدروفونات الكهروضغطية* piezoelectric hydrophones) ؛ أو يمكن أن تكون مثل "أنف بشري" (كما في حالة أجهزة الاستشعار الكيميائية). ومع ذلك، ربما تكون الخاصية الأكثر لفتًا للانتباه التي تمتلكها مواد الاستجابة الذاتية هي الذاكرة، وهي القدرة على "التذكر". ومن الأمثلة المعروفة جيدًا هي مواد الذاكرة الشكلية: والتي يمكن أن تتشوه بشكل كبير تحت الحمل الخارجي، ولكن عند تفريغها تعود إلى شكلها الأصلي. هذه الخاصية تتجاوز مجرد توفير المعلومات الحسية: فهي قائمة على الوقت ومتكررة. لذلك، تقدم لنا مواد الاستجابة الذاتية ميزات وخصائص اكبر بكثير من المواد التقليدية من خلال التعاون مع القدرات البشرية للإبداع " (Olson, 2000, p. 998).

* هو ميكروفون مصمم ليتم استخدامه تحت الماء للتسجيل أو الاستماع إلى صوت تحت الماء. تعتمد معظم الهيدروفونات على محول طاقة كهرضغطية يولد جهدًا كهربائيًا عند تعرضه لتغير في الضغط ، مثل الموجة الصوتية. يمكن أيضًا أن تعمل بعض محولات الطاقة الكهرواجهادية كجهاز عرض صوتي ، ولكن لا تتمتع جميعها بهذه الإمكانية ، وقد يتم تدمير بعضها إذا تم استخدامها بهذه الطريقة. يتكون الميكروفون من غلاف يتم من خلاله تركيب ركيزة موصلة ويتم تركيب بلورة كهرضغطية (سيراميك أو بولي فينيلدين فلوريد ، PVDF) على السطح الخارجي من الركيزة. اذ تزيد الركيزة الموصلة الكتلة وتحد من الرنين عند تردد الرنين للبلورة الكهروضغطية. ويتم استخدام بلورة كهروضغطية بسبب حقيقة أن المعاوقة الصوتية تتطابق مع مقاومة البلورة. لذلك ، فهو يسهل استخدامه في التطبيقات تحت الماء. دائمًا ما يتم ملء الحجم بين الغلاف والركيزة بسائل. ويفضل استخدام الزيت. (Soni, 2017, p. 1)

الخصائص الوظيفية لمواد الاستجابة الذاتية

من المرجح أن يكون استخدام مواد الاستجابة الذاتية حلاً لتجاوز القيود في عالم المواد التقليدية الحالية وتاريخها المادي. وعلاوة على ذلك، فإن اعتماد مواد الاستجابة الذاتية يمنح الأمل لعالم المستقبل الذي يهيمن فيه التفكير الإبداعي والتكوين الفكري والعاطفة والمشاعر الإنسانية(AlUqaily & Matar, 2019) . اذ تقدم مواد الاستجابة الذاتية حلولاً محدثة للعديد من الضروريات التي يتطلبها الاستخدام اليومي. وتجد أعدادًا متزايدة من مواد الاستجابة الذاتية طريقها إلى التطبيقات اليومية. ومن أجل تحقيق مثل هذا العالم المستقبلي، من الضروري بالتالي دراسة مواد الاستجابة الذاتية وخصائصها بدقة. اذ ان "بيئتنا المستقبلية ستتألف من أنظمة تفاعلية غير مرئية سيتم تضمينها في مساحات المعيشة والمنتجات التي نستخدمها في حياتنا اليومية، مما يخلق ذكاءً محيطًا يمكن أن يشكل جزءًا طبيعيًا من الحياة'. "فالوظيفة الذكية"، هي واحدة من أبرز خصائص مواد الاستجابة الذاتية التي تنطبق على العديد من جوانب الحياة اليومية، وبالتالي تتطور الثقافة المادية وتؤسس ثقافة "الخبرات الأكثر كثافة ومعاني الترتيب الأعلى. ومن ثم، فإن الانتقال من صنع منتج وتسويقه إلى تطوير مفاهيم غير ملموسة تلبي طلب احتياجات النظام الأعلى، مثل الأفكار، والاشباع الحسي والعاطفي، والتجارب الثقافية والترفيه الذي يحفز الفكر، يجري ويكتسب الزخم. اذ ستعمل مواد الاستجابة الذاتية على تحسين سيطرتنا على بيئتنا المادية وتسهيل تفاعلنا الإبداعي معها بينما نسعى إلى أن نكون مبتكرين مشاركين، ونصمم الخبرات لتتوافق مع حالاتنا المزاجية المختلفة" (Baurley, 2004, p. 275).

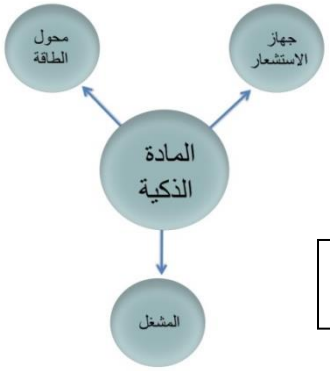
تحث المواد الجديدة المصمم على إجراء تفاعلات جديدة مع المستخدم. اذ يتم توصيل مثل هذه التفاعلات من خلال "[العلاقات] النفسية والرمزية، وهي تثير ردود فعل عاطفية، فضلاً عن ردود فعل عقلانية. ولا تحل مواد الاستجابة الذاتية محل المواد التقليدية فحسب، بل يمكنها أيضًا أن تكون بمثابة "تقنية" (Addington & Schodek, 2005, p. 29). من هذا المنطلق، فإن المقصود هو أن مواد الاستجابة الذاتية تمتلك مكونات بارامترية تشكل تقنية معينة بخصائصها وتؤدي وظائف محددة. وهنا ينبغي علينا أن نفهم أن تكنولوجيا مواد الاستجابة الذاتية تقدم طرقًا لتحديث التقنيات التقليدية أو المتعارف عليها وتحقيق أجيال جديدة من التطبيقات العملية.

يمكن تلبية الحاجة إلى تقنيات جديدة جزئيًا من خلال الخصائص الوظيفية لمواد الاستجابة الذاتية. كفئة من المواد، فإنها تجعل من الممكن إعادة ابتكار الخصائص الفيزيائية أو الكيميائية الموجودة بالفعل (أو المبتكرة حديثًا) للمواد بحيث تصبح متعددة الأوجه. ويمكنها إنشاء علاقات وإمكانيات جديدة والحث عليها، أو يمكنها المساهمة في تطوير التكنولوجيا الحالية. وعلى وفق ذلك فان مواد الاستجابة الذاتية بخصائصها التقنية تتيح للمصمم في ايجاد اطر من الوظائف تعزز عمليات اداء المنتج الصناعي انطلاقا من عد الوظيفة التقنية لمواد الاستجابة الذاتية عنصرا من عناصر اثراء الوظيفة الكلية للمنتج الصناعي (Aluqaily & Abbood, 2020).

قبل أن نبدأ في التصميم الفعلي، من المهم أيضًا أن نعرف ليس فقط التسهيلات المتاحة للمستخدم، ولكن أيضًا معرفة قدر كبير من مدى ملاءمة المواد المختلفة للوظيفة المعينة. اذ ان "ملاءمة المواد المختلفة" هو

اعتبار رئيسي للتصميم والإنتاج، ومن خلال خصائص المواد يمكن تحديد مستوى الملاءمة لتصميم وظيفة معينة. ومن بين هذه الاستخدامات، يمكن أن تعمل مواد الاستجابة الذاتية كـ "أجهزة استشعار ومحولات طاقة ومشغلات". وقد تم تحديد هذه الأدوار الأساسية الثلاثة على وفق التالي (AKIN, 2009, p. 20):

- **جهاز الاستشعار**: يشير المستشعر إلى مجموعة تتكون من جهاز استشعار والإلكترونيات اللازمة التي تحول الإشارة الأساسية من المستشعر إلى شكل يمكن استخدامه أو مفهوم.
- **محول الطاقة**: عادة ما يكون محول الطاقة جهازًا يحول الطاقة من شكل إلى آخر، ويستخدم لغرض نقل الطاقة أو مراقبتها أو التحكم فيها.
- **المشغل**: هو جهاز يحول طاقة الإدخال في شكل إشارة إلى عمل ميكانيكي أو كيميائي. وكما في الشكل التالي:



مخطط (2) يوضح علاقات العناصر الاساسية للمواد الذكية
اعداد الباحث

فمواد الاستجابة الذاتية لها خصائص مفاهيمية تميزها عن المواد التقليدية. هذه الخصائص هي "الزوال والانتقائية والفورية والتفعيل الذاتي والمباشرة". والتي يمكن تعريف كل منها على وفق التالي (Addington & Schodek, 2005, p. 10):

- **الزوال**: في هذا الصدد، هو قدرة المادة الذكية على "الاستجابة" للمحفزات الخارجية التي تظهر "في أكثر من حالة بيئية واحدة"، وهي حالة أو صفة العبور بمرور الوقت أو كونها سريعة الزوال أو عابرة.
- **الانتقائية**: هي فعل الاختيار المتعمد لبعض الافعال أو الأشياء دون غيرها، بمعنى"استجابة" مادة ذكية "منفصلة ويمكن التنبؤ بها" على وفق حدود معينة ومختارة-مبرمجة.
- **الفورية**: مصطلح يشير إلى "الاستجابة في الوقت الفعلي" وهي نوعية إشراك المادة بشكل مباشر وفوري في فعل ما، مما يؤدي إلى الشعور بالمباشرة والدقة.
- **التفعيل الذاتي**: يعني ان "الذكاء داخليا وليس خارجيًا للمادة. بمعنى قدرة المادة على تنشيط نفسها وعلى وجه التحديد بدء التشغيل تلقائيًا - التنشيط الذاتي.
- **المباشرة**: تعني أن الاستجابة محلية للحدث "التنشيط"، وهي تعني نوعية العمل في اتجاه محدد دون انحراف.

انواع مواد الاستجابة الذاتية

تم تنفيذ مواد الاستجابة الذاتية على نطاق واسع في مجموعة متنوعة من الصناعات التي تشمل السيارات، والفضاء، والاستخدامات العسكرية، والطب الحيوي، والطاقة، والإلكترونيات، والصناعات الكيماوية. اذ تشمل الأنواع العامة من مواد الاستجابة الذاتية الكهرضغطية، والمغناطيسية، والكهرباء الحرارية، والكهروميكانيكية، والمواد الميكانيكية الضوئية، ومواد ذاكرة الشكل. وعلى الرغم من استخدام قدر كبير من مواد الاستجابة الذاتية على نطاق واسع في العديد من التطبيقات الهندسية، إلا أن هناك معلومات محدودة حول كيفية الاستخدام الفعال لهذه المواد، لا سيما عند مقارنة فئات هذه المواد مع بعضها الاخر. وعلاوة على ذلك، فإن التوثيق بشكل عام نادر وقديم ويفتقر إلى الاتصال بالنماذج الرياضية ولا يعكس التطورات الحديثة في تطور مواد الاستجابة الذاتية. وعلى وفق ذلك, يمكننا تحديد انواع مواد الاستجابة الذاتية المطبقة في تصميم المنتجات الصناعية ووظائفها الادائية بالتالي:

اولا: اللدائن العازلة للكهرباء Dielectric Elastomers: اللدائن العازلة هي احدى انواع مواد الاستجابة الذاتية، تحول الطاقة الكهربائية (الفولتية) مباشرة إلى طاقة ميكانيكية (إجهاد) وتنتمي إلى فئة من البوليمرات الكهرومغناطيسية. لقد ثبت أن مشغلات المطاط الصناعي العازلة توفر سلالات أكبر من الأنواع الأخرى من البوليمرات الكهربائية، وكثافة طاقة أعلى، وكفاءة كبيرة ووقت استجابة سريع. وهي مكونة من قطبين متوافقين وشريحة رقيقة من المطاط الصناعي بينهما(Wissler & Mazza, 2005) .

ثانيا: السيراميك والبوليمرات الكهروضغطية Piezoelectric Ceramics and Polymers: تأتي المواد الكهرضغطية على شكل سيراميك أو بوليمر. أكثر أنواع السيراميك استخدامًا هي تيتانات الزركونات الرصاصية Piezoelectric zirconate titanate . اذ عادة ما يتم تشكيل هذه المواد في تكوين مكدس أو رقاقة رفيعة، وتنتج إجهادًا أو تشوهًا ميكانيكيًا استجابةً للجهد المطبق (تأثير كهرضغطية معكوس). كما أنها تنتج شحنة عندما تواجه ضغطًا مطبقًا (تأثير كهرضغطية مباشر). يتكون المشغل الكهرواجهادي ثنائي الشكل من طبقتين سيراميك كهرضغطية رفيعتين ولوحة معدنية رقيقة سلبية بينهما. يتم لصقها باللوح المعدني باستخدام راتنجات الايبوكسي اللاصقة واتجاهات الاستقطاب لاثنين من تيتانات الزركونات الرصاصية، والتي يمكن تبديلها تحدد استجابة ثنائية الشكل (Granzow, Glinsek, & Defay, 2022, p. 22).

ثالثا: سبائك الذاكرة الشكلية Shape Memory Alloys: سبائك ذاكرة الشكل هي سبائك تمتلك القدرة على الخضوع لتشوه كبير في الشكل في درجات حرارة منخفضة والاحتفاظ بهذا التشوه حتى يتم تسخينها وتتجاوز درجة حرارتها درجة حرارة بداية الانتقال. يحدث هذا التغيير في الشكل المعروف باسم "تأثير ذاكرة الشكل" نتيجة لتغير في التركيب البلوري الذري للسبيكة (Brinson & Huang, 1996, p. 109).

رابعا: بوليمرات الذاكرة الشكلية Shape memory polymers: إن بوليمرات ذاكرة الشكل المستحثة حرارياً, عبارة عن مواد بوليمرية ذكية يمكن أن تتعرض للتشوه عند تسخينها فوق درجة حرارة انتقال الزجاج وتتعافى من الشكل المشوه إلى شكلها الأصلي المحفوظ عند تبريدها. عند درجات حرارة أقل من درجة حرارة التزجج، تكون بوليمرات الذاكرة الشكلية في طور زجاجي وتصبح صلبة بدرجة كافية لمقاومة التشوه. على العكس من ذلك، توجد بوليمرات الذاكرة الشكلية في طور مطاطي أعلى من درجة حرارة التزجج وتصبح

شديدة التشوه، مما يُظهر انخفاضًا كبيرًا في معامل التغير الخاص بها. تتمتع بوليمرات ذاكرة الشكل بالعديد من المزايا مقارنة بسبائك ذاكرة الشكل: فهي تتميز بكثافة أقل بكثير مما يُظهر إمكانية استرجاع شكلي كبيرة تصل إلى 400٪، وتكلفة تصنيع أرخص، وأقل كثافة. ومن ناحية أخرى، تولد بوليمرات ذاكرة الشكل قوى تشغيل واسترداد أقل بسبب خصائصها المادية (Thill, Etches, Bond, Potter, & Weaver, 2008).

خامسا: المواد الكهروحرارية Thermoelectrics: الزوجان الكهروحراريان عبارة عن زوج من أشباه الموصلات. اذ تتكون الوحدة الكهروحرارية من مجموعة من الأزواج الكهروحرارية المكونة حراريًا على التوازي والكهربائي على التوالي. اذ يتسبب اختلاف درجة الحرارة المطبق بين الجانبين العلوي والسفلي للوحدة الكهروحرارية في تدفق الحرارة عبر الأزواج الكهروحرارية ويحث على توليد الجهد. وبالتالي، يمكن أن تعمل المواد الكهروحرارية كمولدات للطاقة. ويمكن استخدام المواد الكهروحرارية أيضًا كمضخات حرارية، حيث يتسبب الجهد المطبق في امتصاص الحرارة من جانب وطردها من الجانب الآخر. ويمكن أن تعمل المضخة الحرارية في وضع التبريد أو التسخين، اعتمادًا على قطبية الجهد المطبق (Chen, Dresselhaus, Dresselhaus, Fleurial, & Caillat, 2003, p. 47).

سادسا: السوائل الكهربائية والمغناطيسية Magnetorheological fluid: السوائل الكهربائية عبارة عن معلقات تحتوي على جزيئات عازلة كهربائية بحجم ميكرون معلقة في سائل ناقل لزج غير موصل. تحتوي السوائل المغناطيسية على جزيئات مغناطيسية (حديدية) بحجم ميكرون معلقة داخل زيت ناقل. وبوجود مجال مغناطيسي، تكون الجسيمات المغناطيسية مستقطبة وتشكل سلاسل خطية موازية للحقل المطبق. ويقيد تكوين سلسلة الجسيمات حركة السائل، مما يزيد من إجهاد القص في السائل. اذ يرتبط التغيير في إجهاد القص بكثافة الجسيمات، وحجم الجسيمات، وخاصية الناقل، والمجال المطبق، وعوامل أخرى. وفي حالة عدم وجود مجال مطبق، تتم استعادة الخاصية الانسيابية للسوائل المغناطيسية ويتدفق السائل بحرية أكبر. وبالتالي يمكن التحكم في إجهاد القص للسائل عن طريق تغيير المجال المطبق (Jolly, Bender, & Carlson, 1999, p. 6).

الاطار الاجرائي

1. **منهج البحث**: اعتمد الباحث المنهج الوصفي لتحليل عينة البحث وذلك لملائمته لطبيعة وهدف البحث.
2. **مجتمع البحث**: تم اعتماد مجموعة من المنتجات الصناعية والتي تعود لعدد من الشركات الانتاجية وذلك لندرة تطبيق مواد الاستجابة الذاتية وعدم انتشارها واعتمادها من قبل شركات متخصصة بالكامل. وتكون مجتمع البحث من (8) منتجات تم تطبيق مواد الاستجابة الذاتية في تصميمها وكالتالي:

ت	المنتج	ع	الشركة	البلد
1.	الروبوت اللين	2	مختبر التصميم الحيوي لهارفرد	امريكا
2.	طائرة هليكوبتر من طراز بلاك هورنت نانو	2	Prox Dynamics AS	النرويج
3.	شفروليه كورفيت (فتح واغلاق الصندوق)/ مصد	2	جنرال موتورز	امريكا

	السايرة ذو الذاكرة الشكلية			
.4	ثلاجة بولتيير للسيارة	1	Veedai	الصين
.5	سيارة همر العسكرية (السائل المغناطيسي في نظام المصدات)	1	قيادة دبابات الجيش والتسليح الامريكي	امريكا

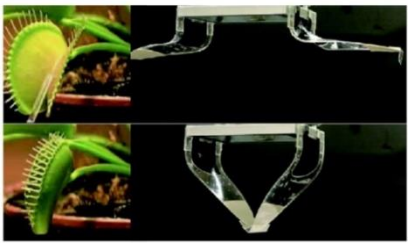
3. **عينة البحث:** تم اعتماد (6) نماذج من مجتمع البحث وبنسبة 75% وبما يتلاءم مع عدد مواد الاستجابة الذاتية المطروحة في البحث لضمان تغطية كافة جوانب التحليل التصميمي لمتغيراتها الادائية والتركيبية في تصميم وظائف المنتجات, وكالتالي:

ت	المنتج	العدد
.1	الروبوت اللين	1
.2	طائرة هليكوبتر من طراز بلاك هورنت نانو	1
.3	شفروليه كورفيت (فتح واغلاق الصندوق)/ مصد السيارة ذو الذاكرة الشكلية	2
.4	ثلاجة بولتيير للسيارة	1
.5	سيارة همر العسكرية (السائل المغناطيسي في نظام المصدات)	1

4. **اداة البحث:** تم تصميم استمارة محاو التحليل تضمنت المحاور الاساسية والفرعية لتحليل عينة البحث (ملحق 1).
5. **الوسائل الحسابية:** معادلة النسبة المئوية=الجزء×100/الكل, لحساب نسب تحقق النتائج.
6. **وصف وتحليل نماذج عينة البحث**

انموذج (1) روبوت قابض ناعم من تصميم Wang & Gupta لمختبر التصميم الحيوي لجامعة هارفرد.

اولا: الوصف



جهاز الامساك الروبوتي الناعم والمستوحى من زهرة الصبار الصائدة للحشرات بناء على الطبيعة الوظيفية للدائن العازلة للحرارة. وهو عبارة عن قابض ناعم يعتمد على مشغلات مطاطية عازلة ثابتة ويتكون من إطار مُركب بواسطة غشاءين من اللدائن العازل الممتد مسبقًا على كلا الجانبين. عندما يتم تطبيق جهد نبضي، يمكن للمقبض التبديل بسرعة (0.17 ثانية) بين حالتين مستقرتين، وبالتالي استيعاب الجسم أو إطلاقه. لذلك، يمكن أن يكون استهلاك الطاقة لكل إجراء منخفضًا يصل إلى 0.1386 جول.

ثانيا: التحليل

1. **العناصر الوظيفية لمواد الاستجابة الذاتية**

احتوى الانموذج على جهاز استشعار يستشعر متغيرات الجهد والطاقة الداخلة وعلى مستشعر ملمسي يستشعر وجود الاشياء بين المقبض, وكذلك على مشغلات اللدائن العازل، وعندما يتعرض المشغل للجهد

الكهربائي يتم استلامه عبر محول الطاقة، فيفتح القابض ليغلف الجسم. عندما يتم إيقاف تشغيل الجهد، يتقلص القابض، وتمسك المخالب الثلاثة الجسم من اجل توظيف عمليات التغيير الموقعي.

2. الخصائص المفاهيمية لمواد الاستجابة الذاتية

يعتمد الانموذج على خاصية الزوال عبر استشعار متغيرات الجهد والطاقة الداخلة مما يتسبب بتغير موقع المقبض للامساك بالأشياء وعند زوال المؤثر يزول التأثير الميكانيكي للامساك بالأشياء. فضلا عن توافر خاصية الانتقائية في تصميم الأنموذج من خلال تحدد نوع الفعل وتنفيذه في الوقت والمكان والمعينين.

يمللك الانموذج القدرة على اداء الفعل بشكل فوري نتيجة للاستشعار والاستجابة لحالات الامساك اللين. فضلا عن احتوائه على امكانية التفعيل الذاتي عبر الية عمل المستشعرات لاقتراب الاجسام وتفعيل خاصية التشغيل والامساك بالأشياء. كما ان الانموذج يملك خاصية المباشرة في اداء الفعل نتيجة لآليات الضغط والقوة والاستجابة الفورية لأليات التشغيل.

3. الخواص الوظيفية لمواد الاستجابة الذاتية

تم استخدام مواد اللدائن العازلة للكهرباء وذلك لقدرتها على الاستجابة والتغير الشكلي بما يتلائم مع المواد المراد امسكها بما لا يعض الشي المراد القبض عليه الى التلف, وذلك نتيجة لقدرة هذه المواد الحساسة والناعمة والتي تسمح بامساك اشياء صغيرة ودقيقة من دون تعريضها للتلف نتيجة للضغط الميكانيكي.

انموذج (2) طائرة هليكوبتر من طراز بلاك هورنت نانو من تصميم و انتاج شركة Prox Dynamics

اولا: الوصف

طائرة بدون طيار تبلغ أبعادها (10 سم × 2.5 سم) وتوفر للقوات على الأرض وعيًا حيويًا بالحالة. اذ تم تجهيزها بكاميرا صغيرة تمنح القوات صورًا ثابتة وحركية كاملة يمكن الاعتماد عليها. يستخدمه الجنود للمراقبة حول الزوايا أو فوق الجدران وغيرها من العوائق لتحديد أي مخاطر خفية ويتم عرض الصور على محطة محمولة باليد.

ثانيا: التحليل

1. العناصر الوظيفية لمواد الاستجابة الذاتية

عندما يتم تطبيق الفولتية على سيراميك مصقول بشكل معاكس، تكون طبقات تيتانات الرصاص الزركونيّة، وتمتد إحدى الطبقات وتتقلص الأخرى. تتسبب لحظة الانحناء المستحثة في أن ينحني المشغل لأعلى أو لأسفل بناءً على قطبية الجهد المطبق. عندما تكون اتجاهات استقطاب الخزف الكهروضغطي هي طبقات تيتانات الزركونات الرصاصية، فإن المحرك ثنائي الشكل يمتد فقط أو يتقلص دون التسبب في أي حركات ثني. يتكون مشغل التصحيح من طبقة واحدة أو أكثر من الألواح الكهرضغطية الرقيقة. اعتمادًا على نوع الإدخال، يعمل إما في وضع التشغيل أو وضع المستشعر. المشغل الأنبوبي عبارة عن مشغل مكدس من السيراميك الكهروضغطي مجوف مع أقطاب كهربائية على كل من الأقطار الداخلية والخارجية.

2. الخصائص المفاهيمية لمواد الاستجابة الذاتية

يعتمد تصميم الانموذج على مشغل كهروضغطي من زركونات التيتانيوم, مما يوفر قابلية التاثير والزوال في اداء الوظيفة. اذ توفر هذه المادة حالة استشعار راديوي للانموذج لاستلام الاشارات وتفعيل مهام الاداء. كما ان قابلية الانموذج الانتقائية تحددت بخواص الاستشعار واستلام الاشارة فضلا عن الانتقاء البصري عبر الكاميرا بتحديد الزووم والمراقبة النقطية. وتمثلت صيغ الفورية في تصميم الانموذج في قدرته على استلام الايعازات واستشعار الاوامر والتنفيذ السريع لها. ومن جانب اخر يملك الانموذج قابلية التفعيل الذاتي عبر استلام الاوامر الراديوية وتفعيلها ذاتيا الى اشارات وصيغ حركية وافعال ادائية. فضلا عن صيغة المباشرة والتي تمثلت في الاداء المباشر للمهام في لحظة استشعار الاوامر.

3. الخواص الوظيفية لمواد الاستجابة الذاتية

اعتمد الاداء الوظيفي للانموذج على مشغلات وأجهزة استشعار ميكانيكية صغيرة ذات كفاءة في استخدام الطاقة. باستخدام مشغلات كهرضغطية. اذ يتم تطبيق الفولتية على سيراميك مصقول بشكل معاكس، وتمتد إحدى الطبقات وتتقلص الأخرى. وتتسبب لحظة الانحناء المستحثة في أن ينحني المشغل لأعلى أو لأسفل بناءً على قطبية الجهد المطبق. وعندما تكون اتجاهات استقطاب الخزف الكهروضغطي هي طبقات تيتانات الزركونات الرصاصية، فإن المحرك ثنائي الشكل يمتد فقط أو يتقلص دون التسبب في أي حركات ثني. اذ يتكون مشغل التصحيح من طبقة واحدة أو أكثر من الألواح الكهرضغطية الرقيقة. واعتمادًا على نوع الإدخال، يعمل إما في وضع التشغيل أو وضع المستشعر. اذ ان المشغل الأنبوبي عبارة عن مشغل مكدس من السيراميك الكهروضغطي مجوف مع أقطاب كهربائية على كل من الأقطار الداخلية والخارجية.

انموذج (3) شفروليه كورفيت (فتح واغلاق الصندوق), من تصميم و انتاج شركة جنرال موتورز

اولا: الوصف

أصبحت شفروليه كورفيت 2014 أول سيارة تدمج مشغلات سبائك الذاكرة الشكلية، والتي حلت محل المحركات الثقيلة لفتح وإغلاق فتحة التهوية التي تطلق الهواء من الصندوق، مما يسهل الإغلاق. اذ ان السيارة الرياضية من الجيل السابع المعاد تصميمها هي أول مركبة تستخدم سلكًا خفيف الوزن مصنوعًا من سبائك الذاكرة طورته شركة جنرال موتورز بدلاً من مشغل أثقل بمحرك لفتح وإغلاق فتحة التهوية التي تطلق الهواء من صندوق السيارة. اذ يتيح ذلك إغلاق غطاء صندوق الأمتعة بسهولة أكبر من الطرز السابقة حيث يمكن للهواء المحتبس أن يجعل إغلاق الغطاء أكثر صعوبة.

ثانيا: التحليل

1. **العناصر الوظيفية لمواد الاستجابة الذاتية**

يرتبط السلك المعدني المصنع من سبائك الذاكرة الشكلية الموظف في تصميم الانموذج جهاز استشعار قادر على تحديد متغيرات الضغط الهوائي في صندوق السيارة, مما يتيح لمحول الطاقة العمل بان يحول طاقة الضغط الى طاقة حركية يحولها الى المشغل والذي يقوم بتحول الطاقة الناتجة عن الضغط الى عملية تغيير في تركيبة السلك فيقوم بفتح بوابة صغيرة في اسفل الصندوق لتمرير الهواء المضغوط مما يسهل عملية الغلق.

2. **الخصائص المفاهيمية لمواد الاستجابة الذاتية**

ان امكانية المستشعر على استشعار حالة الضغط يوصل للسلك المعدني عملية انتهاء الضغط الهوائي مما يعلمه بزوال المؤثر فيعود السلك الى شكله الطبيعي بعد زوال المؤثر. فضلا عن صيغة الانتقائية والتي تتحدد فقط بقراءة التاثير الناتج عن ضغط الهواء. ونتيجة لوجود المستشعر وتصميم السلك من سبائك الذاكرة الشكلية فان الفعل ورد الفعل المتولد يكون فوريا في الاستجابة الوظيفية. وتتمثل عملية التفعيل الذاتي بقدرة الاجزاء الكلية للجهاز بتحديد ماهية المتغيرات والاستجابة الذاتية لها. وهي الصفات ذاتها والخصائص التي حققت حالة المباشرة الادائية في فتح وغلق البوابة الخاصة بالأداء.

3. **الخواص الوظيفية لمواد الاستجابة الذاتية**

تم اعتماد سبائك الذاكرة الشكلية في تصميم الانموذج وذلك لقدرتها على تغيير شكلها والاستجابة السريعة لطبيعة التاثير المتولد عن الضغط الهوائي.

انموذج (4) شفروليه كورفيت (بوليمرات الذاكرة الشكلية) في مصد السيارة, من تصميم و انتاج جنرال موتورز

اولا: الوصف

يتم فيها إصلاح الخدوش من خلال تطبيق درجة الحرارة. اذ بعد حدوث تشوه غير مرغوب فيه، مثل وجود انبعاج في الحاجز، فإن هذه المواد "تتذكر" شكلها الأصلي. اذ ان تسخينها ينشط "ذاكرتها". ففي مثال الانبعاج، يمكن إصلاح الحاجز بمصدر حرارة، مثل مجفف الشعر. وينتج عن التأثير شكل مؤقت، والذي يتغير مرة أخرى إلى الشكل الأصلي عند التسخين - اذ يقوم البوليمر بإصلاح نفسه.

ثانيا: التحليل

1. **العناصر الوظيفية لمواد الاستجابة الذاتية**

ان بنية العناصر الادائية في تصميم الانموذج على وق متغيرات بوليمرات الذاكرة الشكلية تكون مدمجة في التركيب الفيزياوي للمادة, اذ ان جهاز الاستشعار يتمثل في تركيبة بنيوية تستشعر درجات الحرارة العالية التي تسلط عليها ويذكر المادة بالعودة الى شكلها الاصلي. كما ان محول الطاقة يتمثل بالتركيبة المادية للمادة

في تحويل الطاقة الحرارية الى طاقة حركية يمكن المادة من التمدد والعودة الى الشكل الاصلي. فضلا عن ان المشغل يتحدد ببنية الذرات وقدرتها على الاداء المتمثل بتذكر الشكل الاصلي للأنموذج.

2. الخصائص المفاهيمية لمواد الاستجابة الذاتية

تتمثل خصائص مواد الاستجابة الذاتية على مستوى خاصية الزوال في الاستجابة للتأثير والعود الى الشكل الاصلي بعد زوال التأثير الحراري. وتمثلت الانتقائية في خاصية التأثير المحدد بالحرارة والعودة الى الشكل الاصلي بعد تسليط قوة حرارية على مصد السارة عند تعرضه للانبعاج. وتحددت الفورية في استجابة المادة للحرارة وتذكر الشكل الاصلي والعودة اليه. في حين تمثل التشغيل الذاتي في تذكر الشكل الاصلي والعودة اليه تلقائيا. وتحددت خاصية المباشرة في التحول المباشر من حالة التاثير نتيجة الصدمة الى تذكر الشكل الاصلي والعودة اليه.

3. الخواص الوظيفية لمواد الاستجابة الذاتية

تحددت الخاصية الوظيفية في تذكر والعودة الى الشكل الاصلي نتيجة لاستخدام بوليمرات الذاكرة الشكلية والافادة من خواصها التركيبية في تصميم وتصنيع المصد.

انموذج (5) ثلاجة بولتيير للسيارة

اولا: الوصف

تم استخدام المواد الكهروحرارية في تصميم الانموذج والتي تسمى "مبردات كهروحرارية" أو "مبردات بلتيير" – انطلاقا من (تأثير بلتيير) الذي يتحكم في تشغيلها. وكتقنية تبريد، يعتبر تبريد (بلتيير) أقل شيوعًا من التبريد بضغط البخار. اذ تتمثل المزايا الرئيسية للانموذج (مقارنة بثلاجة ضغط البخار) في افتقاره إلى الأجزاء المتحركة أو مادة التبريد، وصغر حجمه وشكله المرن. وتعمل الثلاجة بتوفير درجة حرارة تصل الى 15 درجة مئوية, وتعمل بقدرة 42 واط -12 فولت.

ثانيا: التحليل

1. العناصر الوظيفية لمواد الاستجابة الذاتية

صمم الانموذج على وفق تقاطعان معدنيان متباينان في درجات حرارة مختلفة، وتكون المغناطيسية ناتجة في الواقع عن تيار الشحن ، والتيار يرجع إلى التأثير الكهروحراري ، والتأثير الكهروحراري هو التحويل المباشر بين فرق درجة الحرارة والجهد الكهربائي وهو المسؤول عن تحول الطاقة، فضلا عن ان التأثير الكهروحراري قابل للانعكاس ، وأجهزة الاستشعار القائمة على هذا التأثير هي أجهزة استشعار سلبية تعمل على استشعار التغيرات في درجات الحراة مما يودي الى تشغيل حالة التبريد من قبل المشغل.

2. الخصائص المفاهيمية لمواد الاستجابة الذاتية

تعمل خاصية الزوال في تصميم الانموذج بوجود التاثير الحراري وغيابها بعدمه, وتتلخص الانتقائية في تحديد طبيعة التغييرات من حرارية الى مغناطيسية لتوليد التاثير الخاص بالتبريد. في حين تاخذ الفورية

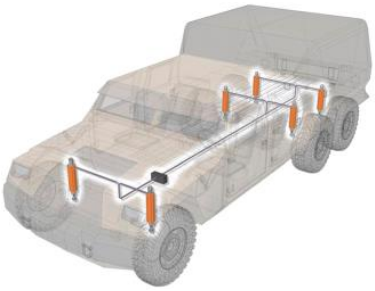
مداها في تصميم الانموذج عبر التحولات المباشرة للطاقة من حالة الى اخرى. اما حالة التفعيل الذاتي فتتولد من استشعار المتحسس لتغيرات درجة الحرارة والتي تنتج تلقائيا تحويل في الطاقة من المغناطيسية المتولدة الى انخفاض في درجة حرارة الفضاء الداخلي للانموذج. في حين نجد ان المكباشرة تكون ناتجة عن التغيرات في درجة حرارة اللوحان المعدنيان.

3. الخواص الوظيفية لمواد الاستجابة الذاتية

استخدم في تصميم الانموذج التأثير الكهروحراري والذي نتج عن الجهاز الكهروحراري مما يولد جهدًا عندما تكون هناك درجة حرارة مختلفة على كل جانب. مما يؤدي إلى اختلاف في درجة الحرارة. على النطاق الذري ، يتسبب التدرج المطبق في درجة الحرارة في انتشار حاملات الشحنة في المادة من الجانب الساخن إلى الجانب البارد.

انموذج (6) سيارة همر العسكرية (السائل المغناطيسي في نظام المصدات).

اولا: الوصف



استخدم في تصميم الانموذج نظام التعليق القائم على السوائل ، والذي يتم التحكم فيه بواسطة الكمبيوتر لسيارة HMMWV Hummer التابعة للجيش الامريكي. اذ تم تطوير النظام الجديد لتحسين أداء وحركة سيارة هامر للجيش التي تستخدم نظام تعليق الاعتيادي. والذي وفر سرعات تنقل أعلى على أرض معينة تحسين الجر في الإطارات وعمر محسّن للإطارات وتقليل إجهاد تحميل هيكل السيارة والحمولة الصافية.

1. العناصر الوظيفية لمواد الاستجابة الذاتية

يتمثل نظام المصدات في جهاز الاستشعار والذي يكون جزءا من التركيبة الذرية للسائل الكهرومغناطيسي وكذلك محول الطاقة والمشغل والتي تتمثل في الجسيمات المغناطيسية التي تكون عادةً كرات أو مجسمات بيضاوية ميكرومترية أو نانومترية ، داخل الزيت الحامل وتوزع عشوائيًا في التعليق في الظروف العادية, والتي تستجيب للصدمات في ان تقلل من تأثيرها على الانموذج.

2. الخصائص المفاهيمية لمواد الاستجابة الذاتية

تتمثل حالة الزوال في تصميم نظام الصدمات في التاثير المتولد عن متغيرات الطريق وتقليل التأثير وغيابه في حالة زوال المؤثر الخارجي. وتكون حالة الانتقائية في استشعار السائل للمتغيرات والاستجابة لها وفقا لشدة التاثير الخارجي. اما عنصر الفورية فيتحقق بسرعة الاستجابة لتقليل الصدمات, في حين نجد ان التفعيل الذاتي يتحقق نتيجة لطبيعة البنية النانومترية واستجابتها لتقليل تاثير الصدمة. فضلا عن ان المباشرة تتحقق بفعل المتغيرات الذرية للسائل وسرعة تاثره بالمتغير الخارجي.

3. الخواص الوظيفية لمواد الاستجابة الذاتية

تم استخدام سائل مغناطيسي هو نوع من السوائل الذكية في سائل ناقل ، عادة ما يكون نوعًا من الزيت. عند تعرضه لمجال مغناطيسي ، فإن السائل يزيد بشكل كبير من لزوجته الظاهرة ، لدرجة أن يصبح مادة صلبة لزجة مرنة.

النتائج

1. ظهرت النماذج باحتوائها على العناصر الاساسية المميزة لمواد الاستجابة الذاتية من جهاز الاستشعار ومحول الطاقة والمشغل ولكافة نماذج العينة وبنسبة 100%.
2. تميزت النماذج باحتوائها على العناصر الاساسية المنطلقة من التأثير المفاهيمي لمواد الاستجابة الذاتية عبر متغيرات الزوال والانتقائية والفورية والتفعيل الذاتي والمباشرة ولكافة نماذج العينة وبنسبة 100%.
3. تم استخدام مادة اللدائن العازلة للكهرباء في تصميم الانموذج (1) انطلاقا من متغيراته التركيبية وسماتها الوظيفية وبنسبة 16.6%, ولم تستخدم في النماذج (6,5,4,3,2) وبنسبة 83.3%.
4. استخدمت المتغيرات والخصائص الوظيفية للسيراميك والبوليمرات الكهروضغطية في تصميم وظيفة الانموذج (2) وبنسبة 16.6,ولم تستخدم في تصميم وظائف النماذج (6,5,4,3,1) وبنسبة 83.3 %.
5. صممت وظيفة الانموذج (3) على وفق المتغيرات الادائية لسبائك الذاكرة الشكلية وبنسبة 16.6% ولم تستخدم في تصميم وظائف النماذج (6,5,4,2,1) وبنسبة 83.3%.
6. ظهر الانموذج (4) بتصميم وظيفته انطلاقا من المتغيرات الادائية لبوليمرات الذاكرة الشكلية وبنسبة 16.6%, ولم تستخدم في تصميم وظائف النماذج (6,5,3,2,1) وبنسبة 83.3%.
7. اعتمد تصميم البنية الوظيفية للأنموذج (5) على استخدام المواد الكهروحرارية وبنسبة 16.6%, ولم تستخدم في تصميم وظائف النماذج (6,4,3,2,1), وبنسبة 83,3%.
8. تم تصميم وظيفة الانموذج (6) انطلاقا من الخصائص الوظيفية للسوائل الكهرومغناطيسية وبنسبة 16.6%, ولم تستخدم في تصميم النماذج (5,4,3,2,1) وبنسبة 83.3%.

الاستنتاجات

1. تمثل المادة وفق متغيراتها الفيزيائية بعدا جوهريا من ابعاد تشكيل المنتج الصناعي والتي تتأسس وفقا لاشتراطات ومعايير تحددها الطبيعة الوظيفية للمنتج الصناعي ومتغيرات الوظيفة من الاجزاء وعلاقاتها وطبيعة تراكبها مع بعضها الاخر, اذ تعد هذه المعايير والاشتراطات الوظيفية عنصرا اساسيا في اختيار المادة الملائمة لوظيفة المنتج ومدى تحملها لظروف ونوعيات الاداء الوظيفي سواء اكان حركيا ام ثابتا ومدى مقاومتها لظروف العمل والتشغيل ومتغيراته من الاجهاد والحرارة والرطوبة والاحتكاك.
2. تتميز مواد الاستجابة الذاتية عن الاخرى التقليدية بان لها القدرة على الشعور والاستجابة بمتغيرات البيئة المحيطة على وفق مؤثرات خارجية محددة واستجابات داخلية محددة تتحدد وفقا لطبيعة المادة وسماتها الذرية ونوع الاستجابة المصممة في بنيتها التركيبية الفيزيائية على مستوى الذرات والمقياس النانومتري.

3. تماثل مواد الاستجابة الذاتية في عملها واستجابتها الاعضاء البشرية عند استجابتها للمحفزات والمؤثرات التي تؤثر في بنيته التركيبية وتستجيب لنوع المؤثرات وفقا لنوع المادة ونوع الاداء الوظيفي المصمم في تركيبتها النانوية وفقا لمتغيرات ذرية مؤسسة في بنيتها التركيبية الفيزيائية, وقابليتها على اعادة الفعل مرات متكررة نتيجة لقدرتها على تذكر الايعاز ونوع الفعل المطلوب.
4. تتحدد السمات الوظيفية لمواد الاستجابة الذاتية في قدرتها على الاحساس والتذكر وتكرار الفعل المراد نتيجة لاحتوائها على اجهزة استشعار مؤسسة في بنيتها الذرية ومصدرا لتحويل الطاقة من صورة الى اخرى ومحولا لتحويل خاصية الطاقة الداخلة الى نوع اخر من الطاقة او نوع محدد من الافعال الذي يكون متجذرا في بنية المادة اعتمادا على خاصيتها التركيبية ونوع المادة الذكية. فضلا عن قدرتها على تكرار صفة التأثير والاستجابة نتيجة لخصائصها المتمثلة بالزوال والانتقائية والتفعيل الذاتي, مما يمنحها القدرة على الاستجابة وتكرارها طالما استمر المؤثر الخارجي في التأثير في بنيتها التركيبية.
5. الصفة المميزة لمواد الاستجابة الذاتية هو في قدرتها على تحويل اشكال الطاقة الى اشكال اخرى من الطاقة وبالتحديد نوع من الفعل المتمثل في نوع الوظيفة التي صممت المادة الذكية على وفقها ونوع التركيب الفيزيائي الذي تتصف به. ونتيجة لنوع المدخلات المتمثلة بالتحفيزات التي تتسلمها من البيئة المحيطة او العالم الخارجي فان المادة الذكية تملك القدرة على اداء وظائف محددة ومقننة تم تركيبها في بنيتها الداخلية.
6. ان قدرة اللدائن العازلة للحرارة على القيام بأفعال ووظائف محددة يكون انطلاق من قدرتها النانوية على معالجة مدخلات الطاقة الكهربائية الى نوع حركي يمكن الافادة منه في تصميم منتجات تملك القدرة على الاستجابة الفورية والتفعيل الذاتي نتيجة لطبيعتها النانوية وقدرتها على تحويل مدخلات الطاقة الى اداء وظيفي ميكانيكي يمكن ان يتمثل بأنواع مختلفة من انواع الاداء الوظيفي في تصميم المنتجات الصناعية.
7. تمثل البوليمرات الكهروضغطية نوعا من المواد التي تملك القدرة على تحويل مدخلات الطاقة الى نوع محدد من الاداء الحركي والذي غالبا ما يتسم بالسرعة والتكرار, مما يتيح تكوين منتجات تملك القدرة على اداء حركة متكررة ومستمرة لفترات غير قصيرة. اذ ان هذا النوع من المواد منح المصمم القدرة على تكوين منتجات تتمكن من تكرار الاداء باستمرار المؤثر الخارجي, وهي صفة يمكن توظيفها في اداء المنتجات الصناعية مثل الحركات الدورانية للمحركات المايكروية او الحركة الترددية او الحركة التكرارية والتي يمكن الافادة منها في الكثير من الوظائف مثل رفرفة الاجنحة لتصنيع طائرات مايكروية وغيرها من المنتجات التي تعتمد الحركة الدورانية او الترددية او التكرارية – الرفرفة.
8. تمكن مواد الذاكرة الشكلية – السبائك والبوليمرات- المصمم في ايجاد خصائص ادائية يمكن توظيفها في تصميم المنتجات الصناعية لتكوين وظائف لا تستطيع المواد التقليدية من ادائها. اذ صفات هذه المزاد وخصائصها الميكانيكية والفيزيائية على المستوى الذري والنانوي تمكنها من تذكر شكلها الاصلي الذي صممت على وفقه. وعند تعرضها لتأثيرات من العالم الاستخدامي المحيط بالمنتج الصناعي وتغير شكلها عن الشكل الذي صممت وفقه, فان المستخدم يتمكن من اعادة المنتج او اجزائه الى الشكل

الاصلي بتسليط تأثيرات معين – حرارة او ضغط. اذ ان هذه الخاصية تمكن المصمم من ايجاد متغيرات وخصائص وظيفية تتيح له اثراء الميزات الوظيفية للمنتجات الصناعية او تكوين وظائف جديدة بالاعتماد على صفات وخصائص مثل هذه المواد.

9. تتيح مواد التأثير الكهروحراري للمصمم في ايجاد منتجات تملك القدرة على تحويل الظواهر في اختلاف درجة الحرارة إلى خلق جهد كهربائي أو أن يؤدي التيار الكهربائي إلى إحداث فرق في درجة الحرارة. مما يمكن من الافادة منها في استغلال الظروف البيئية المختلفة وتكوين منتجات تملك القدرة على خلق نظامها الكهربائي الخاص من دون الحاجة الى تيار كهربائي خارجي. وهنا ستكون المنتجات التي تملك مثل هذه الخواص المادية لها القدرة على ان تكون ذاتية الطاقة بما يضمن استمرارها على العمل لفترات طويلة فضلا عن اقتصادها بالطاقة وكلف التشغيل والتصنيع.

10. تمثل خصائص السوائل الكهرومغناطيسية الفيزيائية والتركيبية الذرية والنانوية من ايجاد وظائف ومتغيرات ادائية لوظيفة المنتجات الصناعية تكون نابعة من قدرة هذه المواد على تغيير حالتها الفيزيائية من صلبة الى سائلة طالما كان هناك مؤثر خارجي – كهربائي او مغناطيسي. وتمثل هذه الخاصية الفيزيائية لمثل هذا النوع من المواد مدخلا مثاليا لاستغلاله في تعزيز وظائف المنتج او في تكوين منتجات مبتكرة تكون وظائفها قائمة على ايجاد مواد ذات بنية فيزيائية تتيح لها التغير من الحالة الصلبة الى الحالة السائلة بسرعة كبيرة.

References

1. Abbas, Q. W. (2016). Metaphor in product design. *Al-academy Journal*(76), 123-136.
2. Addington, M., & Schodek, D. (2005). *Smart materials and technologies for the architecture and design professions.* Burlington: Architectural Press.
3. AKIN, T. (2009). *Communication Of Smart Materials: Bridging The Gap Between Material Innovation And Product Design.* Master Of Science, Turkey: he Graduate School Of Natural And Applied Sciences Of Middle East Technical University.
4. Aktaş, B., & Mäkelä, M. (2019). Negotiation between the maker and material: Observations on. *International Journal of Design, 13*(2), 55-67.
5. Al-Baldawi, M. (2015). Application of Smart Materials in the Interior Design of Smart Houses. *Civil and Environmental Research, 7*(2), 1-16.
6. Aluqaily, J. K., & Abbood, A. N. (2020). Biophysics and its scientific data in industrial product design. *Al-academy Journal*(96), 289-306.
7. Aluqaily, j. k., & Mahmood, S. n. (2015). Pleasure and Emotions and their role in aesthetics' experience of the user. *Al-academy Journal*(71), 165-184.
8. AlUqaily, j. k., & Matar, A. G. (2019). Ecological Aesthetics of Industrial Product in Urban Design. *Al-academy Journal*(93), 2523-2029.
9. Baumberger, G. (2007). *Methods for customer-specific product definition for individualized products.* Munich: Technical University of Munich.
10. Baurley, S. (2004, July). Interactive and experiential design in smart textile products and applications. *Personal and Ubiquitous Computing, 8*(3-4), 274-281.
11. Brinson, L., & Huang, M. (1996). Simplifications and comparisons of shape memory alloy constitutive models. *Journal of Intelligent Material Systems and Structures, 7*(1), 108–114.
12. Champier, D. (2017). Thermoelectric generators: A review of applications. *Energy Conversion and Management, 140*, 62–181.

13. Chen, G., Dresselhaus, M., Dresselhaus, G., Fleurial, J., & Caillat, T. (2003). Recent developments in thermoelectric materials. *International Materials Reviews, 48*(1), 45–66.
14. Crawley, E. (2004). The Influence of Architecture in Engineering Systems. *MIT Engineering Systems Symposium*.
15. Disalvo, F. (1999). Thermoelectric Cooling and Power Generation. *Science, 285*(5428), 703–706.
16. General Motors. (2014, febreuary 12). *Chevrolet Debuts Lightweight 'Smart Material' on Corvette: GM's first use of heat-activated shape memory alloy replaces heavier motorized part*. Retrieved April 7, 2022, from General Motors corporate news room: https://media.gm.com/media/us/en/gm/home.detail.html/content/Pages/news/us/en/2013/Feb/0212-corvette.html
17. Granzow, T., Glinsek, S., & Defay, E. (2022). *Piezoelectric Ceramics* (Vol. 4). (A.-G. Olabi, Ed.) Elsevier.
18. Guo, Y., Liu, L., Liu, Y., & Leng, J. (2021). Review of Dielectric Elastomer Actuators and Their. *Advanced Intelligent Systems, 3*(2000282), 1-18.
19. Hodgson, S., & Harper, S. (2004). Effective use of materials in the design process: More than a selection problem. *the 7th International Conference on Engineering and Product Design Education.* Delft, the Netherlands: Delft university.
20. Jolly, M., Bender, J., & Carlson, J. (1999). Properties and applications of commercial magnetorheological fluids. *Journal of Intelligent Material Systems and Structures, 10*(1), 5–13.
21. Kofod, G., & Wirges, M. (2007). Energy minimization for self-organized structure formation and actuation. *Appl. Phys. Lett, 90*(081916).
22. Kumar, S. (2022). *Thermal Engineering* (Vol. 1). Gewerbestrasse, Switzerland: Springer.
23. Mäkelä, M., & Löytönen , T. (2017). Rethinking materialities in higher education. *Art, Design & Communication in Higher Education, 16*(2), 241-58.
24. MICOCCI, M., SPINELLI, G., & AJOVALASIT, M. (2016). Actualizing Agency through Smart Products: Smart Materials and Metaphors in Support of the Ageing Population. *6th STS Italia Conference* (pp. 1-17). Trento: Sociotechnical Environments.
25. Mitrovic, M., Carman, G., & Straub, F. (2001). Response of piezoelectric stack actuators under combined electro-mechanical loading. *International journal of solids and structures, 38*(24), 4357–4374.
26. Monkman, G. (2000). Advances in Shape Memory Polymer Actuation. *Mechatronics, 10*(4-5), 489–498.
27. Mühlhäuser, M. (2007). *Smart products: An introduction.* (M. Mühlhäuser, A. Ferscha, & E. Aitenbichler, Eds.) Berlin, Germany: Springer.
28. Newnham, R., & Gregory, R. (1991). Smart Electroceramics. *Journal of the American Ceramic Society, 47*(3), 463-480.
29. Olson, G. (2000). Materials by Design: Efficient Innovation. *Pathways of Discovery, 288*(5468), 993- 998.
30. Park, J.-K. (2012). *Advanced Development of a Smart Material Design, Modeling, and Selection Tool with an Emphasis on Liquid Crystal Elastomers.* Ohio, USA: Graduate School of The Ohio State University.
31. Parliamentary Office of Science and Technology. (2008, January). Smart materials and Systems. (299), 1-4.
32. Pickering, A. (2005). *Practice and posthumanism: Social theory and a history of agency.* (S. T, K. K, C. Knorr, & v. E, Eds.) London, UK: Routledge.

33. Ritter, A. (2007). *Smart materials: in architecture, interior architecture and design.* Springer.
34. Rus, D., & Tolley, M. (2015, May 27). Design, fabrication and control of soft robots. *Nature, 521*(7553), 467–475.
35. Schwartz, M. (2002). *Preface in the smart materials encyclopedia.* Canada: John Wiley& Sons.
36. Sekhar, C., & et al. (2021). *Piezoelectricity and Its Applications, Multifunctional Ferroelectric Materials.* (D. Ranjan Sahu, Ed.) Namibia: Namibia University of Science and Technology.
37. shalal, F. A., & Loken, H. K. (2020). The functional dimension of designing bilingual logos. *Al-academy Journal*(96), 273-288.
38. Soni, S. (2017). A Review Paper on Hydrophones. *International Journal of Engineering Research & Technology (IJERT), 7*(23), 1-3.
39. Thill, C., Etches, J., Bond, I., Potter, K., & Weaver, P. (2008). Morphing skins. *The Aeronautical Journal, 112*(1129), 117–139.
40. Ulrich, K. (1995). The Role of Product Architecture in the Manufacturing Firm. *Research Policy, 24*(3), 419-440.
41. Wang, Y., & Gupta, N. (2019). A soft gripper of fast speed and low energy consumption. *Sci. China Technol. Sci.*(62), 31-38.
42. Wereley, N., Singh, H., & Choi, Y. (2014). Adaptive Magnetorheological Energy Absorbing Mounts for Shock Mitigation. In N. Wereley, *Magnetorheology: Advances and Applications* (pp. 278-287). Cambridge, UK: Royal Society of Chemistry.
43. Wissler, M., & Mazza, E. (2005, December). Modeling and simulation of dielectric elastomer actuators. *Smart Materials and Structures, 14*(6), 1396–1402.

الملاحق

ملحق (1) استمارة التحليل

ت	المحور الاساسي	المحاور الفرعية
.1	العناصر الوظيفية لمواد الاستجابة الذاتية	جهاز الاستشعار
		محول الطاقة
		المشغل
.2	الخصائص المفاهيمية لمواد الاستجابة الذاتية	الزوال
		الانتقائية
		الفورية
		التفعيل الذاتي
		المباشرة
.3	الخواص الوظيفية لمواد الاستجابة الذاتية	اللدائن العازلة للكهرباء
		السيراميك والبوليمرات الكهروضغطية
		سبائك الذاكرة الشكلية
		بوليمرات الذاكرة الشكلية
		المواد الكهروحرارية
		السوائل الكهربائية والمغناطيسية

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts107/367-386

The gratifications of local television sports programs from the audience's point of view

Analytical study for the period from 1/7/2022 to 01/10/2022

yousif Muhammed Hussain[1]

Al-Academy Journal-Issue 107 ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 1/11/2022 Date of acceptance: 14/11/2022 Date of publication: 15/3/2023

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

Abstract:

The issue of sports media and its role in winning sports and non-sports fans and unifying them towards various issues and events is one of the important topics that have begun to occupy many countries and governments in the world and allocate appropriate spaces for it and provide it with sufficient funds and budgets to advance this reality...

Especially since the concept of the sports official has It changed a lot and turned into an economic concept rather than a sport one through the investment in the field of sports and the entry of capital and contributes to the prosperity of the countries interested in this field.

It is important that includes profit and loss in addition to knowing how to employ and win the masses and employ the appropriate human resources to achieve sports achievements and activate this clearly and clearly through more than one axis. Programs by uniting the public in the face of important sporting events related to national issues, strengthening national belonging to the homeland, and making society more coherent and unified.

Key words: sports media, sports programs, sports audiences, media functions.

(1) Department of Media / College of Arts / Al-Mustansiriya University. dr.yosif@uomustansiriyah.edu.iq

الاشباعات المتحققة من البرامج الرياضية التلفزيونية المحلية من وجهة نظر الجمهور

"دراسة تحليلية للمدة من 2022/7/1 لغاية 2022/10/1"

يوسف محمد حسين[1]

المستخلص:

يعد موضوع الاعلام الرياضي ودوره في كسب الجماهير الرياضية وغير الرياضية وتوحيدها تجاه القضايا والاحداث المختلفة من الموضوعات المهمة التي بدأت تشغل الكثير من الدول والحكومات في العالم وتخصص له المساحات المناسبة وتوفر وتخصص له الاموال والميزانيات الكافية للنهوض بهذا الواقع ..لا سيما وان مفهوم المسؤول الرياضي قد تغير كثيرا وتحول الى مفهوم اقتصادي اكثر منه رياضي عبر دخول الاستثمارات في مجال الرياضي ودخول رؤوس الاموال ويساهم في ازدهار البلدان المهتمة في هذا المجال , فقد تحول الاعلام الرياضي والرياضة بشكل عام من عملية بناء الانسان بدنيا وذهنيا الى نشاط اقتصادي مهم يتضمن الربح والخسارة بالإضافة الى معرفة وكيفية توظيف الجماهير وكسبها وتوظيف الموارد الشرية المناسبة لتحقيق الانجازات الرياضية وتفعيل ذلك بشكل جلي وواضح عبر اكثر من محور , وسوف يجري الباحث بدراسة علمية للموضوع اعلاه , اذ سيركز الباحث على دور البرامج الرياضية في القنوات الفضائية المحلية عبر عدد من البرامج بتوحيد الجمهور ازاء الاحداث الرياضية المهمة المتعلقة بالقضايا الوطنية وتعزيز الانتماء الوطني تجاه الوطن وتجعل المجتمع اكثر تماسكا وموحدا قضايا تشجيع المنتخب والوقوف صفا واحدا من مختلف فئات المجتمع واطيافه وبمختلف الاعمار دون أي تمييز او تحديد ..

الكلمات المفتاحية: الاشباعات، الاعلام الرياضي، البرامج الرياضية، الجمهور الرياضي، وظائف الاعلام

المحور الاول : (الاطار المنهجي)

اولا : مشكلة البحث : تمثل مشكلة البحث جانبا مهما من جوانب المنهج العلمي في كافة انواع البحوث , وللتعرف على الجانب الاساسي من خطوات اعداد البحث العلمي(Kandilji.1992.p48)

ويجب ان تصاغ المشكلة بشكل يعطي انطباعا واضحا على انها موقف غامض او تساؤل يراود ذهن الباحث ويحاول ايجاد حل او جواب مناسب له وتحدد عبارات المشكلة بشكل دقيق وواضح) (Kandilji.1992.p64)

لذلك من الضرورة صياغة المشكلة في صيغة محددة تعبر عن مضمون هذه المشكلة بصورة دقيقة (Saeed.1990.p63) وتتلخص مشكلة بحثنا هذا بمعرفة قدرات وامكانيات البرامج الرياضية بتوحيد الجمهور تجاه القضايا والاحداث الرياضية , وما هو دور تلك البرامج في ذلك وكيف يمكن ان يتحقق ذلك

[1] قسم الاعلام / كلية الآداب / الجامعة المستنصرية، dr.yosif@uomustansiriyah.edu.iq

ثانيا : هدف البحث :يتجلى الهدف الرئيس من هذا البحث هو معرفة دور البرامج الرياضية موضوع الدراسة في توحيد الجمهور تجاه الاحداث والقضايا الرياضية , وكذلك معرفة ماهي الاليات التي تعتمدها تلك البرامج الرياضية في توحيد الجمهور.

ثالثا : اهمية البحث : لابد من الباحث ان يبين في اهمية الاسباب والمبررات التي جعلته الى اختيار هذا الموضوع دون غيره , اذ لابد من استعراض الاسباب والمبررات والدوافع التي كانت وراء اجراء البحث (Saeed.1990.p65) , وتأتي اهمية بحثنا هذا كونه من المواضيع الجديدة التي تدرس دور البرامج الرياضية في توحيد الجمهور ازاء القضايا والاحداث الرياضية والكيفية التي يتم عبرها هذا التوحيد .

رابعا : مجالات البحث : تتمثل مجالات البحث بثلاث مجالات وهي المجال الزمني للدراسة ,اذ ستكون مدة الدراسة ثلاثة اشهر من 2022/7/1 ولغاية 2022/10/1 ويعود السبب لاختيار هذه المدة الزمنية تحديدا الى كون هذه المدة غنية بالأحداث الرياضية , منها استعدادات المنتخب الوطني لكرة القدم لتصفيات كأس الخليج وكاس اسيا واستعدادات العراق لاستضافة بطولة كأس الخليج العربي للدورة (25) في البصرة واستقبال الوفود الرياضية لذلك الحدث العربي المهم والمتمثلة بالوفود الاسيوية والدولية من الفيفا وفوز العراق بشرف تنظيم البطولة , فضلا عن افتتاح الدوري العراقي الممتاز لكرة القدم بنسخته الجديدة (دوري التراخيص الاسيوية) بنسخته للعام 20222-2023 ومشاركة العراق في بطولة الاردن الدولية الرباعية نهاية ايلول والاستعداد لتسمية المدرب الاجنبي الجديد لمنتخبنا الوطني لكرة القدم ..اما المجال المكاني للدراسة, فيتمثل بتوزيع عدد من استمارات الاستبيان والبالغ عددها (150) استمارة بعد عرضها على مجموعة من الخبراء (المحكمين) وتوزيعها على عينة عشوائية من جمهور مدينة بغداد انموذجا .

خامسا : مجتمع البحث وعينته : يتمثل مجتمع البحث في هذه الدراسة دراسة الجمهور الرياضي ولا سيما شريحة الشباب وللوقوف ولمعرفة آرائهم حول دور البرامج الرياضية في توحيد الجمهور ازاء الاحداث الرياضية , ولكون صعوبة حصر جميع الجماهير الرياضية , سيقوم الباحث بأخذ عينة متمثلة بتوزيع (150) استمارة على المبحوثين وهم عينة عشوائية من جمهور مدينة بغداد تحديدا .

سادسا : منهج البحث : سيعتمد الباحث على استخدام المنهج الوصفي في هذه الدراسة كونه اقرب المناهج وفي وصف الظاهرة الاعلامية , اذ يقوم المنهج الوصفي بالبحث عن اوصاف دقيقة للظاهرة وان المنهج الوصفي لا يكتفي بجمع البيانات وتصنيفها وتبويبها بل الى تحليلها التحليل الكافي الدقيق المتعمق وتفسيرا كافيا للنتائج بالإضافة الى استخدام اساليب القياس والتصنيف والتفسير بهدف استخراج الاستنتاجات ذات الدلالة , وصولا الى التعميمات بشأن الظاهرة موضوع الدراسة (Saber, Mervat Ali Khafaga 2002.p87)

المحور الثاني : (الاطار النظري) (الاعلام الرياضي السمات والمميزات)

اولا : نظرية الاشباعات في الاعلام : تؤدي النظريات الإعلامية دورًا مهمًّا في تفسير وقياس العلاقة بين المرسِل والمستقبِل والوسيلة الإعلامية كثالوث اتصال جاء به جاكوبسن واتفق عليه اغلب المفكرين، ومن أهم النظريات وأكثرها دراسةً في المجتمع نظرية الاستخدامات والإشباعات، حيث بدأت النظرية أو

الدراسات المتعلقة بها تقوم حول فكرة بأن جمهور الوسيلة الإعلامي ليس عنصرًا سلبيًا بل عنصرًا إيجابيًا، وكانت الدراسات الأولى حول أسباب استخدام الجمهور لوسائل الإعلام قد بدأت في العقد الرابع من القرن العشرين، وظهرت بشكل واضح خلال الحرب العالمية الثانية، ومنها اتفق العلماء بأن الجمهور هو من ينتقي وسائل الإعلام التي يتعرض لها، وهو من يختار المضمون وفقًا لحاجاته التي يرغب في اشباعها Asbab (Abu .2006.p140)

اختلفت تسمية نظرية الاستخدامات والإشباعات، حيث منهم من أطلق عليها مسمى نموذج، ومنهم من اعتبرها نظرية، ويُعد أول من أظهر النظرية في كتاب متكامل كاتز وبلومر في عام 1974 في كتابهما استخدام وسائل الاتصال الجماهيري، اذ صَوّر الكتاب الوظائف التي تقوم عليها وسائل الإعلام، ودوافع اختيار الفرد أو المتلقي لها والمحتوى التي تقوم بعرضه، واستندت النظرية على مجموعة من الفروض وفقًا لكاتز وبلومر، وهي:

1- استخدام الأفراد لوسائل الإعلام يحقق لهم أهدافًا مقصودةً تلبي ما يطمحون إليه، وأن الجمهور هو عنصر فعال في عملية الاتصال.

2- تعود الرغبة في اختيار الوسيلة الإعلامية لإشباع حاجات محددة إلى الجمهور نفسه، وتختلف تلك الرغبات بين الأفراد وفقًا لاحتياجاتهم.

3- الأفراد هم من يختارون وسائل الإعلام التي تشبع رغباتهم، فالوسيلة الإعلامية لا تستخدم الجمهور بل الجمهور هو من يستخدمها.

4-يعلم الجمهور مدى الفائدة التي قد يجنيها نتيجة اختياره لوسائل الإعلام التي يتعرض لها، وهو أعلم أيضًا بدوافعه واحتياجاته.

5- يتم التعرف إلى القيم السائدة في المجتمع وفقًا للمحتوى الذي يتابعه الجمهور، وليس المحتوى الذي تقدمه وسائل الإعلام.

6- تسعى نظرية الاستخدامات والإشباعات إلى تحقيق أهداف محددة، في مقدمتها التعرف إلى كيفية استخدام الجمهور لوسائل الإعلام، وذلك بعد دراسة الجمهور الفاعل في متابعة الوسيلة الإعلامية، ويُمكن ذكر الأهداف وفقًا للآتي:

- التعرف إلى سبب وكيفية استخدام الفرد لوسائل الإعلام.
- التعرف إلى دوافع استخدام الفرد لوسيلة إعلامية محددة دون غيرها أو وراء تعرضه محتوى محدد دون غيره.
- التعرف إلى نتائج استخدام الفرد لوسائل الإعلام، فذلك يقود إلى فهم عملية(Ismail ,2003.p254)

الإشباعات المفضلة للجمهور:

تقوم نظرية الاستخدامات والإشباعات على وجود حاجات تدفع الجمهور إلى اختيار نوع الوسيلة والمحتوى الإعلامي الذي يرغب به، اذ يسعى إلى إشباع تلك الحاجات عن طريق التعرض لذلك المحتوى، لذلك فإن الإشباعات كما يرى (الامريكي لورانس وينر) تنقسم على النحو التالي :

1- **إشباعات المحتوى**: ترتبط إشباعات المحتوى بالمحتوى الذي تقدمه الوسيلة الإعلامية، وتنقسم إشباعات المحتوى إلى قسمين، حيث يُعد النوع الأول إشباعات توجيهية، تتمثل في مراقبة البيئة المحيطة بالفرد والحصول على المعلومات، بينما يُعد النوع الثاني إشباعات اجتماعية، تتمثل في ربط المتلقي للمعلومات التي يحصل عليها بعلاقاته الاجتماعية.

2-**إشباعات العملية**: ترتبط إشباعات العملية بالوسيلة الإعلامية ذاتها، وتنقسم إلى إشباعات شبه توجيهية مثل الحد من الخوف والقلق، وتعزيز الشعور بالذات والدفاع عنها، أما النوع الثاني فهو إشباعات شبه اجتماعية، حيث وتتمثل بزيادة علاقة الفرد المتلقي بالشخصيات الإعلامية، وترتبط ارتباطًا وثيقًا لضعف العلاقات الاجتماعية لدى الأفراد، حيث تزداد عزلتهم غالباً.(Mekkawi , Laila El-Sayed (1998.p241)

ثانيا : تعريفات الاعلام الرياضي : ان توضيح مفهوم الاعلام الرياضي وتوصيفه بشكل صحيح يتطلب منا تحيد تعريفات الاعلام الرياضي , اذ تمتد جذور الاعلام الرياضي الى الحضارات التي نشأت قبل الميلاد اذ وجدت اشارات لحوادث رياضية مدونة على قطع اثارية في العراق ومصر(Ibrahim .2001.p14)

اختلفت تعريفات الاعلام الرياضي من وجهة نظر الباحثين فهنالك من يعرفه بانه وهناك من يعرفه بانه (عمليات اتصال متخصص بالرياضة تمارس فيها نشر الاخبار الرياضية واذاعتها وبثها وتغطية الاحداث واعلام الجمهور بالحقائق والمعلومات وشرح القوانين والتعليمات والنظم وتفسيرها ورصد الحالات والقضايا التي تشغل الوسط الرياضي وتحليلها وابراز الجوانب الايجابية وتسلط الضوء على المتميزين ونقد الجوانب السلبية وتشخيص المشاكل عبر تزويد المهتمين بالبيانات اللازمة بما يكفل وعيا متفاعلا حقيقيا بينه وبين الجمهور من جهة وبينه وبين المؤسسات الرياضية من جهة اخرى ، وصولا لتحقيق الانجازات) (Hussein Younis 2002.p34)

وهنالك من يعرفه بانه (جزء من التغطية الاعلامية العامة وهي منظومة فرعية متخصصة في موضوع حول الرياضة وتضم هذه المنظومة مختلف وسائل الاعلام المتخصصة في المجال الرياضي من صحف واذاعة وتلفزيون كما تضم جميع المواد الرياضية التي تنشرها الصحف والمجلات العامة في صفحاتها المتخصصة وكذلك البرامج الرياضية التي تذيعها محطات الاذاعة والتلفزيون) (Khaddour (2000.p31) بينما يعرفه اخرون بأنه (عملية نشر الاخبار والمعلومات والحقائق الرياضية وشرح القواعد والقوانين الخاصة بالألعاب والانشطة الرياضية , بقصد نشر الثقافة الرياضية بين افراد المجتمع وتنمية وعيه الرياضي) (Ali .2019.p110)

اما اسباب ظهور الاعلام الرياضي في العالم فهناك مجموعة من الاسباب التي أدت إلى ظهور الاعلام الرياضي المتخصص وهي:- (Khaddour ,2000.p72)

1- بروز الرياضة في مرحلة من مراحل تطورها في المجتمع إلى اداء دور مميز والتمتع بقدر من الاستقلالية على الصعيدين النظري والعملي الى ان تصبح نشاطاً واسعاً ومعقداً وتعد هذه الحقيقة أحد أهم الأسس التي قامت عليها الصحافة الرياضية.

2- تبدلت نظرة المجتمع للرياضة في سياق التطور العام للمجتمع المعاصر فلم تعد النظرة الفقيرة المحدودة للرياضة كحدث وحركة ومنافسة ونتائج كافية، بل تحولت الرياضة في المجتمع الحديث الى مجال واسع

وغني يشكل واحدة من الدعامات المهمة التي تشكل الملامح الأساسية لهذا المجتمع. فقد أصبحت الرياضة سياسة وثقافة واقتصاداً وتربية وصحة وذوقاً وأخلاقا... الخ وأصبح لها تراث غنيً ونظريات خاصة بها كأي علم من العلوم. وكانت هذه الحقيقة أيضا واحدة من الأسس المهمة التي قامت عليها الصحافة الرياضية.

3- لم تعد الرياضة المعاصرة محصورة في عدد محدد من المباريات بل تعددت الرياضات وانتشرت وتطورت وازدهرت المباريات ذات الطابع العالمي وترسخت الالعاب الجماعية والفردية ونمت ووجدت الرياضات ذات الطابع المحلي ايضاً مكاناً لها على الساحة الرياضية وهذا ما أدى إلى ازدياد ونضج الخريطة الرياضية وكان ذلك أساسا جديداً لظهور وتطور الصحافة الرياضية المتخصصة.

4- الجمهور الرياضي اتسع وتبدل وتنوع جذرياً كماً ونوعاً ولم تعد هناك فئة باحثة عن الترفيه فقط. ويعد ذلك منطلقاً جديداً لظهور الاعلام الرياضي المتخصص وبروز جمهور رياضي لا يمكن الاستخفاف به.

5- تحول الرياضة الى صناعة وازداد طابعها الاقتصادي وبروز سمتها التجارية (في بعض الانظمة) مما زاد ذلك في اهمية الوصول الى المتلقي وزاد من تنوع واهمية الرسالة الاعلامية المطلوب ايصالها الى المتلقي في وقت معين وبمستوى معين وبشكل معين

6- ظهور وسائل اعلامية جديدة (اذاعة بأشكالها المختلفة او تلفاز بأساليبه اضافت هذه الحقيقة اساساً جديداً قامت عليه الصحافة الرياضية المتخصصة. المتنوعة) تمتلك خصوصية تكنولوجية معينة ولغة تعبيرية مختلفة وآلية اتصال وتأثير متنوعة ونوعية مختلفة من الجمهور، وهذا كله اوجد فرصة ظهور وانتشار صحافة رياضية متخصصة تتناسب وتتلاءم مع هذه الوسائل الجديدة.

اذن اصبحت الرياضة والاعلام الرياضي اهمية كبيرة جعل الكثير من الدول في العالم على الاهتمام به وتخصيص ميزانيات كبيرة من اجل تطويرها ولا سيما ان الرياضة دخلت وايضا وضفت في مجالات عديدة من مجالات المجتمع منها السياسية والاقتصادية ودخلت في مجال الدعاية السياسية والانتخابية للكثير من رجالات السياسة عبر الظهور الاعلامي في البرامج الرياضية وحتى التواجد في المسابقات والمناسبات الرياضية.

ثالثا : مميزات الاعلام الرياضي : ازاد اهتمام الدول بالإعلام الرياضي وبمختلف انواعه وعلى صعيد جميع انحاء العالم , اذ انعكس الاهتمام الكبير بالرياضة بعد النصف الثاني من القرن العشرين على الاعلام الرياضي الذي كان . اساسا . من بين اهم العوامل التي دفعت الى هذا الاهتمام الذي مازال في ازدياد مما جعل لهذا الاعلام خصائص متميزة اهمها(Owais.1998.p25) :

1. يتميز الاعلام الرياضي بجماهيريته اذ يمتلك القدرة على تغطية مساحات واسعة ومخاطبة قطاعات كبيرة ومتنوعة من الجماهير.
2. الاعلام الرياضي يستجيب الى البيئة التي يعمل فيها بسبب التفاعل القائم بينه وبين المجتمع وحتى يمكن فهمه لابد من دراسة المجتمع الذي يعمل فيه.
3. يسعى الاعلام الرياضي الى اجتذاب أكبر عدد من الجمهور لذا فهو يتوجه الى نقطة افتراضية يجتمع حولها أكبر عدد من الناس باستثناء ما يوجه الى قطاعات محددة كالبرامج الرياضية للمعاقين وغيرها..

4. الاعلام الرياضي يتضمن جانبا كبيرا من الاختيار اذ انه ينتقي الجمهور الذي يتوجه اليه من خلال التغطية المتخصصة للألعاب مثل مجلة متخصصة بالسباحة او بكرة القدم او برنامج عن كرة السلة والكرة الطائرة وغير ذلك من الفعاليات.
5. تتميز لغة الاعلام الرياضي بالحيوية والعفوية والجاذبية والبساطة وكثرة المصطلحات الخاصة باللعبة واستخدام الالفاظ المألوفة..
6. الصورة في الاعلام الرياضي غالبا ما تعكس لحظة مهمة في تطور الحدث او الموضوع الرياضي وتغلب عليها الصفة الاخبارية اذ يكثر من استخدام الصورة لتوثيق الحدث ومنحه المصداقية والقدرة على الاقناع (Khaddour.2000.p72)
7. الاعلام الرياضي يتمتع نسبيا بمساحة اوسع من الحرية اذ قد لا تتاح هذه المساحة نفسها للإعلامي في مجالات اخرى.

لذلك نستطيع القول ان الاعلام الرياضي اصبح مساحة للظهور الاعلامي وكسب ود الجمهور عبر ايصال رسائل مهمة يريد ايصالها البعض من الضيوف او حتى مقدمي البرامج انفسهم الى الاخرين من مسؤولين او قادة الرأي في المجتمع.

رابعا: وظائف الاعلام الرياضي : يمثل الاعلام الرياضي جزءا او فرعا من الاعلام بشكل عام اذ يتطلب ان يؤدي مجموعة من الوظائف الاساسية لكي يتحقق الفهم والاستيعاب لمضمونه ولرسائله من قبل الجمهور ويشكل اهمية كبيرة , اذ يعد الاعلام الرياضي من أكثر الوسائل المتخصصة جماهيريا نظرا لطبيعة الدور والوظيفة التي يقوم فيه وهو دور يستحوذ على اهتمامات قطاعات كبيرة من الجمهور (Abdel Latif.1997.p45)

ويمكن تحديد أهم وظائف الاعلام الرياضي وذلك على النحو الاتي:

1-**الإخبار والإعلام:** تقوم هذه الوظيفة في الاعلام الرياضي بتغطية الأحداث الرياضية على المستويين المحلي والخارجي بشكل دقيق وشامل بما يعطيها معناها الحقيقي وفي الوقت نفسه تقدم دائرة واسعة من المعلومات والمعارف والقوانين الرياضية (Owais.1998.p105).

لذلك ظهرت وسائل الاعلام في بدايتها لتؤدي وظيفة أساسية واحدة وهي نشر الأخبار. (Abu Zaid.1991.p26)

2-**الشرح والتفسير والتحليل**: وتقوم هذه الوظيفة بان تقدم للأحداث او الموضوعات الرياضية دلالاتها المختلفة مما تساعد القراء على فهمها وإدراكها وتكوين وجهة نظر او رؤية حولها وباستخدام أشكال صحفية مختلفة . (Owais.1998.p105)

وتلجأ الصحافة إلى استخدام أشكال صحفية عديدة لأداء مهمة تحليل وتفسير الأحداث والتعليق مثل : التحليلات الإخبارية والمقالات الافتتاحية والرسوم الكاريكاتيرية والأعمدة الصحفية ومقالات التعليق ورسائل البريد(Hassan (1991.p73-76)

3- **النقد والتعليق وطرح الرأي:** اذ يعمل الاعلام الرياضي بطرح كل الآراء التي تعكس مختلف الاتجاهات الرياضية في المجتمع الرياضي وتناقش جميع القضايا والمشكلات الرياضية المثارة فيه وهذا يتوقف على مقدار الحرية التي تتمتع بها الاعلام الرياضي. وليس هناك رأي صحيح وآخر غير صحيح ولكن هناك وجهة نظر او رأيا مبنياً على معلومات كاملة وسليمة ومن ثم يكون رأياً صائباً والعكس صحيح.

4- **تحقيق التكامل والترابط بين أفراد المجتمع الرياضي:** اذ يمكن للإعلام الرياضي أن يكون أداة للتكامل والوحدة بين أفراد المجتمع الرياضي والنهوض بالرياضة على جميع المستويات (Owais.1998.p106)

5- **نقل التراث الرياضي من جيل لآخر:** وتقوم هذه الوظيفة بتعريف الأجيال المختلفة بالأبطال الرياضيين الذين اثروا المجتمع الرياضي بما حققوه من انجازات رياضية على الصعيدين المحلي والعالمي هذا فضلا عن تعريف هذه الأجيال بالقيم والتقاليد الرياضية السائدة حتى يمكن الاسهام في عملية التنشئة الرياضية للأجيال القادمة (Owais.1998.p106)

6- **التوثيق والتاريخ:** وتتم هذه الوظيفة اهدافها عن طريقين , أولهما : رصد الوقائع وتسجيلها ووصفها والاحتفاظ بها للأجيال المقبلة كي تعد احد مصادر التاريخ . ثانيهما : القيام بقياس الرأي العام وآراء الجماعات المختلفة إزاء وقائع او قضايا تاريخية معينة (Abu Zaid.1998.p67-68)

7- **التسلية والترويح والترفيه:** اذ يقوم الاعلام الرياضي بالتخفيف عن الجمهور من آثار التوتر والمعاناة اليومية ومساعدتهم على قضاء أوقات فراغهم بأساليب مناسبة تحقق لهم المتعة والثقافة الرياضية وذلك عن طريق نشر القصص الرياضية والكلمات المتقاطعة والمسابقات والالغاز الرياضية ونشر الصور الرياضية الطريفة والرسوم الكاريكاتيرية الساخرة وغير ذلك من الأشكال الصحفية (Owais.1998.p106)

8-**تقديم الخدمات:** ظهرت هذه الوظيفة نتيجة لرغبات الاعلام الحديث في المجتمعات الحديثة لتقديم الخدمات التي يحتاجها المتلقي في حياته اليومية وهي خدمات تستهدف تيسير سبل الحياة امام المتلقي ومعاونته في الاستمتاع بإنجازات التقدم الحضاري(Abu Zaid.1998.p47)

9- **التنقيب عن الفساد وكشف الانحرافات:** اذ يقوم الاعلام الرياضي في المجتمعات الديمقراطية بدور الرقيب على الأندية والاتحادات والهيئات الرياضية المختلفة ومحاولة الكشف عن الانحرافات التي قد تحدث بها. إذ يسعى الاعلام الرياضي إلى التحري عن بعض القضايا الرياضية او بعض المواقف التي قد تحدث في المجتمع الرياضي لاسيما جوانب الفساد وتساعدها على القيام بهذا الدور ما تتمتع به من حرية وما يوفره لها القانون من حماية عند تصديها لقضاء الانحراف في المجال الرياضي ضد إعمال بعض المسؤولين (Owais.1998.p107)

ومن خلال ما تقدم نجد ان الاعلام الرياضي يؤدي ادوار ووظائف عديدة في المجتمع حسب طبيعة الاهداف والمضامين التي تريد ان يرسلها الاعلام الرياضي المطبوع او المسموع او المرئي للجماهير المستهدفة عبر جذب الجمهور اليها كشراء ونقل المباريات المهمة ونقل الاحداث الرياضية بصورة مباشرة من اجل

الدعاية والترويج للقنوات الناقلة لتلك الاحداث او عبر الترويج للقائمين على تلك القنوات ومعالجة مشاعر وعواطف الجمهور الرياضي والذي يمثل قطاعات واسعة من الجمهور العام.

خامسا : اهمية وأهداف الاعلام الرياضي : اصبحت الرياضة من الامور التي يهتم بها الانسان المتحضر ذلك لتأثيرها على حياة الفرد , فالناس في الوقت الحاضر قد يهتمون بأن تكون اجسادهم رشيقة لسهولة الحركة ولان تذوق الجمال نفسه قد تغيرت مقاييسه , اذ كانت البدانة في القديم تعتبر شرطا من شروط الجمال , اما في العصر الحديث فتغير هذا الموضوع واضحت الرشاقة شرطا من شروط الجمال وانتشرت المعاهد الرياضية واهتم الرأي العام بالرياضة نتيجة لذلك.(Owais.1998.p107) , مما ادى الى تتعدد الاحتياجات الإنسانية وتختلف باختلاف رغبات الإنسان وهمومه وأفكاره ومعتقداته وأحيانا طبيعته المزاجية في وقت من الأوقات ولذلك فان تلبية هذه الحاجات تحتاج إلى الكثير من الفهم والإدراك. ومن هنا فقد وضع الاعلام الرياضي مجموعة من الأهداف الذي يسعى عن طريقها الى تلبية الاحتياجات الإنسانية المتعلقة بالمعرفة الرياضية ويمكن تلخيص هذه الأهداف بالآتي:-(Fahmy 1964.p145)

1- تزويد الجماهير بالمعلومات.
2- التعليق على الأنباء الرياضية وإعطاء المتلقي ما وراء الحدث.
3- عرض وجهات النظر المختلفة من الموضوعات والأحاديث الرياضية والتعليق عليها في ضوء عرض آراء الجمهور ووجهات نظرهم.
4- التغطية الكاملة للبطولات والأحداث الرياضية ولمختلف الألعاب على الصعيدين المحلي والخارجي والتي تكون فيها منتخباتها وفرقها ورياضيوها طرفاً في المنافسات.
5- إبراز الأبطال في مختلف المجالات الرياضية والتركيز على المواهب الواعدة ولا سيما فئة الناشئين.
6- توضيح مفهوم السلوك الرياضي والروح الرياضية.
7- العمل على نشر الروح الرياضية البعيدة عن التعصب والكراهية بين أبناء الوطن.
8- التعريف بالقواعد والقوانين المختلفة للألعاب الرياضية.
9- توعية وتثقيف الجماهير رياضياً بالتأكيد والتمسك بالصفات الأخلاقية المتميزة وضرورة المحافظة على المنشآت والأجهزة والأدوات.
10- التوجيه والارشاد للإفراد والنوادي والهيئات والاتحادات الرياضية والجهات الحكومية.

وللإعلام الرياضي بوسائله المختلفة ولا سيما المرئي منه اهمية كبيرة في جميع المجتمعات وتتمثل اهميته بما يلي:-

(Ali.2019.p110)

1-مساعدة الجمهور الرياضي على استيعاب كل ما هو جديد في المجال الرياضي والتجاوب معه.
2-السيطرة على الجمهور الرياضي وتوجيه مشاعره نحو وجهات محددة.
3-تكوين بنية معرفية وثقافية مرتبطة بقضايا رياضية معينة.
4-تكوين اتجاهات ايجابية لدى الجمهور نحو مفاهيم الرياضة التنافسية والرياضة للجميع.
5-توعية الجماهير الرياضية بمبادئ الروح الرياضية.

6-التأثير في سلوكيات الجماهير ودفعهم للمشاركة الفعالة في تحقيق اهداف وفلسفة الرياضة في المجتمع.

وعليه فأن الاعلام الرياضي اصبح من الضرورات المهمة في أي مجتمع اذا ما اراد القائمون على الرياضة في أي بلد من تحقيق الاهداف المجتمعية والتوعوية لدى الجمهور ويتم ذلك عبر الاعلام الرياضي واستغلال الاحداث والمناسبات الرياضية المهمة والكبيرة وكسب العقول والاتجاهات لصالحها، كون الرياضة اصبحت مفصل مهم تخاطب شرائح كثيرة في المجتمع واصبحت تشغل اهتمام الكثيرين من المسؤولين وحتى الجمهور المتلقي.

وهذا الامر يتعلق بمدى ملائمة الرسالة الاعلامية او الاخبارية الموجهة للجمهور المستهدف والتي تصنف الى نوعين:-

اولاً: رسائل التغطية الاعلامية الجارية، وهي التي تغطي احداثاً متوقعة ومعلومة مسبقاً ومطلوب متابعة ابرز تفصيلاتها

ثانياً: رسائل التغطية الاعلامية الطارئة: وهي التي تغطي اخباراً مفاجئة لم يكن متوقعاً حدوثها او حصولها

لهذا نستنتج ان نجاح الرسالة الاعلامية يتطلب توفر عدد من الخصائص فيها ومنها:-

(Muhammad.2005.p91)

1. اختيار المطلوب منها من قبل رئاسة التحرير وتوزيعها على نشرات الاخبار او المواجيز او فترات البث المباشر كما يحدث في تغطية الاحداث الرياضية الكبرى، اذ يكون هناك استوديو مباشر يتابع فعاليات الحدث الرياضي اولا بأول من اماكن مختلفة والعاب مختلفة.
2. اهمية الانسجام بين منسقي الرسائل في مقر القناة والمراسلين او المندوبين المنتشرين في الملاعب والقاعات واماكن التدريب او الشوارع او أي مكان اخر تنقل منه الرسالة الاعلامية، وقد يجري التنسيق مع الوكالات المتخصصة إذا لم يكن عدد مراسلي القناة كافيا.
3. في حالة الاخبار العاجلة يكتفي منسقو الرسائل في رئاسة تحرير الاخبار بمعرفة الخطوط العريضة لما ستتضمنه الرسالة من معلومات ومادة فلمية حرصا على الوقت والسرعة في بث الجديد من الاخبار.

المحور الثالث: (الاطار العملي)

اولا: القنوات التلفزيونية الفضائية الرياضية (المتخصصة) في العراق

1-قناة العراقية الرياضية: هي احدى القنوات الرياضية المتخصصة والتابعة لشبكة الاعلام العراقي اسست في 12 حزيران سنة 2005 وبدأ بثها الارضي في البداية بكل من بغداد وكربلاء والناصرية , ثم بعد اذ انطلق بثها الفضائي على القمر الصناعي نايل سات وهي متخصصة بنقل الاحداث الرياضية والمسابقات ومن بينها مباريات الدوري العراقي لكرة القدم ومباريات المنتخب العراقي , وتمتلك القناة العديد من الاستوديوهات الكبيرة التي تقدم فيها برامجها سواء المباشرة او المسجلة وبواقع خمسة الى ستة أستوديوهات . (موقع الموسوعة الحرة ويكيبيديا على شبكة الانترنيت)

2-قناة شباب الرياضية : اسست هذه القناة نتيجة لوجود فئة كبيرة من الأفراد لديهم شغف بمتابعة كل ما يخص الرياضة بوجه عام، وكرة القدم على وجه الخصوص سواء المحلية أو العالمية، لذلك قام العراق بإنشاء قناة الشباب الرياضية العراقية في 17 من شهر تشرين الاول الماضي عام 2020 , على القمر

الصناعي نايل سات وتختص القناة بالأحداث الرياضية وعرض المباريات المحلية والعالمية، بالإضافة إلى كافة مباريات الدوري العراقي الممتاز، ومثلها مثل أي قناة تقوم بتحليل المباراة بعد انتهائها، وتُناقش أهم اللقاءات الكروية بين جميع الفرق وتُبرز أهم النقاط الخاصة بأحداثها، ونقاط القوة والضعف لكل لاعب، وكل ما هو جديد في عالم كرة القدم .. وتم الإعلان في البرومو الخاص بالقناة عن تقديم برامج خاصة برياضة الكاراتيه، إلى جانب السباحة ومباريات كرة السلة وغيرها، وتقوم القناة بالبث على مدار 24 ساعة كاملة دون أي انقطاع .(موقع المحتوى على شبكة الانترنيت)

3- قناة الرابعة الرياضية : وهي قناة عراقية اسست سنة 2021 من قبل مجموعة من الاعلاميين المستقلين ومديرها التنفيذي الاعلامي غزوان جاسم ويشير اسم القناة الى وظيفة الاعلام او الصحافة او احد اسمائها وهو السلطة الرابعة اي انها تراقب عمل المؤسسات الاخرى ,تقول القناة انها مستقلة لا تنتمي الى حزب او جهة , وهدفها خلق اعلام مهني حر مدافع عن حقوق المواطن ومن هذه القناة انبثق لا حقا قناة اخرى تابعة لها وهي قناة الرابعة الرياضية تبث على قمر النايل سات لمدة 24 ساعة وعلى مدار اليوم تعنى بالأحداث والقضايا والمباريات داخل وخارج العراق .يمثل هذا الاسم السلطة الرابعة، وهو مصطلح يطلق عموما على الصحافة ووسائل الاعلام لإبراز دورها المؤثر ليس في تعميم الاخبار والمعرفة فحسب بل بتشكيل الرأي، الإفصاح عن المعلومات، خلق القضايا وتمثيل الشعب , حصلت **قناة الرابعة الفضائية** على حقوق بث مباريات بطولات الاتحاد الآسيوي لكرة القدم بشكل حصري بجميع مسابقاتها لغاية عام 2024 بمبلغ يقدر 12 مليون دولار أميركي .تردد القناة علة القمر الصناعي النايلسات هو(10719) عامودي وتم اطلاق قناة الرابعة الرياضية في الاول من أكتوبر2021 لبث الاحداث والمباريات الرياضية وابرز برامجها(صوت الملاعب , ستوديو الأطباء , حلقة وصل , شكو ماكو, شبابنا , نقطة الصفر , صباح الرابعة , بين الناس) ar.wikipedia.org/wiki.

ثانيا : اجراءات التحليل واستعراض النتائج :

اولا : جنس المبحوثين : بينت نتائج البحث عبر تفريغ استمارة الاستبيان بأن جنس المبحوثين لفئة (الذكور) جاءت بالمرتبة الاولى بعدد تكرارات بلغت (98) تكرارا ونسبة مئوية بلغت 65,33 % , بينما جاءت فئة (الاناث) بالمرتبة الثانية بعدد تكرارات بلغت (52) تكرارا من مجموع (150) مبحوثا ونسبة مئوية بلغت (34,66 %) وكما مبين في الجدول (1) , وهذا ما يفسر ان التعرض للبرامج الرياضية كان لفئة الذكور وبنسبة عالية على العكس من فئة الاناث التي تهتم بالبرامج والقضايا الرياضية بشكل قليل .

ت	الجنس	التكرار	النسبة المئوية	ج
-1	ذكور	98	%65,33	الاولى
-2	اناث	52	%34,66	الثانية
	المجموع	150	%100	

جدول (1) جنس المبحوثين

ثانيا : التحصيل الدراسي : جاءت نتائج البحث بالنسبة لاستمارة الاستبيان للمراحل الدراسية الذين تعرضوا للبرامج الرياضية موضوع الدراسة مرتفعة لتعرض لحملة شهادة البكالوريوس , اذ حلت اولا بعدد تكرارات بلغت (75) تكرارا من مجموع (150) ونسبة مئوية بلغت (50 %) وهي نسبة عالية تمثل نصف المبحوثين ويرجع ذلك الى ان حملة شهادة البكالوريوس اكثر نضجا واستيعابا للمضامين والافكار التي تقدمها للبرامج الرياضية من اجل الاستفادة منها عبر ما تقدمه تلك البرامج , بينما جاءت بالمرتبة الثانية فئة لحملة شهادة الاعدادية بعدد تكرارات بلغت (45) تكرارا وبنسبة مئوية بلغت (30 %) والمرتبة الثالثة كانت لحملة شهادة المتوسطة وبعدد تكرارات بلغت (25) تكرارات ونسبة مئوية بلغت (16,66 %) وجاءت اخيرا فئة حملة شهادة الابتدائية بعدد تكرارات بلغت (5) تكرارات فقط ونسبة مئوية بلغت (3,33 %) وكما يوضح الجدول (2) .

ت	التحصيل الدراسي	التكرار	النسبة المئوية	المرتبة
-1	بكالوريوس	75	%50	الاولى
-2	اعدادية	45	%30	الثانية
-3	متوسطة	25	%16,66	الثالثة
-4	ابتدائية	5	%3,33	الرابعة
	المجموع الكلي	150	%100	

جدول (2) المرحلة الدراسية للمبحوثين

ثالثا: كيفية مشاهدة البرامج الرياضية : وضحت نتائج البحث بالنسبة لاستمارة الاستبيان الذين تعرضوا للبرامج الرياضية موضوع الدراسة مرتفعة على مستوى مشاهدة البرامج الرياضية بشكل (شهري) , اذ حلت اولا بعدد تكرارات بلغت (60) تكرارا من مجموع (150) ونسبة مئوية بلغت (40%) وهي نسبة عالية وهو ما يفسر الى ضعف تعرض المبحوثين للبرامج, بينما جاءت بالمرتبة الثانية فئة (يوميا) بعدد تكرارات بلغت (50) تكرارا وبنسبة مئوية بلغت (33,33%) , اذ يمثل التعرض للبرامج الرياضية من قبل المبحوثين بشكل متوسط , والمرتبة الثالثة كانت لفئة (اسبوعيا) وبعدد تكرارات بلغت (40) تكرارا ونسبة مئوية بلغت (26,66 %) وكما يوضح الجدول (3) .

ت	كيفية مشاهدة البرامج الرياضية	التكرار	النسبة المئوية	المرتبة
-1	شهريا	60	%40	الاولى
-2	يوميا	50	%33,33	الثانية
-3	اسبوعيا	40	%26,66	الثالثة
	المجموع	150	%100	

جدول (3) طريقة مشاهدة البرامج الرياضية من قبل المبحوثين

رابعا : مشاهدة ومتابعة القنوات الفضائية المحلية وبرامجها الرياضية : اشارت نتائج البحث بالنسبة لاستمارة الاستبيان الذين تعرضوا وشاهدوا القنوات الفضائية المحلية التي تعرض البرامج الرياضية موضوع الدراسة مرتفعة على مستوى مشاهدة تلك القنوات (لقناة العراقية الرياضية) , اذ حلت اولا بعدد تكرارات بلغت (52) تكرارا من مجموع (150) ونسبة مئوية بلغت (34,66%) وهي نسبة عالية وهو ما يفسر الى ارتفاع حجم المشاهدات من قبل الجمهور لهذه القناة التلفزيونية , اذ يعزو الباحث ذلك كونها من الفضائيات المتخصصة بالشأن الرياضي , بينما جاءت بالمرتبة الثانية (قناة الرابعة الرياضية) بعدد تكرارات بلغت (30) تكرارا وبنسبة مئوية بلغت (20%) , والمرتبة الثالثة كانت (دجلة) وبعدد تكرارات بلغت (20) تكرارات ونسبة مئوية بلغت (13,33 %) , بينما حلت رابعا (قناة شباب سبورت) بعدد تكرارات بلغت (15) وبنسبة مئوية بلغت (10 %) بينما جاءت خامسا (قناة السومرية) بعدد تكرارات بلغت (12) تكرارا فقط ونسبة مئوية (12%) ويعزو الباحث ذلك كونها من القنوات ذات الطابع المتنوع, بينما جاءت سادسا (قناة العهد) ب (10) تكرارات وبنسبة مئوية بلغت (6,66 %) كونها من القنوات ذات الطابع الديني في برامجها وسياساتها الاعلامية والمضامين المقدمة للمشاهد , بينما حلت سابعا (قناة الفرات) بتكرارات بلغت (8) تكرارات فقط ونسبة مئوية بلغت (5,33%) ويعود سبب انخفاض نسبة التعرض لهذه القناة ايضا كونها من المحطات ذات الطابع الديني في برامجها المقدمة , بينما حلت اخيرا أي ثامنا (قناة الشرقية) بتكرارات بلغت (3) تكرارات فقط ونسبة قدرها (2%) ويعزو الباحث الى تدني نسبة المشاهدة لها كونها فضائية قائمة على اسلوب الاستفزاز والاثارة , وكما يوضح الجدول (4) .

ت	مشاهدة القنوات الفضائية المحلية	التكرار	النسبة المئوية	المرتبة
-1	قناة العر اقية الرياضية الفضائية	52	%34,66	الاولى
-2	قناة الر ابعة الرياضية	30	%20	الثانية
-3	قناة دجلة الفضائية	20	%13,33	الثالثة
-4	قناة شباب سبورت الفضائية	15	%10	الر ابعة
-5	قناة السومرية الفضائية	12	%8	الخامسة
-6	قناة العهد الفضائية	10	%6,66	السادسة
-7	قناة الفرات الفضائية	8	%5,33	السابعة
-8	قناة الشرقية الفضائية	3	%2	الثامنة
	المجموع	150	%100	

جدول (4) مشاهدة المبحوثين للقنوات الفضائية المحلية وبرامجها الرياضية

خامسا : انواع البرامج الرياضية المشاهدة: بينت نتائج البحث بالنسبة لاستمارة الاستبيان الذين تعرضوا وشاهدوا البرامج الرياضية المتخصصة المحلية, اذ حل اولا برنامج (**ستوديو الجماهير**) الذي يعرض من على شاشة قناة دجلة الفضائية بعدد تكرارات بلغت (55) تكرارا من مجموع (150) ونسبة مئوية بلغت

(36,66%) وهي نسبة جيدة من المشاهدات قياسا الى عدد المبحوثين , اذ يعزو الباحث ذلك كون البرنامج الذي يعتمد على الاثارة ويستقطب ضيوف على خلاف مع بعضهم في الغالب مما يعطي مزيدا من التشويق والمتعة في تقديم المضمون الاعلامي للجمهور , بينما جاء بالمرتبة الثانية (**برنامج صوت الملاعب**)الذي يعرض من على شاشة قناة الرابعة الفضائية بعدد تكرارات بلغت (30) تكرارا وبنسبة مئوية بلغت (20%) , والمرتبة الثالثة لفئة (**لا يوجد برنامج محدد متابع من قبل المبحوثين**) وبعدد تكرارات بلغت (25) تكرارات ونسبة مئوية بلغت (16,66 %) , بينما حل رابعا (**برنامج الاستوديو التحليلي**) الذي يعرض على شاشة العراقية الرياضية بعدد تكرارات بلغت (15) وبنسبة مئوية بلغت (10 %) بينما جاءت خامسا (**برنامج الحكم الرابع**) والذي يقدم من على شاشة قناة العهد بعدد تكرارات بلغت (12) تكرارا فقط ونسبة مئوية (8 %) , بينما جاء خامسا (**برنامج كورة**) والذي يعرض من على شاشة الفرات بعدد تكرارات بلغت (8) تكرارا وبنسبة مئوية بلغت (5,33 %) وجاء (برنامج وقت اضافي) والذي يعرض من على شاشة قناة الرياضية العراقية بالمرتبة الاخيرة وبعدد تكرارات بلغت (5) تكرارات فقط وبنسبة مئوية بلغت (3,33 %) وكما يوضح الجدول (5) .

ت	البرنامج التلفزيوني الرياضي	التكرار	النسبة المئوية	المرتبة
-1	ستوديو الجماهير	55	%36,66	الاولى
-2	صوت الملاعب	30	%20	الثانية
-3	لا يوجد برنامج محدد	25	%16,66	الثالثة
-4	الاستوديو التحليلي	15	%10	الرابعة
-5	الحكم الرابع	12	%8	الخامسة
-6	كورة	8	%5,33	السادسة
-7	وقت اضافي	5	%3,33	السابعة
	المجموع	150	%100	

جدول (5) البرامج الرياضية المشاهدة من قبل المبحوثين

سادسا: اسباب مشاهدة البرامج التلفزيونية الرياضية المحلية : ابرزت نتائج التحليل , ان من اسباب مشاهدة البرامج التلفزيونية الرياضية كان لعدة امور , منها لمتابعة اخر التطورات والاحداث الرياضية في العالم , اذ حلت هذه الفئة الفرعية بالمرتبة الاولى من بين باقي الفئات الاخرى وبعدد تكرارات بلغت (75) تكرارا وبنسبة مئوية بلغت (50 %) وهي نسبة مرتفعة يفسر لنا اهتمام الجمهور الرياضي بالبرامج الرياضية ومتابع جيد لها , بينما كان السبب الثاني في مشاهدة البرامج الرياضية هو للحصول على المعلومات الرياضية , اذ حلت هذه الفئة ثانيا بعدد تكرارات بلغت (55) تكرارا وبنسبة مئوية قدرها (36,66 %) , اما السبب الثالث لمشاهدة البرامج الرياضية فكان لغرض التسلية والترفيه , اذ حصلت هذه الفئة على (20) تكرارا ونسبة مئوية قدرها (13,33 %) وكما في الجدول (6).

ت	اسباب مشاهدة البرامج الرياضية	التكرار	النسبة المئوية	المرتبة
-1	متابعة اخر التطورات والاحداث الرياضية في العالم	75	%50	الاولى
-2	الحصول على المعلومات الرياضية	55	%36,66	الثانية
-3	للتسلية والترفيه	20	%13,33	الثالثة
	المجموع	150	%100	

جدول (6) اسباب مشاهدة البرامج الرياضية من قبل المبحوثين

سابعا : تفضيل انواع محددة من البرامج التلفزيونية الرياضية : بينت نتائج التحليل تفضيل الجمهور لعدة انواع من البرامج التلفزيونية الرياضية , اذ حلت اولا البرامج العالمية بعدد تكرارات بلغت (90) تكرارا ونسبة مئوية بلغت (60 %) وهي نسبة عالية جدا ويعزو السبب كما يرى الباحث الى اهتمام الجمهور بالبرامج العالمية بشكل كبير كون ذلك مرتبط بالأحداث الرياضية العالمية , وجاءت ثانيا البرامج المحلية التي يتابعها الجمهور بعدد تكرارات بلغت (40) تكرارا ونسبة مئوية بلغت (26,66 %) وحلت ثالثا البرامج العربية وبعدد تكرارات بلغت (20) تكرارات فقط ونسبة مئوية بلغت (13,33 %) وكما يوضح لنا الجدول (7) .

ت	تفضيل انواع محددة من البرامج الرياضية	التكرار	النسبة المئوية	المرتبة
-1	البرامج العالمية	90	%60	الاولى
-2	البرامج المحلية	40	%26,66	الثانية
-3	البرامج العربية	20	%13,33	الثالثة
	المجموع	150	%100	

جدول (7) تفضيل المبحوثين انواع البرامج الرياضية بالمشاهدة

ثامنا : تفضيل المبحوثين الوقت المناسب بمشاهدة البرامج الرياضية : افرزت نتائج البحث تفضيل المبحوثين الوقت المناسب في مشاهدة ومتابعة البرامج التلفزيونية الرياضية موضوع الدراسة مرتفعة على مستوى مشاهدة البرامج الرياضية (ليلا) , اذ حلت اولا بعدد تكرارات بلغت (130) تكرارا ونسبة مئوية بلغت (86,66%) وهي نسبة عالية وهو ما يفسر الى الاهتمام الكبير ووقت الذروة في مشاهة تلك البرامج, بينما جاءت بالمرتبة الثانية فئة (ظهرا) بعدد تكرارات بلغت (15) تكرارات وبنسبة مئوية بلغت (10%) , اذ يمثل وقت التعرض للبرامج الرياضية من قبل المبحوثين بشكل ضعيف في هذه المدة الزمنية, والمرتبة الثالثة كانت لفئة (صباحا) وبعدد تكرارات بلغت (5) تكرارات فقط ونسبة مئوية بلغت (3,33 %) وهو تعرض ضعيف جدا ضمن هذه المدة الزمنية وكما في الجدول (8) .

ت	تفضيل المبحوثين الوقت المناسب بمشاهدة البرامج الرياضية	التكرار	النسبة المئوية	المرتبة
-1	ليلا	130	%86,66	الاولى
-2	ظهرا	15	%10	الثانية
-3	صباحا	5	%3,33	الثالثة
	المجموع	150	%100	

جدول (8) تفضيل المبحوثين الوقت المناسب بمشاهدة البرامج الرياضية

تاسعا : دور ومساهمة البرامج التلفزيونية الرياضية في توحيد الجمهور تجاه القضايا والاحداث الرياضية :

ابرزت نتائج التحليل حول مدى مساهمة البرامج التلفزيونية الرياضية في توحيد الجمهور تجاه القضايا والاحداث الرياضية، فجاءت النتائج لفئة (نعم تساهم) بالمرتبة الاولى وبعدد تكرارات عالية جدا بلغت (135) تكرارا وبنسبة مئوية بلغت (90%) وهذا يفسر لنا ان للبرامج الرياضية موضوع الدراسة تأثيرا كبيرا على الجمهور توحيدها عبر القضايا والاحداث الرياضية المعروضة عبر البرامج الرياضية , بينما حلت فئة (كلا لا تساهم) ثانيا وبعدد تكرارات بلغت (15) تكرارا فقط ونسبة مئوية بلغت (10 %) وكما يوضح لنا الجدول (9) .

ت	مدى مساهمة البرامج التلفزيونية الرياضية في توحيد الجمهورتجاه القضايا والاحداث	التكرار	النسبة المئوية	المرتبة
-1	نعم تساهم	135	%90	الاولى
-2	كلا لا تساهم	15	%10	الثانية
	المجموع	150	%100	

جدول (9) مدى مساهمة البرامج التلفزيونية الرياضية في توحيد الجمهور تجاه القضايا

عاشرا : كيفية مساهمة البرامج التلفزيونية الرياضية في توحيد الجمهورتجاه القضايا والاحداث :

ابرزت نتائج التحليل, ان مساهمة البرامج التلفزيونية الرياضية في توحيد الجمهور تجاه القضايا والاحداث الرياضية كان لعدة امور , منها الحث على تشجيع المنتخب الوطني لكرة القدم , اذ حلت هذه الفئة الفرعية بالمرتبة الاولى من بين باقي الفئات الاخرى وبعدد تكرارات بلغت (60) تكرارا وبنسبة مئوية بلغت (40 %) وهي نسبة مرتفعة يفسر لنا اهتمام الجمهور الرياضي بالبرامج الرياضية ومتابع جيد لها , بينما كان السبب الثاني في كيفية مساهمة البرامج الرياضية في توحيد الجمهور هو توضيح مفهوم السلوك الرياضي والروح الرياضية, اذ حلت هذه الفئة ثانيا بعدد تكرارات بلغت (40) تكرارا وبنسبة مئوية قدرها (26,66 %) , اما السبب الثالث فكان لنقل هموم ومشكلات الجمهور الرياضي , اذ حصلت هذه الفئة على

(25) تكرارا ونسبة مئوية قدرها (16,66 %) اما السبب الرابع فكان عن طريق عرض المنافسة الشريفة لمنافسات الفرق المتبارية في الدوري العراقي لكرة القدم بحيادية وموضوعية , اذ حصلت هذه الفئة على عدد تكرارات بلغت (15) تكرارات ونسبة مئوية بلغت (10 %) بينما السبب الخامس والاخير كان كون البرامج الرياضية كانت تتضمن الدعوة الى الحوار والتسامح في تشجيع الفرق المتبارية , اذ حصلت هذه الفئة على (10) تكرارات فقط ونسبة مئوية بلغت (6,66 %) وكما مبين في الجدول (10).

ت	كيفية مساهمة البرامج التلفزيونية الرياضية في توحيد الجمهورتجاه القضايا والاحداث الرياضية	التكرار	النسبة المئوية	المرتبة
-1	الحث على تشجيع المنتخب الوطني لكرة القدم	60	%40	الاولى
-2	توضيح مفهوم السلوك الرياضي والروح الرياضية	40	%26,66	الثانية
-3	نقل هموم ومشكلات الجمهور الرياضي	25	%16,66	الثالثة
-4	عرض المنافسة الشريفة لمنافسات الفرق المتبارية في الدوري العراقي لكرة القدم بحيادية وموضوعية	15	%10	الر ابعة
-5	الدعوة الى الحوار والتسامح في تشجيع الفرق المتبارية	10	%6,66	الخامسة
	المجموع	150	%100	

جدول (10) كيفية مساهمة البرامج التلفزيونية الرياضية في توحيد الجمهور تجاه القضايا

حادي عشر: ابرز الاحداث القضايا والاحداث التي تكسب الجمهور الرياضي وتوحده :

ابرزت نتائج التحليل , ان ابرز الاحداث والقضايا التي تعمل على توحيد الجمهور تجاه القضايا والاحداث الرياضية كان لعدة امور , منها الحث على مشاهدة مباريات المنتخب الوطني لكرة القدم , اذ حلت هذه الفئة الفرعية بالمرتبة الاولى من بين باقي الفئات الاخرى وبعدد تكرارات بلغت (95) تكرارا وبنسبة مئوية بلغت (63,33 %) وهي نسبة مرتفعة يفسر لنا اهتمام الجمهور الرياضي بمباريات منتخب بلاده وحرصه على الظهور بمظهر المشجع المثقف والمثالي , بينما كان الحدث الثاني هو متابعة مباريات الدوريات العالمية وخاصة (الكلاسيكو) , اذ حلت هذه الفئة ثانيا بعدد تكرارات بلغت (30) تكرارا وبنسبة مئوية قدرها (20 %) , اما الحدث الثالث فكان عبر مشاهدة مباريات الدوري العراقي لكرة القدم , اذ حصلت هذه الفئة على (15) تكرارا ونسبة مئوية قدرها (10%), اما الحدث الرابع فكان عن طريق متابعة مباريات المنتخبات العالمية لكرة القدم , اذ حصلت هذه الفئة على عدد تكرارات بلغت (10) تكرار ونسبة مئوية بلغت (6,66 %) وكما مبين في الجدول (11).

ت	ابرز الاحداث القضايا والاحداث التي تكسب الجمهور وتوحده	التكرار	النسبة المئوية	المرتبة
-1	مباريات المنتخب العراقي لكرة القدم	95	%63,33	الاولى
-2	مباريات الدوريات العالمية وخاصة (الكلاسيكو)	30	%20	الثانية
-3	مباريات الدوري العراقي لكرة القدم	15	%10	الثالثة
-4	مباريات المنتخبات العالمية لكرة القدم	10	%6,66	الرابعة
	المجموع	150	%100	

جدول (11) ابرز الاحداث القضايا والاحداث التي توحد الجمهور الرياضي

ثاني عشر: الاساليب التي تستخدمها البرامج الرياضية في القنوات المحلية بتوحيد الجمهور:

بينت نتائج التحليل , ان الاساليب التي تستخدمها البرامج التلفزيونية في القنوات الفضائية المحلية في توحيد الجمهور تجاه القضايا والاحداث الرياضية كان بعدة اساليب , منها الدعوة الى التشجيع الحضاري والابتعاد عن التعصب , اذ حلت هذه الفئة الفرعية بالمرتبة الاولى من بين باقي الفئات الاخرى وبعدد تكرارات بلغت (75) تكرارا وبنسبة مئوية بلغت (50 %) وهي نسبة مرتفعة يفسر لنا اهتمام الجمهور الرياضي الى ابراز صورة جميلة عنه , بينما كان الاسلوب الثاني هو مؤازرة منتخباتنا الوطنية ورفع الاعلام العراقية اثناء المباريات, اذ حلت هذه الفئة ثانيا بعدد تكرارات بلغت (45) تكرارا وبنسبة مئوية قدرها (30 %) , اما الاسلوب الثالث فكان عبر الدعوة الى التسامح ,اذ حصلت هذه الفئة على (20) تكرارا ونسبة مئوية قدرها (13,33 %) اما الاسلوب الرابع فكان عن طريق نبذ الخلافات الشخصية والصراعات ,اذ حصلت هذه الفئة على عدد تكرارات بلغت (8) تكرارات ونسبة مئوية بلغت (5,33 %), بينما كان الاسلوب الخامس والاخير هو عبر تغليب مصلحة الوطن تجاه أي مصلحة او منفعة شخصية , اذ حصلت هذه الفئة على (2) تكرارات فقط ونسبة مئوية بلغت (1,33 %) وكما في الجدول (12).

ت	الاساليب التي تستخدمها البرامج التلفزيونية الرياضية في القنوات المحلية بتوحيد الجمهور:	التكرار	النسبة المئوية	المرتبة
-1	الدعوة الى التشجيع الحضاري والابتعاد عن التعصب	75	%50	الاولى
-2	مؤازرة منتخباتنا الوطنية ورفع الاعلام العراقية اثناء المباريات	45	%30	الثانية
-3	الدعوة الى التسامح	20	%13,33	الثالثة
-4	نبذ الخلافات الشخصية والصراعات	8	%5,33	الرابعة
-5	تغليب مصلحة الوطن تجاه أي مصلحة او منفعة شخصية	2	%1,33	الخامسة
	المجموع	150	%100	

جدول (12) الاساليب التي تستخدمها البرامج الرياضية في القنوات بتوحيد الجمهور

النتائج:

1- ان مدى مساهمة البرامج التلفزيونية الرياضية في اشباع حاجات الجمهور تجاه القضايا والاحداث الرياضية، فجاءت النتائج لفئة (نعم تساهم) بالمرتبة الاولى وبعدد تكرارات عالية جدا بلغت (135) تكرارا وبنسبة مئوية بلغت (90%) .

2- ان كيفية مساهمة البرامج التلفزيونية الرياضية في اشباع حاجات الجمهور تجاه القضايا والاحداث الرياضية يعود لعدة اسباب , منها الحث على تشجيع المنتخب الوطني لكرة القدم , اذ حلت هذه الفئة الفرعية بالمرتبة الاولى من بين باقي الفئات الاخرى وبعدد تكرارات بلغت (60) تكرارا وبنسبة مئوية بلغت (40 %) .

3- ان ابرز الاحداث والقضايا التي تعمل على اشباع حاجات ورغبات الجمهور وتكسبه , كان لعدة امور , منها مشاهدة مباريات المنتخب الوطني لكرة القدم , اذ حلت هذه الفئة الفرعية بالمرتبة الاولى من بين باقي الفئات الاخرى وبعدد تكرارات بلغت (95) تكرارا وبنسبة مئوية بلغت(63,33 %).

4- ان الاساليب التي تستخدمها البرامج التلفزيونية في القنوات الفضائية المحلية في توحيد الجمهور كان بعدة اساليب، منها الدعوة الى التشجيع الحضاري والابتعاد عن التعصب، اذ حلت هذه الفئة الفرعية بالمرتبة الاولى من بين باقي الفئات الاخرى وبعدد تكرارات بلغت (75) تكرارا وبنسبة مئوية بلغت (50 %).

الاستنتاجات:

1-ان كيفية مساهمة البرامج التلفزيونية الرياضية في اشباع حاجات ورغبات الجمهور تجاه القضايا والاحداث الرياضية كان لعدة امور، منها الحث على تشجيع المنتخب الوطني لكرة القدم، اذ يفسر لنا مدى اهتمام الجمهور الرياضي بالبرامج الرياضية ومتابع جيد له .

2- ان ابرز الاحداث والقضايا التي تعمل على اشباع رغبات الجمهور وكسبه، كان لعدة امور , منها الحث على مشاهدة مباريات المنتخب الوطني لكرة القدم , اذ يفسر لنا اهتمام الجمهور الرياضي بمباريات منتخب بلاده وحرصه على الظهور بمظهر المشجع المثقف والمثالي .

3- ان الاساليب التي تستخدمها البرامج التلفزيونية في القنوات الفضائية المحلية في توحيد الجمهور تجاه القضايا والاحداث الرياضية كان بعدة اساليب، منها الدعوة الى التشجيع الحضاري والابتعاد عن التعصب، اذ يفسر لنا اهتمام الجمهور الرياضي الى ابراز صورة جميلة عنه.

References:

1. Kandilji. A. (1992), *Scientific Research and the Use of Information Sources*, House of Cultural Affairs. Baghdad
2. Saeed. A .(1990), *Curriculum, Research*, Ministry of Higher Education - University of Baghdad: Dar Al-Hikma for Printing and Publishing,.
3. Saber. F.and Mervat. A. (2002), *Foundations and Principles of Scientific Research*, Faculty of Physical Education - Alexandria University, Al-Ishaa'a Technical Library and Press.
4. Abu Asbab. S. (2006), *Communication and Media in Contemporary Societies* (5th ed.): Dar Al-Majdalawi, Amman.
5. Ismail. M. (2003), *Principles of Communication Science and Influence Theories* (first edition): International House for Publishing and Distribution, Cairo
6. Mekkawi. H. and Laila. E (1998), *Communication and its Contemporary Theories* (first edition): The Egyptian Lebanese House, Cairo.
7. Ibrahim. I. (2001), *the specialized journalist*: Dar Al-Fajr for Publishing and Distribution, Cairo.
8. Hussein. Y. (2002), *"The Role of Mass Communications in Decision*"-Making in Iraqi Sports Institutions, Ph.D. Thesis, College of Physical Education, University of Baghdad.
9. Khaddour. A. (2000), "*Arab Sports Media*", Journal of Arab Radio, No. 4, Tunis, p. 31
10. Ali .M. (2019), *Specialized Media*, New Valley University: House of Knowledge for Printing and Publishing Cairo .
11. Owais. K and Atta. H. (1998), *Sports Media*, Al-Kitab Publishing Center, Cairo.
12. Abdel .L. (1997), *Specialized Press*: National Printing House, Cairo.
13. Abu. Z. (1991), *Introduction to Journalism*: Cairo University Center for Open Education. Cairo.
14. Hassan. H. (1991), *the news function of the media*: Arab Thought House, Cairo.
15. Fahmy. M. (1964), *Journalistic Art in the World*: Dar Al Maaref in Egypt, Cairo.
16. Muhammad. M. (2005), *The Ink Industry in the Information Age*: Dar Al-Amin, Cairo.
17. The free encyclopedia site on the Internet *ar.wikipedia.org*.
18. Website on the Internet: *www.muhtwa.com*.

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1532

Contents of Kuwaiti TV drama and its impact on viewers

Jamal Khaled Youssef Al-Shayji [1]

Al-Academy Journal-Issue 107 ISSN(Online) 2523-2029/ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 4/1/2023 Date of acceptance: 30/1/2023 Date of publication: 15/3/2023

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

Abstract:

When the television set appeared on the scene for the first time in the forties and fifties of the twentieth century, it caused a major change in the world in various fields, the most important of which was the industrial field. Due to the great demand from viewers to follow this amazing device, industrialists It was followed by the video equipment industry in the 1980s; Then HDTV in the late 1990s. The twenty-first century brought about the emergence of television, tablets, and computers of all kinds. Then mobile phones, and the story of the emergence of television begins in 1926 AD, specifically on the twenty-seventh of January When scientists and researchers gathered in a hall at the Royal Institute in London in front of a screen, they looked at it with longing and anxiety, waiting for something mysterious and exciting. Soon, some flashes appeared on its surface, which began to take on their features and lines, turning into moving illusions, but they were not clear enough. At that moment, those gathered jumped up, cheering and congratulating each other. They were witnesses to a turning point in history in media, journalistic and artistic work, as they witnessed the first successful experiment with history's greatest technological inventions in the fields of communications and media. Since that time, the role of that screen, which was later called television, in the lives of the masses has increased, and it has truly become a miracle of the twentieth century due to its reliance on sound, image, and movement..

Keywords: Television, Drama, Social Transformation

[1] Assistant Professor - Department of Criticism and Theatrical Literature - Higher Institute of Theatrical Arts - Kuwait

مضامين الدراما التليفزيونية الكويتية و آثرها على المشاهدين

الدكتور /جمال خالد يوسف الشايجي[1]

مقدمة

عندما ظهر جهاز التليفزيون على الساحة للمرة الأولى في أربعينيات وخمسينيات القرن العشرين أحدث تغييراً كبيراً في العالم في مجالات مختلفة أهمها على الإطلاق المجال الصناعي، إذ ونظرا للاقبال الكبير من المشاهدين لمتابعة هذا الجهاز المدهش سعى رجال الصناعة على تطويره وتحسين أداؤه بشكل مستمر فظهر التلفاز الملون لأول مرة في الستينيات من القرن الماضي، ثم الكابل التليفزيوني في السبعينيات، أعقبه صناعة أجهزة الفيديو في الثمانينيات؛ ثم التليفزيون عالي الدقة في أواخر التسعينيات. وجاء القرن الحادي والعشرين لينبثق عن التليفزيون الأجهزة اللوحية وأجهزة الكمبيوتر بأنواعها المختلفة؛ ثم الهواتف المحمولة، وتبدأ حكاية ظهور التليفزيون إلى عام 1926م، وتحديدا في السابع والعشرين من يناير عندما اجتمع علماء وباحثون في قاعة بالمعهد الملكي بلندن أمام شاشة ينظرون إليها في شوق وقلق في انتظار شيء غامض ومثير، وسرعان ما ظهرت على سطحها بعض الومضات التي بدأت تتخذ معالمها وخطوطها لتتحول إلى خيالات متحركة لكنها لم تكن واضحة بالشكل الكافي؛ وفي تلك اللحظة قفز المجتمعون مهللين مهنئين بعضهم بعضاً؛ فقد كانوا شهوداً على لحظة تاريخية فاصلة في العمل الإعلامي والصحفي والفني إذ شاهدوا أول تجربة ناجحة لأعظم اختراعات التاريخ التكنولوجية في مجالات الاتصالات والإعلام؛ ومنذ ذلك الوقت تعاظم دور تلك الشاشة التي أطلق عليها فيما بعد التليفزيون في حياة الجماهير، وأصبحت بحق معجزة القرن العشرين لاعتمادها على الصوت والصورة والحركة .

الكلمات المفتاحية : التليفزيون، الدراما، تحول المجتمع.

مشكلة الدراسة :

إذا كان تحديد المشكلة البحثية خطوة ضرورية للدراسة المنهجية، فإن نقطة البدء في هذه الدراسة تتمثل في الإحساس من جانب الباحث بضرورة دراسة تأثير الدراما على المجتمع عامة والكويتي خاصة؛ بعدما شهدت الكويت طفرات اقتصادية كبيرة منذ نهاية خمسينيات وستينيات القرن الماضي؛ أدت تلك الطفرات إلى نهضة في المجالات كافة الأمر الذي غير وجه الأرض الدولة، ما تطلب ضرورة إلقاء الضوء على ما حدث في المجتمع الكويتي وتحديدا بعد بداية البث التليفزيوني عام 1961م، ومدى مواكبة الدراما التليفزيونية لمتطلبات التغيير؛ وبناء على ذلك يمكن صياغة مشكلة البحث في التالي :

- ما هي السلوكيات الاجتماعية التي سعت الدراما التليفزيونية الكويتية إلى ترسيخها في المجتمع، وينبثق عن هذا التساؤل التساؤلات التالية :
  - طبيعة القضايا الاجتماعية المقدمة في العمل الدرامي .
  - طبيعة الصورة المقدمة عن الدراما الاجتماعية .

[1] استاذ مساعد – قسم النقد والأدب المسرحي-المعهد العالي للفنون المسرحية – دولة الكويت

- السمات الإيجابية التي ظهرت في الأعمال الدرامية الكويتية .
- السمات السلبية التي ظهرت في الأعمال الدرامية الكويتية .
- محاولة تغيير المفاهيم لا تأتي جزافا وإنما يجب أن تتواءم مع حاجات المجتمع ومتطلبات العصر فضلا عن الحفاظ على الهوية الوطنية .
- تنمية الإحساس بالمجتمع ونبذ التصرفات الفردية التي تفضل المصلحة الذاتية على المصلحة العامة.

أهمية الدراسة :

تمتلك الدراسة أهمية كبيرة تنبع من أهمية المضامين التي تحملها الدراما التليفزيونية، ودرجة تأثيرها على المشاهدين خاصة بعدما أصبحت الدراما التليفزيونية من أهم وسائل الاتصال في العالم، ومن المؤثرات التي تمتلك قدرة على الإبهار والاستيلاء على أوقات فراغ المشاهدين، فرسالتها لها قدرة كبيرة على تخطى الحواجز والوصول إلى الجماهير وبث ما تحمله من مضامين تساهم في علمية البناء القيمي للإنسان .

أهداف البحث :

أثناء دراسة الباحث لمناهج الدراما بوجه عام والتليفزيونية بوجه خاص لاحظ شح الدراسات والأبحاث العلمية في المكتبة الكويتية - إذا صح التعبير- التي تناقش وتعالج موضوع الدراما التليفزيونية وأثرها في المجتمع الكويتي، وكل ما وقع عليه يد الباحث أثناء بحثه مجموعة من البحوث الاستطلاعية التي تصدرها وزارة الإعلام الكويتية من حين لأخر، ومن هنا فإن الهدف الرئيس من الدراسة يتمثل في التالي :

- التعرف على العلاقة الإنمائية بين الدراما التليفزيونية والوعي السلوكي لدى المجتمع .
- المساهمة الفعالة في إضافة جديدة إلى التراث المعرفي المتعلق بالدراما التليفزيونية الكويتية .
- رصد القيم المقدمة داخل الدراما الاجتماعية .
- الكشف عن عناصر القوة والضعف داخل الدراما الاجتماعية .
- التعرف على قدرة الدراما الكويتية في توفير عنصري التسلية والترفية للمشاهدين .
- القدرة على توجيه وتسخير النقد الاجتماعي لمعالجة المشاكل المصاحبة للتغير الاجتماعي .

حدود البحث

1- الحدود المكانية للبحث : تمثل الدراما التليفزيونية الكويتية حدوداً مكانية .
2- الحدود الموضوعية : تمثل المضامين الاجتماعية حدوداً موضوعية للبحث.

الدراسات السابقة :

- دراسة "بارعة شقير 1999م"، "تأثير التعرض للدراما الأجنبية في التليفزيون على إدراك الشباب اللبناني للواقع الاجتماعي"، هدفت إلى التعرف على العلاقة بين تعرض الشباب اللبناني للدراما الأجنبية .
- دراسة "عزة عبدالعظيم محمد 2000م"، تأثير الدراما التلفزيونية على إدراك الواقع الاجتماعي للأسرة المصرية"، هدفت الدراسة إلى التعرف على العلاقة بين التعرض للدراما العربية التلفزيونية التي تناولت الأسرة المصرية وإدراك الجمهور العامل بالواقع الاجتماعي للأسرة المصرية.
- دراسة "ريهام بيومي 2020م"، صورة العلاقات الأسرية في المسلسلات التليفزيونية: تحليل عينة من المسلسلات التلبفزيونية، هدفت إلى التعرف على الكيفية التي قدمتها المسلسلات التليفزيونية لصورة العلاقات الأسرية .
- دراسة" سالي ماهر2018م"، دور الدراما التليفزوينة في تشكيل منظومة القيم المجتمعية بين الواقع والمأمول، هدفت إلى تحديد أبرز القيم الاجتماعية والأخلاقية المقدمة في الدراما التليفزيونية والكشف عن المامول تأثير القيم المقدمة على هوية المجتمع .
- دراسة شيماء عمارة 2018م، صورة المرآة الجزائرية في الدراما التليفزيونية دراسة تحليلية لحلقات "المسلسل الجزائري معاناة امرأة" سعت الدراسة إلى التعرف على سكات المرآة في المسسل والتوصل إلى القيم التي تحملها المرآة عينة الدراسة .
- دراسة جيلان حمزة 2018م، المعالجة الدرامية لسمات المرآة المصرية وإنعكاسها لهويتها، رصد القيم الاجتماعية والثقافية التي تناولتها الدراما التليفزيونية وتحليل العلاقات الاجتماعية الخاصة بالمرآة .

أهمية الدراما التليفزيونية وتأثيرها على المشاهدين

منذ أن حل التليفزيون محل الراديو الذي أصبح الوسيلة الجماهيرية الأكثر شعبية في خمسينيات القرن العشرين؛ ولعب هذا الجهاز دوراً مهما في الحياه الحديثة لدرجة أنه أصبح من الصعب تخيل العيش بدونه بعدما حظى بشعبية لا مثيل لها في دول العالم قاطبة؛ وسيطر على شرائح المجتمعات وقطاعاتها المتعددة كافة؛ نظرا لقدرته على مخاطبة الجميع دفعة واحدة من خلال لغة يبتعد فيها عن الخصوصيات الفردية والتمايزات الخاصة والحساسيات العرقية، لغة تعمق الوعي بالحياة وتلهم العقل وتعزز فهم القضايا التي يتم طرحها؛ لغة تنمي قدرة المرء على الاكتشاف من خلال ما تعكسه من قيم ثقافية اجتماعية واقتصادية وسياسية للمجتمعات "يعتبر التلفزيون من بين وسائل الاتصال الجماعية Mass Media التي تحمل رسائلها إلى ملايين الناس مرة واحدة"[1]. ولقد دفعت هذه الأهمية للتليفزيون علماء التاريخ الأميركي إلى التنبه للأمر وإلى خطورة هذا الجهاز حتى أن دانيال بوستل يستخدم عبارة شديدة الحدة في وصف ما عناه التليفزيون للمجتمع الأميركي بقوله "إنه إدمان لا يقارن إلا بالحياة نفسها"[2].

وعلى الرغم من حداثة عهد التليفزيون لكنه أصبح جزءاً لا يتجزءا من حياة البشر في أنحاء العالم شتى، وبلغ تأثيره على الناس أنهم أصبحوا يعيدون ترتيب حياتهم وفق مزاج الشاشة الصغيرة؛ ووفق أوقات عرض

ما يتاح لهم متابعته من برامج تعليمية أو تثقيفية؛ أو ما يحرصون على متابعته من أعمال درامية، وهذا ليس واقع بعض البلاد دون غيرها، بل ظاهرة تكاد تعم كل البلاد، فلقد ذهب علماء الاجتماع الأمريكيين إلى القول أن الشعب الأمريكي يتشكل من خلال ما يعرضه التليفزيون الأمريكي خاصة بعدما أصبح الفرد الأمريكي مدمناً على الشاشة الصغيرة؛ يجلس أمامها وقتاً طويلاً من الزمن دون أن يدرك مقدار تأثير التليفزيون على حياته وحياة أسرته ومجتمعه "ستون مليون عائلة أمريكية كانت تملك جهازاً واحداً أو أكثر، يكاد أن يشكل هذا العدد مجموع سكان الولايات المتحدة بأسرها وكان معدل ما يشاهده الشخص ست ساعات يومياً وبمعدل 22000 ساعة في السنة الواحدة"[(3)]؛ وتظهر الدراسات المستمرة التي يقوم الباحثون بها بصفة مستمرة تزايد كثافة المشاهدة في كثير من الدول، فإذا كان معدل مشاهدة الفرد في الولايات المتحدة الأميركية التي تعبر عن النموذج الأوروبي قد وصل إلى نحو ست ساعات في اليوم، فإن معدل المشاهدة في اليابان التي تقع في قارة آسيا لا يختلف كثيراً عنه في أميركا، إذ وصل معدل المشاهدة في اليابان لنحو سبع ساعات واثنين وثلاثين دقيقة مما كان له الأثر الأكبر في تغيير عادات وسلوك البشر إذ "زاد الاتجاه إلى البقاء فترة أطول في المنزل والاستيقاظ متأخراً ، كما أخذ الإقبال يخف على ممارسة ألوان النشاط خارج المنزل وأصبحت مشاهدة التليفزيون تحتل المقام الأول عند قضاء عطلة نهاية الأسبوع يليها الاسترخاء والراحة"[(4)].

وعلى الرغم من كون التليفزيون وسيطاً إعلامياً كاملاً، لكن أهم تطبيقاته الفنية تتجلى في الدراما التليفزيونية؛ فإقتران الصوت بالصورة وتزامنها مع الحركة واللون جعلته يقدم لغة عالمية تفهمها كل شعوب العالم؛ خاصة إذا علمنا إن الصورة الحية بمفردها من أفضل الوسائل إقناعاً وإقترانها بالصوت يزيد من فاعليتها وقوة تأثيرها؛ وهي أقوى تأثيراً من الكلمة المكتوبة والمسموعة نظراً لاستخدام أكثر من حاسة في تلقيها، كما أن الألوان تساعد المشاهد على استقبال المعلومات واستيعابها، وهذا ما يزيد من قوة تأثير المسلسلات في مجالات مختلفة ومتعددة في الحياة؛ فضلا عن امتلاك القدرة على عرض الواقع وتفسيره بطريقة جمالية يمكن من خلالها التأثير على المشاهدين، والتحكم في رؤيتهم للعالم المحيط بهم وإعادة تشكيل قناعاتهم، إضافة إلى كونها وسيلة من وسائل التعلم من خلال ما تبثه القنوات التعليمية المُتخصصة وغيرها من القنوات المهتمة ببرامج الاطفال والشباب، وفي هذا الصدد يمكن تلخيص بعض الإيجابيات والمميزات التي يتمتع بها التليفزيون :

1- إنه أقرب وسيلة للاتصال المواجهي، فهو يجمع بين الصوت والصورة والحركة واللون والواقع، فله قدرته على تكبير الأشياء الصغيرة، وتحريك الأشياء النامية .
2- له قدرته الكبيرة على مخاطبة الرأي العام داخل الوطن والتأثير فيه، لذا يعتبره البعض وسيلة قومية .
3- مشاهدة البرامج التلفازية تتطلب التفرغ الكامل لمتابعتها، والتركيز الكلي عليها من جانب المشاهدين .
4- تقديم المادة الإعلامية التلفازية زمن حدوثها، بحيث لا تمر فترة زمنية بين وقوع الحدث وتقديمه .

5- يعرض التلفاز كوسيلة للإعلان كل كلمة في النسخة الإعلامية، ويسمح بأساليب متعددة للتقديم .

6- تفوق التلفاز على مختلف وسائل الإعلام الأخرى بصورة منقطعة النظير في نقل الأحاديث السياسية التي يلقيها رؤساء الدول والحكومات والحكام والزعماء وقادة الرأي عن المسائل الدولية والقومية الهامة، فضلا عن متابعة لكل الأخبار السياسية المحلية والدولية والثورات والحروب والمعارك، والمباريات الرياضية الهامة وغيرها .

7- وجود التلفاز في البيوت يغني المشاهدين عن الذهاب إلى أماكن قد تكلفهم مجهوداً لا يريدونه ولا يقدرون عليه، فهو وسيلة تيسر الإعلام للناس دون أن تكبدهم عبئاً مادياً أو مشقة بدنية.

ولعل من الأشكال التي ارتبطت بها الجماهير في العالم من مخرجات التليفزيون هي الدراما التليفزيونية التي تعد من أهم عناصر الاتصال في العصر الحديث لما تتمتع به من خصائص وإمكانات جعلتها تشغل جزءً كبيراً من خريطة البرامج التي يبثها التليفزيون مقارنة بما يبث من برامج أخرى ممثلة في البرامج الحوارية والاخبارية والرياضية وغيرها؛ فالدراما التليفزيونية بما تتناوله من موضوعات متعددة ضمن قوالب درامية مختلفة سوء الكوميدية أو التراجيدية تقدم فلسفة حياة زاخرة بالقيم والمعايير؛ من خلال سرد أحداث واقعية أو خيالية بطريقة جمالية يمكنها التأثير على المشاهدين؛ والتحكم في رؤيتهم للعالم المحيط بهم وإعادة تشكيل قناعاتهم "إن المعاني والقيم الاجتماعية تنشأ وتنمو وتبقى لتتأصل وتصبح السمات المميزة للمجتمع، بحثت يتم التعامل من خلالها داخل المجتمعات الأخرى"[(5)].

الدراما التليفزيونية نوع من أنواع الفن المستحدث الذي يشتمل على عدة فنون بصرية وسمعية وتشكيلية في مصفوفة إبداعية تربط الخيوط المتفرقة بعضها ببعض في شكل من أشكال العرض التلفزيونى الذي يعتمد على تسلسل الأحداث الدرامية؛ ما يجعلها أكثر قدرة على التأثير على تناول القضايا المجتمعية التي تعتبر جوهر الدراما التليفزيونية نظرا لمعالجتها كثير من القيم الاجتماعية والأفكار في صورة عميقة سريعة التغلغل في النفس البشرية من خلال المعايشة، ففي كثير من الحالات يتأثر الفرد بمسيرة الأبطال (البطل) وتضحيتهم لتحقيق أحلامهم وتطلعاتهم فيتزودوا بقيم العمل والرغبة والاقتداء بمثابرة هؤلاء الابطال لاستكمال مسيرتهم الخاصة في الحياة أو في تعاملهم مع المشكلات التي يواجهونها، فضلا عن جاذبيتها والدور الكبير الذي تلعبه في كسب عواطف المشاهدين؛ فكلما كانت الفكرة متسلسلة، كلما كان التفاعل أكثر وأكثر "من طبع الإنسان اكتساب التجارب من غيره لكي يسد الفراغ الموجود داخلة؛ فضلا عن طموحه لأن يكون أكثر من مجرد كيان فرد يريد أن يكون أكثر اكتمالا ولا يكتفي بأن يكون فردا منعزلا بل يسعى إلى الخروج من جزئية حياته الفردية إلى كلية يرجوها ويطلبها، لذا يسعى إلى عالم أكثر عدلا وأقرب إلى العقل والمنطق ويريد أن يحوي العالم المحط به ويجعله ملك يديه"[(6)].

ولما كانت الصورة هي سيدة الموقف في عصر ثورة التقنية بامتلكها قدرة ترفيهية وتثقيفية وتعليمية واخبارية، فإن تلك القدرة جعلت المشاهد يحيل الرمز إلى واقع أو إلى نوع من الانطباع عن الواقع من خلال ما يراه في الصورة من أحياء أو جماد مجسم وبأحجام صحيحة أو قريبة من الصحة إلى حد

بعيد مستغلا في ذلك خبرته الموسوعية السابقة في الحياه، فالتغيير أو التعديل أو خلق صور ذهنية عند المتلقي عن الأحداث أو المواقف أو الدول أو الأشخاص كل هذا قد يكون من نتاج وتأثير وسائل التليفزيون ووسائل الإعلام، فالمشاهد - على سبيل المثال- أو الجمهور عامة عندما يرى فيلما ولنفترض من النوع الأبيض والأسود فأنه يحيل الرماديات التي يراها إلى ألون يختارها بخياله بسرعة عجيبة فيرى اللون الأخضر في أوراق الشجر الرمادية، والزرقة في رماديات السماء .. وهكذا أي إن كل ما تعطيه الشاشة من خلال الصورة هو مجرد رموز يقوم المشاهد بتفسيرها. لذا فإن ما تمتلكه الدراما التليفزيونية من قدرة هائلة تمكنها من مساعدة الإنسان بما تعرضه عليه من حياة الآخرين، أن يتصور ويتخيل ذاته في نفس ظروفهم، وهذا ما يجعله يسعى لتحقيق ما حققه غيره؛ فالقدرة على التقمص الوجداني هي أسلوب حياة تتميز به المجتمعات المتقدمة، تلك المجتمعات التي تتميز بصناعة متطورة، وترتفع فيها نسبة التعليم، وهذا ما يجعل التقمص الوجداني خاصية سيكولوجية تدفع الإنسان إلى محاولة تغيير ذاته وتغيير المجتمع الذي يعيش فيه"[7]؛ فحالة التقمص التي يعيشها المرء أو المشاهد تعتبر صمام الأمان الذي يتم عن طريقة تصريف بعض الكبت المتولد والعواطف المحبوسة، فالكلمة المكتوبة والأفلام السينمائية والتليفزيونية والبرامج الإذاعية هي المفتاح الذي يفتح أبواب العواطف؛ العواطف التي يوفرها المشاهدين من مستودعات عواطفهم الخفية. فإذا "بكي المشاهدين، فإنهم لا يبكون من أجل البطل أو البطلة، بل من أجل أنفسهم، وإذا ضحكوا فهم لا يضحكون لأن البطل قد تخلص من توتره وتعادل الضغط خارجه وداخله، بل لأنهم تخلصوا من توترهم، وهذا نوع من تصريف الشحنات الانفعالية الحبيسة في الإنسان"[8].

يتلقى المشاهد ما يعرض عليه من خلال الشاشة الصغيرة عن طريق حاستي البصر والسمع وهما من أهم الحواس التي يمتلكها الإنسان، ومرحلة التلقى مرحلة سلبية لكل ما يقع في مجال الرؤية ومجال السمع، والذي يصل بعد ذلك إلى مركزي السمع والإبصار في المخ، فيحيل هذا الإحساس إلى مدرك أول يسمى المدرك الحسي فيتم التعرف على ما وقع في مجال البصر والسمع، ثم تأتي المرحلة الثانية وهي المدرك العقلي الذي يستنبطه العقل من سياق ما يعرض أمامه على الشاشة، فإذا به يعطي دلالة جديدة وإضافة إلى المدرك الحسي ومن حصيلة المدركين يتأثر الوجدان ويودي إلى النزوع لتصرف ما؛ بل يواكبه أيضا تفكير في النتائج المحتملة لهذا النوع مما يودي إلى تأييده أو كبته أو تعديله كل ذلك يجري بسرعة كبيرة قد لا تتعدي بضع ثوان أو ثانية واحدة أو جزءا منها"[9].

ماهية الدراما التليفزيونية وأشكالها:

حينما يلقى المرء نظرة سريعة على شاشة التليفزيون، وحينما يضغط ضغطه بسيطة على زر جهاز التحكم، يلحظ على الفور الكم الهائل من القنوات التليفزيونية المتخصصة في الدراما؛ كما يمكن ملاحظة العدد الكبير من البرامج الدرامية بمختلف مصادر إنتاجها وبلغاتها المختلفة الأصلية والمترجمة التي يتم بثها للمشاهد في مختلف أرجاء العالم؛ لهذا فإن القول إن الدراما التليفزيونية غزت العالم، لا يعتبر بأي حال من الأحوال أمراً مبالغاً فيه؛ بل حقيقة ترسخ إنها أصبحت تُشكل النواة الأساسية للتاريخ الإنساني الحديث، وأصبح السرد التليفزيوني هو البديل المثالي لتسجيل حركة التاريخ المقبلة من مجريات الأحداث اليومية"تمثل الدراما بانوراما الحياة بخيرها وشرها، مثلها في ذلك مثل المعبد للمتعبدين، وإن كان تأثيرها يذهب إلى أبعاد

أعمق، بالاعتماد على الكلمة والحركة والتعبير، لتتغلغل في وجدان المشاهدين فينصهر الجميع في بوتقة واحدة تنقي المعدن، وتطرح النفايات، وتعيد الأصل الحقيقي للإنسان باعتباره إنسانا"[10] .

تشير الجمعية الوطنية للدراما التعليمية في استراليا "The National Association for Drama " إلى إن الدراما شكل فني يمكن من خلاله التعبير عن الأفكار والمعاني والمشاعر لجماعات مختلفة من الناس، وهي بالتالي لديها القدرة على تحريك وتحويل الجمهور، بل تستطيع أيضا أن تتحدى القيم والثقافات والهويات، وتشمل الدراما أنواعا متعددة من الخيارات تمثل اللعب الدرامي والارتجال ولعب الأدوار والنص والتفسير والأداء المسرحي[11]، ومن هنا يمكن الوصول إلى تعريف واضح للدراما التليفزيونية بإنها شكل من أشكال الإنتاج التليفزيوني يطلق عليه الشكل كامل النص، وهو الشكل المكتوب خصيصاً أو المعد عن قصة أو مسرحية أو مترجم ليقدم في شكل دراما تليفزيونية يعرف هذا الشكل بالتأليف الدرامي، وهو التأليف الذي يعتمد على قصة ذات هيكل وبناء درامي والتي يكتبها المؤلف خصيصاً للتليفزيون، ويقصد بالدراما التليفزيونية كذلك المسلسلات ذات الطابع الاجتماعي التي تتناول قضايا اجتماعية محورية مثل مشاكل العلاقات الأسرية وما تضمنه، والصراع بين الأجيال وقضايا المخدرات والتبني والزوجة الثانية وغيرها من المشاكل التي قد تؤثر سلبا على الأسرة، أي أنها تتعرض لقضايا المجتمع ومايعيشه من هموم وتطلعات ومشاكل متخذه من تلك المشكلات الهامه موضوعا لها، فتعمل على تجسيدها فنيا في إطار مفهوم التغير الاجتماعي "فالتغير الاجتماعي من الممكن حدوثه من خلال التعرض لقيم ومضامين مختلفة، والمشكلات التي يتم تتناولها عبر الدراما الاجتماعية توضح وتطرح الحلول المناسبة لها"[12] .

الدراما التليفزيونية تُطلع المشاهد على أشياء لا يعرفها من خلال تسليط الضوء على ما هو مجهول لدى الكثيرين الأمر الذي يسهم في التعليم والتثقيف من خلال قصص اجتماعية تحتوي على الحب والكره والجريمة والإحسان والفقر والتسلط؛ وتمنحنا نافذة لاستكشاف العواطف والصراعات التي تحيط بنا في الواقع، وتعزز الفهم والتعاطف بين البشر، فعندما يتابع المرء الدراما يجد نفسه يتعايش مع الشخصيات ويتأثر بقصصهم، مما يتيح له الفرصة لفهم الواقع بشكل أعمق، وتعتبر جسراً بين الواقع والخيال؛ وفن يعكس الهموم والتحديات والأحاسيس التي نواجهها في الواقع، فن يمنح المشاهد منبرا للتعبير عن أصواته وآرائه؛ وهي مرآة تعكس الحياة وتسلط الضوء على الصراعات والعواطف الإنسانية، ومن خلالها نستطيع التعبير عن الواقع بأشكال مبتكرة وإبداعية، ما يسهم في تعزيز التواصل والفهم بين الناس؛ فضلا عن ترسيخ العادات والتقاليد وتوعية الناس ونشر القيم الأخلاقية والتحذير مما هو سلبي على مستوى الحياة بصورة عامة؛ وهي عبر تنوعها وأشكالها المختلفة تسعى لتحقيق أهداف ووظائف متعددة كثيرة وتلعب دوراً كبيراً في تحقيق الأهداف العامة التي تسعى لتحقيقها بقية الأشكال الأخرى من أشكال الدراما ابتداءً من تطهير أرسطو وحتى اليوم؛ وهي عصارة الفكر والأدب لأجيال الحضارة؛ وبالتالي هي غير منعزلة عن السياق العام للمجتمع نظرا لتفاعلها مع مجموعة النظم البيئة والاجتماعية داخل مجتمعها، لذا حين نفهم دورها بشكل جيد سيدفعنا هذا إلى الإلتفات إلى المشاكل الاجتماعية والاقتصادية والسياسية للمجتمع؛ فما تقدمه من مضامين يمثل واقعاً رمزياً يؤثر على الواقع الذاتي لدى الفرد بما يمثله من مدركات لديه عن المجتمع من حوله، وذلك من خلال "مايتم من تفاعل بين هذا الواقع الرمزي والواقع الموضوعي المحيط بالفرد في حياته

وتعاملاته الشخصية، أي أن بناء الفرد لتصوراته الذاتية يحدث نتيجة التفاعل بين مايقدمه التليفزيون من مضمون عن هذا المجتمع وبين مايعيشه الفرد داخله"[13].

الدراما التليفزيونية أداة خطيرة تساهم بدور فعال في تكوين وجدان المشاهدين بسبب جاذبيتها المتمثلة في التكنيك المستخدم والحبكة الدرامية والتواصل بين أبطال العمل والمشاهدين، مما يساهم مساهمة فعالة في تغيير بعض الاتجاهات والقيم غير المرغوب فيها، واستبدالها بأتجاهات وقيم جديدة، علاوة على قدرتها على رفع مستوى الوعي لدى القطاعات الأمية ذات الوعي المتدني من خلال إلقاء الضوء على بعض القضايا الحيوية التي تمس مختلف أوجه الحياة، فالمسلسل التليفزيوني بما يتمتع من قدرة هائلة على جذب المشاهدين أصبح هو الملجأ اليومي لقطاعات المجتمع كافة، وطغت الأنواع المختلفة للدراما التليفزيونية كالتمثيلية والسلسلة وغيرهما على كثير من برامج وفقرات التليفزيون الأخرى، بل وخصصت بعد المحطات الفضائية قنوات متخصصة للبث الدرامي فقط، الأمر الذي يؤكد إنها أصبحت من أكثر أدوات التغيير الاجتماعي فاعلية وذلك لاعتمادها على المشاهد والحوار الواقعي وتصوير الشخصيات تصويراً محكماً، إضافة إلى اعتمادها إلى قصة قد تكون واقعية أو خيالية ولكنها تلامس وجدان المجتمع "تشارك الدراما في تغيير العادات السلوكية وتعديل القيم الأخلاقية من خلال تقديم القدوة أو النموذج والأنماط الإنسانية"[14].

وتتنوع الدراما التليفزيونية وفقاً لمضمونها وللاتجاهات التي قد تسوقها بعض الدول وفقاً للنظم المتبعة في كل دولة، فهناك الدراما التاريخية وهي الدراما التي تتناول شخصية من التاريخ أو قصة تاريخية المراد إلقاء الضوء عليها من جديد ولدينا في العالم العربي العديد من الشخصيات والقصص التي تمت معالجتها برؤى مختلفة في هذا المجال؛ وهناك الدراما الدينية التي تعالج في إطار القصة الدينية بعض المفاهيم الخاطئة عن الدين؛ أو تعمل التي تسعىلترسيخ المفاهيم الدينية الصحيحية؛ إضافة إلى دراما السير التاريخية التي تلقي الضوء على مآثر ومواقف بعض الرموز الدينية أو الشخصيات الدينية المؤثرة في حياتنا لنستخلص منها العبرة والعظة؛ وهناك الدراما السياسية التي تسعى إلى معالجة بعض القضايا أو التعرض للرموز سياسية، ثم تأتي الدراما الاجتماعية التي تعتمد على طرح ومعالجة المشكلات المختلفة التي يعاني منها المجتمع بكل فئاته وطبقاته والمستقاه من حركة البشر اليومية، وهي الدراما الأكثر انتشارا وجذبا للأسر والعائلات في معظم البيوت العربية نظرا لما تطرحه من قضايا ومشاكل تتعلق بحياة البشر .

لقد أتاح تفاعل المشاهدين بسهولة ويسر مع الدراما التليفزيونية الفرصة لها لتصبح أكثر أهمية من فنون كثيرة أخرى، وهو ما جعل كثير من العاملين في المجال الإعلامي يطلقون عليها - فن العامة – خاصة بعدما حولت طبيعتها البيت إلى مسرح وقاعة سينما مفتوحين على المجتمع، ومغلقان على صاحب البيت فالمتلقي من خلال الدراما التليفزيونية تحول إلى مالك لخصوصية أنماط وعادات التعرض للدراما، بحيث يمكن له أن يختار من يشاركه المشاهدة، أو أن يختار العزلة فلا يشاركه فيها أحد، لا من حيث عناصر الزمان ولا المكان، وهذه الطبيعة سمح بأتساع وظيفتها لتصبح مصدرا هاماً ورائعاً للتوثيق التاريخي والشعبي والحضاري شأنها في ذلك شأن بعض الفنون في المجالات المختلفة، بل قد تكون أكثر منها أهمية نظرا لسهولة تفاعل المشاهد معها ومعايشته للاحداث من خلالها "الدراما فن يمكنه إعادة أحياء الموروث الحضاري الثقافي مرات عديدة برؤى فنية مختلفة كما يسهم في تعريف الأجيال الجديدة به كلما توارى عن الانظار"[15].

أشكال الدراما :

يصنف العاملون في المجال الفني الدراما التليفزيونية إلى عدة أشكال تبعاً لمعايير الإنتاج المختلفة، وهذه الأشكال هي :

- التمثيلية : هي ببساطة قصة يتم معاجلتها تليفزيونياً، وتروى بواسطة شخصيات شبيهة بشخصيات الحياة، ويتوفر في هذه الشخصيات ما يجعلها مثيرة للاهتمام، ويجري على ألسنة هذه الشخصيات حوار واضح فيه سمات الحقيقة؛ ويتراوح طوال التمثيلية التليفزيونية في العادة ما بين نصف الساعة إلى ساعة ونصف وربما يزيد عن ذلك قليلاً، وقد تتكون من جزئين أو ثلاثة أجزاء؛ ويفضل كتاب الدراما أن يكون طول التمثيلية ما بين الساعة والنصف ساعة حتى يظل الكاتب محتفظاً بأنتباه المشاهد طوال فترة العرض .
- المسلسل : على الرغم من إن الإذاعة سبقت التليفزيون في إنتاج المسلسلات الإذاعية، لكن التليفزيون يتميز عنها وعن المسرح والسينما بهذا النوع من الكتابة الدرامية؛ والمسلسل لا يختلف في جوهره عن التمثيلية كعمل درامي من جانب البناء والحبكة والخطة المتدرجة تصاعدياً أو تنازلياً، فالكاتب يضع شخصياته في الأحداث ويطورها، ويحل مشاكلها من خلال تطور الصراع في مدة المسلسل كله؛ مع مواكبته للشخصيات من الحلقة الأولى إلى الحلقة الأخيرة، ويجعلها تتطور درامياً من حلقة لأخرى إلى أن تصل إلى حد التأزم والإنفراج، وعادة ما يكون المسلسل سباعية أو ثلاثة عشر حلقة أو ثلاثين حلقة وفي الوقت الحالي وصلت بعض المسلسلات إلى أكثر من مائة حلقة .
- السلسلة : هي سلسلة من الأحداث وكل حدث قائم بذاته لها فكرة واحدة، ففي كل حلقة من حلقات السلسلة تبدو الأحداث بحيث تصلح كل حلقة منها أن تكون تمثيلية قائمة بذاتها، لها بداية وعقدة ونهاية بعكس الحلقة الواحدة من المسلسل حيث تؤدي أحداث كل حلقة إلى أحداث الحلقة الأخرى .وفي السلسلة لا بد أن يكون هناك ما يربط الحلقات بعضها البعض؛ فأما أن يكون البطل واحد في كل الحلقات والمواقف التي يتعرض لها في كل حلقة تختلف عن الحلقات الأخرى؛ وأما أن يكون مضمون الموضوع واحد في كل حلقة من حلقات السلسلة والشخصيات هي التي تتغير. وهناك ما يعرف بدراما الإعلان وهي أقصر أشكال الدراما التليفزيونية وتقاس بالثواني وطولها 75 ثانية أو 30 ثانية أو 60 ثانية) وتعتبر من أقوى أنواع الرسائل تأثيراً وفعالية، فالإعلان التليفزيوني يربط بين البعد المرئي والبعد المسموع من الرسالة الإعلانية ما يوفر للإعلان أسباب الجذب كلها مقارنة بغيرها من الوسائل الأخرى .

عناصر بناء الدراما التليفزيونية :

لا تختلف عناصر البناء الدرامي كثيراً من شكل فني لآخر، سواء كانت هذه العناصر في المسرح أو السينما أو التلفزيون؛ وهذا باعتبار الاشتراك في اللون الذي انبثقت عنه وهو الدراما بمختلف أنواعها (التراجيديا، الكوميديا، الميلودراما، المونودراما)، مع الاختلافات في بنية النص من نوع لآخر؛ وقد حدد أرسطو ستة (6) أجزاء أساسية تشترك فيها المحاكاة عموماً والتراجيديا خاصة، وهي الحبكة، الشخصية، اللغة، الفكر،

المرئيات المسرحية والغناء. والواقع أن عناصر البناء الدرامي يمكن تحديدها من خلال السرد التاريخي السريع لنشأة الأدب المسرحي وتطوره، إلى أن يصل إلى ما وصل إليه على يد الأدباء الإغريق مثل "أسخيليوس "Aeschylusو"يوربيدس "Euripides و" سوفوكليس" Sophocles "، فالدراما التليفزيونية شكل من أشكال هذا التطور التاريخي لعناصر البناء الدرامي، من جانب دخول العناصر الفنية التي صاحبت التطور التكنولوجي واضافت إلى الصناعة الدرامية عناصر جديدة لم تكن معروفة من قبل، فتحولت الدراما التلفزيونية إلى شكل متفرد لا يشبه الفن المسرحي أو السينمائي؛ وجعلت العناصر الفنية الجمالية البناء الدرامي متميزاً نوعاً ما عن البناء الكلاسيكي لدراما المسرح، بل وتبرز من خلاله عناصر على حساب أخرى كانت بارزة في الدراما سابقاً، مثل بروز الشخصية على حساب كل من الفكرة، والحوار وقد يرجع السبب في ذلك إلى التوظيف الدلالي والجمالي للكاميرا والديكور والإضاءة والماكياج والمونتاج، ويمكن أن نجمل عناصر البناء الفني للدراما التلفزيونية فيما يلي :

- الموضوع والفكرة الأساسية : يمثل الموضوع ما يدور حوله العمل الدرامي والسياق العام له، أما الفكرة فهي الهدف المقصود الذي يسعي المخرج لتحقيقه وإبرازه من خلال العمل الدرامي؛ فالفكرة تمثل قناعة الكاتب التي يعبر عنها في النص الدرامي ويتم تجسيدها من خلال أجزاء العمل التي تؤدى علي وحدة الهدف، وهي لا تكتمل فنياً إلا بترجمة النص إلى سيناريو وحوار يحوله المخرج إلى عمل إبداعي متميز أيا كان "فكرة في صحيفة، أو في أخبار التليفزيون، أو في حدث يقع لصديق، أو قريب قد يكون موضوعا لفيلم"[(16)].
- الحبكة : يضع أرسطو الحبكة في مقدمة العناصر المكونة للدراما، وهنا يبرز الاختلال بين الدراما التليفزيوني كشكل فني مختلف عن الدراما الشعرية أو المسرحية، بحيث تشترك الدراما التليفزيونية مع الدراما عموماً في "الحبكة" لكنها تختلف عنها باعتبارها ليست العنصر الأول المشكل لها؛ الحبكة هي خط تطور القصة، وهي خطة الفعل الأساسية التي تبرز من خلالها الشخصيات والأفكار، فالحبكة هي بناء الأحداث التي تكون الحدث الدرامي الأساسي للرواية، مشكلة بذلك ترتيباً منطقياً للأحداث له بداية ووسط ونهاية، ويشتمل علي صراع يختلف باختلاف النوع الدرامي المنجز .
- الحوار : وهو الكلام الذي يدور بين شخصين أو أكثر، وهو العنصر الواضح في النص، تبرز من خلاله أبعاد شخصية المتحدث، الأمر الذي يساهم في شرح المواقف، ويوضح الأفكار الأساسية؛ بغض النظر عن طبيعة اللغة المستخدمة، والتي يمكن أن يكون لها تأثير على دلالة الحوار وعلى جمالية المبنى والمعنى .
- الصراع : الأصل في أي عمل درامي يقوم على الصراع الذي يمثل بدوره أهم عناصر الحدث الدرامي فالمؤلف أو الكاتب في أي عمل فني يعمل على إيصال أبطال قصته إلى حالة التأزم التي تثير وجدان الجمهور نحو القصة .

- الوحدة : هي أحد المفاهيم الأساسية لكتابة الدراما بغض النظر عن نوعها أو أسلوب إنتاجها؛ فالعمل الدرامي يجب أن يحقق وحدة الحدث أو وحدة الانطباع العام، وهي ترتبط بطبيعة الهدف الذي تعبر عنه الفكرة .
- الشخصيات : هي من أهم عناصر الأعمال الدرامية، إن لم تكن الأهم علي الإطلاق، فالعمل الدرامي لابد له من شخصيات تعبر عن نفسها من خلال حوار معين. فهي موضوع الحدث والحبكة والصراع، كما تعتبر في مفهوم الدراما الحديثة المحرك الأول للحدث، ولابد للشخصية باعتبارها كائناً حياً من سمات مهما تعددت أو اختلفت أدوارها، تلك السمات التي تؤثر على تمثلات المتلقي لذاته أو للآخر، أو تؤدى به إلى التماهي مع المواقف الاجتماعية المختلفة التي تمر بها، أو التقمص الوجداني "عندما نتحدث عن الفعل والشخصية، الفعل هو (ماذا يحدث)، الشخصية هي - من يقع عليها الحادث - فإذا كانت تساورك فكرة؛ فعليك أن تعبر عن الفكرة دراميًا، وهذا يعني التركيز على شخصياتك، وعلى الحركة..، ومن الضروري أن تفرد لفكرتك العامة مقدمة درامية محددة؛ فهي تصبح نقطة البداية للنص الذي نكتبه"[17].
- المؤثرات الصوتية : للمؤثرات الصوتية قيمة إيجابية للتعبير عن الزمان والمكان، ولتوفير الخلفية اللازمة للعمل الدرامي، وخلق الجو النفسي، وإعطاء العمل صبغته الطبيعية والانسيابية، بحيث يتحول من عمل إبداعي متخيل إلى تجسيد للواقع والحقيقة مثل الانطباعات والدلالات التي تحدثها دقات الساعة، أمواج البحر، أصوات الأشجار، قرع الطبول وصوت الأقدام على الأرض وغير ذلك من المؤثرات التي تحدد السياق المكاني والزماني للحدث .
- الموسيقى : الغرض الأساسي من الموسيقى هو ترجمة الأحاسيس التي يشعر بها الممثلون في العمل الدرامي، بحيث تعمل على تعميق الخط الدرامي للأحداث .

وتعتمد الدراما التليفزيونية على نص مكتوب "السيناريو أو الاسكربت" يتناول موضوعاً مشوقاً عبر مجموعة من الحلقات المسلسلة تتضمن مجموعة من الأحداث يقسمها كاتب السيناريو إلى مجموعة من المشاهد يحدد بها المكان والزمان والشخصيات، فكاتب السيناريو لا يختار شخصياته بأسلوب عشوائي طبقاً لميله الشخصي، وإنما يحدد نوعيتها وبيئتها وسلوكياته ودوافعها وعوالمها الداخلية والخارجية ومراحلها العمرية وأسلوبها في التعبير عن أفكارها ومظهرها الخارجي الذي يعكس مستوياتها المعيشية وطموحاتها والاحباطات التي تتعرض لها، إلى جانب آمالها والآمها. ولعلنا نلحظ أن هذا التحديد ينبع من عناصر الموضوع ويجسد التطور الذي يصاحب العمل الدرامي حتى أخر لحظة، فلكل شخصية في العمل الدرامي ثلاثة أبعاد رئيسية هي :

- البعد الجسماني أو المظهري أو الفسيولوجي كالطول والقصر وملامح الوجه ومرحلة العمر ونوع الملابس والحالة الصحية.
- البعد الاجتماعي أو الإنثروبولوجي أو البيئي، أي البيئة التي تعيش فيها الشخصية والظروف التي تمر بها كالعادات والتقاليد ودرجة التعليم والأسرة والحي.

- البعد النفسي أو الوجداني أو السيكولوجي، ويعتبر هذا البعد حصيلة تفاعلات الشخصية والتي من خلال البعد المظهري أو المادي أو المرئي لها، كما أنها غالباً ما تكون نتيجة مباشرة لعناصر البعد الاجتماعي أو البيئي وضغوطه التي يمارسها على الشخصية[18].

الدراما التليفزيونية نسق عام يؤدي وظائف تربوية وتثقيفية وتوجيهية، وهذا النسق يتكون من الأبعاد الثلاثة الشكلي والاجتماعي والنفسي للشخصيات التي تمثل أساس الموضوع الدرامي والتي تسعى في الوقت ذاته "لإقناع المشاهدين بالسلوكيات الصادرة عنها من ناحية، ومن ناحية أخرى لإقناع المشاهدين بالأفكار التي يطرحها المؤلف عبر شخصياته"[19]. فعندما يرسم الكاتب الدرامي شخصيته بإتقان فانه يؤسس بنيانها النفسي والاجتماعي والاقتصادي، ثم ينشئ روابط هذا البنيان مع الشخصيات الأخرى من خلال التفاعل معها، ومع البيئة المحيطة بها، وبما يتوافق مع مسار الحدث الذي يريده، بما يخدم الإيقاع العام للنص، فالشخصية الدرامية تنسج شبكة من العلاقات تقوى الحبكة، وتصنع إيقاع العمل، وترافق أحداثه، ومن هذه العلاقات :

- علاقة الشخصية مع نفسها.
- علاقة الشخصية مع الشخصيات الأخرى.
- علاقة الشخصية مع المكان.
- علاقة الشخصية مع الزمان.
- علاقة الشخصية مع الحدث.

وتعد العلاقة الأخيرة النسيج الخاص بالعمل الدرامي، وذلك لعدم وجود حدث يحدث بطريقة ما إلا وكان نتيجة لوجود شخص معين أو أشخاص معينين، كما أن وجود شخص معين أو عدة أشخاص يترتب عليه وقوع الحدث بطريقة معينة، وبذلك بيكون من الخطأ الفصل بين الشخصية وبين الحدث، "ومن هنا جاء تطابق الفعل الدرامي مع الشخصية، وعلى الكاتب تقع مسئولية اختيار الصورة التي تجسد تلك الشخصية بوضعها في قالب درامي"[20].

تليفزيون دولة الكويت النشأة والتطور:

عرفت دولة الكويت التليفزيون مبكرا وذلك في أواخر الخمسينيات من القرن الماضي على يد أحد التجار الكويتيين المعروفين في ذلك الوقت بعدما طلب من وكيل إحدى الشركات الأمريكية العاملة في الكويت ضرورة إدخال التليفزيون إلى هذا البلد الذي بدأ يشهد نهضة عمرانية واقتصادية كبيرة نتيجة عائدات النفط، وتم الاتفاق بين التاجر والوكيل الذي قام بدوره بتوريد الأجهزة الفنية والخبراء الذين بدءوا البث الفعلي لإرسال تلفزيون الكويت بعرض أفلام الرسوم المتحركة واستمر البث على هذا النحو حتى استقلال الكويت عام 61، وبعد الاستقلال رأت الحكومة التي شكلت في ذاك الوقت أن يكون هذا الجهاز الحديث من ضمن أجهزتها الإعلامية فكان الاتفاق مع التاجر الكويتي على انتقاله لها في الخامس عشر من نوفمبر عام 1961م، فكانت هذه الخطوة بمثابة الانطلاقة التي سار عليها ومازال بعد أن تعهدته بالعناية والرعاية وزارة

الإرشـــاد والأنباء حينئذ، وزارة الإعلام حالياً، فعمدت إلى تنميته وتقويته؛ وبدأ التليفزيون في بث برامجه بمعدل أربع ساعات يومياً باللونين الأبيض والأسود وبمجموع 28 ساعة أسبوعياً، وبعد نحو عام من الزمان بدأ البث يزداد رويداً رويداً حتى وصل إلى 36 ساعة أسبوعياً، وفي عام 1966 شهد البث التليفزيوني تطوراً ملحوظاً على فترتين زمنيين الأولى وصل فيها البث إلى نحو 52 ساعة أسبوعياً، أما الفترة الثانية فكانت في أكتوبر من نفس العام وارتفعت فيها ساعات البث حتى وصلت إلى 58 ساعة أسبوعياً، وكان البث "يبدأ في تمام الساعة الخامسة مساءً طوال أيام الأسبوع ويستمر حتى منتصف الليل وفي أيام الجمعة يبدأ قبل موعده المحدد بثلاث ساعات أي في الثانية بعد الظهر واستمر حتى ما بعد منتصف الليل"[21].

واستمر التليفزيون في زيادة ساعات البث طيلة فترة الستينيات وبدايات السبعينيات وهي الفترة التي شهدت تطوراً كبيراً في المجالات الإعلامية والبرامج المقدمة للجمهور كافة إذ تحول البث التليفزيوني في عام 74 وتحديداً في شهر مارس إلى الملون وفقاً لنظام "بال" وفي عام 1989 شهد التليفزيون إنطلاقة جديدة بانتقاله إلى مبنى مجمع الإعلام المجهز بأحدث الاستوديوهات والكاميرات وسيارات النقل وغيرها، وفي ديسمبر من العام نفسه شرع التليفزيون في البث على البرنامج الثاني لمدة 21 ساعة أسبوعياً ارتفعت بعد ذلك إلى 28 ساعة أسبوعياً؛ ولقد تطلب هذا التطور السعي لتوسيع دائرة التغطية الجغرافية فتم تشييد عدد من محطات الإرسال منها على سبيل المثال كل من محطة الروضتين ومحطة فيلكا، إضافة إلي محطة تقوية الإرسال بالمقوع، وهذا ما منح الإرسال قوة لتغطية كل مساحة الكويت الجغرافية والوصول إلى دول الخليج العربي التي كانت في بدايات نهضتها العمرانية والاقتصادية .

ولقد انتبه القائمون على التليفزيون ومنذ بداية البث إلى طبيعة المجتمع وإلى أهمية الرسالة الإعلامية، فسعوا إلي بث برامج تساهم في خلق بنية اجتماعية جديدة وفقاً لمتطلبات العصر؛ وتقديم برامج تعمل على تنمية طموحات الفرد والجماعة، أي أنهم انتبهوا إلى أن التليفزيون يمثل إحدى الديناميات الاجتماعية التي تدفع إلى إحداث التغيير، ووضعوا نصب أعينهم أهدافا واضحة من اجل أحداث التأثير الأكبر في نفوس الجماهير العريضة التي وجدت في التليفزيون مبتغاها، ومن هذه الأهداف توجيه الرسالة الإعلامية إلى أكبر عدد ممكن من المشاهدين عن طريق التركيز على طرح ومعالجة المشكلات التي تهم المواطن، وتقديمها في شكل جذاب ومحبب مع مراعاة الفروق والمستويات الفردية المختلفة للمشاهدين المُستقبلة للرسالة الإعلامية، وذلك لاختلاف جمهور الشباب عن جمهور الأطفال، واختلاف جمهور الشباب عن جمهور الكبار، واختلاف رسالة الذكور عن رسالة الإناث فـ "الرسالة الإعلامية يجب أن تكون التعبير الصادق الموضوعي عن عقلية الجماهير وميولهم ، فالإعلام هو التعبير الموضوعي لعقلية الجماهير وروحها وميولها واتجاهاتها في نفس الوقت"[22]؛ ومن هذا المنطلق سعى القائمون على هذا الجهاز الحيوي إلي تحقيق قدر من التوازن بين رغبات مختلف المشاهدين واهتماماتهم من جهة، وتحقيق أهداف الإعلام الممثلة في الترويج والترويح والتثقيف من

جهة أخرى، فقاموا بوضع تصنيف لأنواع البرامج التي تبث وتحديد نسبة كل منها قياسا بمجمل ساعات الإرسال والالتزام به، ويشمل هذا التصنيف كل من :

1 - البرامج الثقافية والخاصة والتي تنقسم بدورها إلى :
أ - البرامج الثقافية والعلمية والفنون والآداب
ب - البرامج الدينية
ج - برامج الأطفال
2 - البرامج الإعلامية والتي تنقسم إلى :
أ – الأخبار والبرامج السياسة
ب – الإعلام عن نشاطات المجتمع وإنجازاته
3 - البرامج الترويحية وتنقسم إلي :
أ – البرامج المنوعة
ب- البرامج الرياضية
ج- البرامج الدرامية

وبنظرة سريعة على برامج الأطفال خاصة باعتبارها إحدى وسائل تربية النشء التي إلتزم بها تليفزيون الكويت نجد إنها تتوزع على الأنواع التالية :

1 - مسلسلات تمثيلية تعني بمعالجة القيم والعادات وأنماط السلوك المقبولة من المجتمع .
2 - برامج تربوية: تعني بصورة مباشرة بتعليم المواهب الفنية عند الأطفال مبادئ القراءة والكتابة والحساب.
3 - برامج فنية: تعني بتنمية المواهب الفنية عند الأطفال، وتشجعهم على إظهار طاقاتهم الفنية الكامنة عن طريق عرض رسوماتهم ونشاطاتهم الأخرى .
4 - أفلام الرسوم المتحركة والمسلسلات الكرتونية: التي تعتني بإثارة الخيال، كما تثير لديهم حب الاستطلاع حول الإنجازات العلمية والتكنولوجية .
5 - برامج منوعة : تشتمل على فقرات تتناول مختلف اهتمامات الأطفال وميولهم وتعالج العلاقات السوية التي ينبغي أن تربطهم مع أعضاء الأسرة والمدرسة وشلة اللعب .
6 - البرامج الأسرية التي تعرض للقضايا الأسرية وبخاصة ما يتصل منها برعاية الأطفال وتنشئتهم وتوجيههم .
7 - البرامج الثقافية والتعليمية والعلمية التي من شأنها أن تزيد من معارف الأطفال، وتطلعهم على أكبر قدر من المعلومات التي تتصل ببيئتهم وبالعالم الخارجي، والتعرف على شعوب العالم والحيوانات المختلفة، وعالم الفضاء .

ودرج تليفزيون دولة الكويت منذ أوائل السبعينيات على بث دورة برامجيه صباحية خلال أشهر الصيف من كل عام، وبواقع أربع ساعات يومياً مستهدفاً بذلك خدمة ربات البيوت والأطفال وطلبة المدارس الذين عادة ما يتواجدون في تلك الفترة في منازلهم؛ وتم تطوير تلك الفترة مؤخرا لتنقسم إلي قسمين الأول يشتمل على

برنامج "صباح الخير ياكويت" والقسم الآخر مجموعة من البرامج المنوعة تتضمن المسلسل الدرامي، كما قام التليفزيون وبالتحديد في أواخر عام 1978م، بمباشرة البث على البرنامج الثاني الذي مكنه من إعطاء فرصة أكبر للاختيار ومجالاً أوسع لتحقيق الرغبات من أجل تحقيق التوازن بين البرامج العربية والأجنبية من ناحية وبين البرامج الثقافية وسائر أنواع البرامج من ناحية أخرى. و"لقد أوضحت الدراسات الميدانية التي أجريت في أواخر السبعينات عن كثافة مشاهدة تليفزيون الكويت وشملت عينة 500 شخص أن 447 من أفراد عينة الدراسة يشاهدون التلفزيون بصفة عامة، أي إن النسبة 89.2% من إجمالي عينة الدراسة والبالغ عددها501 مفردة، من بينهم 280 يشاهدون التلفزيون بصفة دائمة ، أي بنسبة 55.9% من أفراد عينة الدراسة، كما يشاهده أحيانا 167 مشاهد أي بنسبة37.3% في مقابل 54 من أفراد العينة لا يشاهدون التلفزيون أي بنسبة 10.8% وتعد نسبة مشاهدة التلفزيون مرتفعة للغاية"[23].

مضامين الدراما التليفزيونية الكويتية :

وبالنظر إلى الدراما التليفزيونية الكويتية، نجد إنها ومنذ بداية الإنتاج الفعلي للتليفزيون اعتمدت على الفنانين والعاملين في المسرح نظرا لممارستهم العمل الفني لفترة طويلة قبل ظهور التليفزيون، الأمر الذي سهل عملية الارتباط بين الشاشة الفضية والمشاهدين، ومنذ بدء الإنتاج استأثرت الدراما التليفزيونية بقلوب المشاهدين؛ واقتنع كثيراً منهم بما تقدمه من أعمال تدور في معظمها في قالب كوميدي أشبه "بالفارس" في المسرح، وكانت الأدوات المستخدمة في التصوير بدائية جداً، مما كان يتطلب من الممثل أن يعيد المشهد التمثيلي لمرات ومرات، وكان حب العمل والتطلع لاستكشاف هذا العالم الجديد وراء إنجاز كثير من الأعمال التليفزيونية الجماهيرية التي أصبحت الآن بمثابة تراث يعتز به كل كويتي، ويتطلع إلى مشاهدته بصفة مستمرة وخاصة أعمال النجم الكبير "عبدالحسين عبدالرضا" وشريكه الفنان "سعد الفرج"؛ اللذان قدما العديد من الأعمال تنوعت بين الدراما التليفزيونية والأوبريت الغنائي، ومن تلك الأعمال على سبيل المثال مسلسل "شتيح ومتيح" و"مذكرات بوعلوي" و"الملقوف" و"درب الزلق" و"الأقدار" و"درس خصوصي" وغيرها من الأعمال الدرامية التي أسفرت عن ظهور وجوه فنية تألقت فيما بعد في سماء الفضائيات العربية .

سعت الأعمال الدرامية التليفزيونية في تلك الفترة إلى معالجة كثير من السلبيات التي بدأت تظهر في المجتمع نتيجة الإنفتاح الاقتصادي الذي شهدته دولة الكويت؛ ومن أهم تلك السلبيات ظاهرة من الظواهر السلوكية البشرية المتمثلة في التناقض بين الإسراف والبخل؛ فكان مسلسل "شتيح ومتيح" الذي قدم محاكاة لشخصيتي "شتيح ومتيح" اللذان يرثان من أبوهما ثروة كبيرة يقومان بإنفاقها على الملذات والرغبات تعويضاً عن الحرمان الذي عاشاه مع الوالدين الذين كانا يتمتعان ببخلٍ شديد، وفي مسلسل "الملقوف"، سعى عبدالحسين عبدالرضا إلى إلقاء الضوء على كثير من التصرفات الخاطئة لدى الشباب المتعجل لطرح نفسه في أي ملتقى أو مجتمع يكون فيه، وفي مسلسل "درب الزلق" وهو المسلسل الذي يعتبر من أهم الأعمال التليفزيونية التي بثت في بداية السبعينيات من القرن الماضي وحققت نجاحا باهرا؛ ولا يزال يحقق كثافة مشاهدة حين يعرض على المحطات الكويتية الأرضية حتى الآن، ويطرح فيه "عبدالحسين عبدالرضا" مشكلة

من المشكلات التي أرقت علماء الاجتماع كثيراً، والمرتبطة بالسلوك الإنساني في مرحلة التحول من مجتمع يعيش على الصيد والرعي إلى مجتمع تتفجر من تحته آبار الخير، وتأثير هذا التحول على نفسية وسلوك الإنسان الكويتي، والتناقض بين رغبات الإنسان وقدراته العقلية والنفسية . وفي مسلسل "الأقدار" تأليف عبد الحسن عبد الرضا وإخراج فيصل الضاحي وبطولة مجموعة كبيرة من نجوم الدراما الكويتية، ركز الكاتب على قضايا التغيير الاجتماعي مثل الحنين إلى الماضي بكل قيمه وعاداته، والفرق بين سلوكيات الماضي والسلوكيات الدخيلة على المجتمع ، والنظرة للمستقبل في ظل التغيير الشامل التي شهدته دولة الكويت كنتيجة منطقية للطفرة الاقتصادية التي شهدتها، ومن هنا نستطيع القول أن معظم الأعمال الدرامية الكويتية حاولت التغلغل في نسيج المجتمع من خلال طرح المشاكل الاجتماعية التي صاحبت فترة مهمة من تاريخ الدولة .

واستمرت الخطوات الإيجابية التي يتخذها التليفزيون في إنتاج الدراما التليفزيونية وفق رؤية واضحة المعالم وذلك لتغطية ساعات البث المتزايدة بصفة مستمرة وشهدت فترة الثمانينات إنتاج العديد من الأعمال الدرامية التي حازت على إعجاب المشاهدين؛ ومن الأعمال التي تم إنتهاجها في قالب كوميدي سباعية تحت اسم "رقية وسبيكة"، وثلاث عشرة حلقة من مسلسل "صغيرات على الحياة" وفي فترة التسعينيات أقدمت وزارة الإعلام الكويتية التي كانت تتولى عملية إنتاج الدراما التليفزيونية على فتح الباب أمام الشركات الفنية المحلية لإنتاج كزيد من الأعمال الدرامية بهدف تنشيط وتكثيف وطرح أفكار جديدة، ولكن تلك الخطوة لم تقدم جديدا يذكر للدراما الكويتية؛ إذ ظلت الأعمال الدرامية التليفزيونية تدور في فلك الدراما الاجتماعية البحته مثل قضايا الاختلاس، والطلاق، والزوجة الثانية، والمخدرات، وغيرها من القضايا الاجتماعية دون التطرق إلى كثير من أنواع الدراما التليفزيونية الأخرى كالدراما التاريخية، والسياسية، وغيرها .

الخاتمة

لا يختلف اثنان على أن الدراما التليفزيونية تأتي في مقدمة الوسائل المؤثرة التي تساعد في عمليات التنمية الاجتماعية والسياسية والثقافية وغيرها، فمن المعروف أن أولى خطوات التنمية تبدأ بإثارة الرغبة لدى الجماهير لمعرفة الجديد دائما، وتحرك فيه الحافز للبحث والتنقيب عن كل ما هو جديد، فمن المعروف أن اتساع وعي الأفراد يؤدي إلى اتساع مداركهم وآفاقهم المعرفية والثقافية والحضارية، مما يؤثر تأثيراً كبيراً في كافة جوانب حياتهم، ومما لاشك فيه أن العمل الدرامي يساهم مساهمة فعالة في تغيير بعض الاتجاهات والقيم غير المرغوب فيها، نظرا للسحر الخاص الذي تمارسه على نفوس المشاهدين مما يؤدي إلى عملية تغيير لا شعورية لدى الأفراد فيما يتعلق بتوجهاتهم وقيمهم.

سعت الدراما التليفزيونية الكويتية ومنذ بدايتها إلى طرح ومناقشة العديد من القضايا الاجتماعية التي واكبت ظهور النفط بكميات تجارية في محاولة منها لرصد التغيرات الاجتماعية وتقديم معالجة لبعض المشكلات الناتجة عن تلك التغييرات، وكانت المعالجة تتم في قالب كوميدي محبب إلى الجماهير وذلك لربط وتقريب المتلقي إلى الدراما بوجه خاص وإلى التليفزيون بوجه عام على اعتبار انه تطور جديد لمجتمع يقوم اقتصاده على الرعي وصيد اللؤلؤ، كان هذا الأمر مقبولا إلى حد كبير في البدايات. ولكن من غير المقبول أن يستمر هذا النهج لتفقد الدراما التليفزيونية دورها الهام في التنمية، ولتصبح كل الجهود الإبداعية أعمالا تساعد على الانكفاء على الذات وإلى تسطيح المفاهيم في ظل القالب الكوميدي الذي ظل مصاحب للدراما التليفزيونية الكويتية وحتى بداية التسعينيات من القرن الماضي. ويبدو أن القيمين على الجهاز الإعلامي الرسمي استمرءوا هذا الوضع، ضاربين بمفاهيم التنمية عرض الحائط، فعملوا على تفريغ الدراما من أهدافها الساعية إلى النهوض بالمجتمع ومعالجة مشاكله؛ فمن خلال استعرضنا لمسيرة الدراما الكويتية لم نعثر على عمل واحد يطرح قضايانا بشكل جاد، ويقدم رؤية منطقية تحليلية لما يحدث في الكويت، فلقد تعرضت الكويت لهزة اقتصادية شديدة كادت أن تطيح باقتصادها، واستمرت هذه الهزة أو الأزمة الاقتصادية لفترة طويلة، أثرت فيها على اقتصاد البلد تأثيرا شديداً، وضاعت فيها أرواح وأموال لكثير من الأسر الكويتية الموسرة، ومع هذا لم يكتب عمل درامي تليفزيوني واحد يتعرض للأزمة وأسبابها، مقدما رؤية تحليلية لما حدث ولماذا حدث، وهذا في جانب واحد فقط من الجوانب المهمة المتعلقة بحياة الجماهير وهو الجانب الاقتصادي، أما على الجانب السياسي فحدث ولا حرج، فلا نكاد نعثر أو نسمع عن عمل درامي تليفزيوني يتعرض مثلاً للمشاكل السياسية التي واجهت الكويت إبان إعلانها الاستقلال، وما حدث من مطالبات عبد الكريم قاسم حاكم العراق بضم الكويت على اعتبار أنها جزء من العراق، ولا نكاد نعثر على عمل درامي تليفزيوني يتعرض لقضية الغزو العراقي الغاشم على الكويت عام 1990، ويقدم لنا رؤية موضوعية لما حدث من خراب ودمار واحتلال، وهكذا تسير الدراما التليفزيونية في الكويت عكس الاتجاه دائما.

ملخص نتائج الدراسة :

1- إن نسبه الدراما السياسية في المسلسلات الدراما التلفزيونية الكويتية تكاد تكون معدومة فضلا عن المسلسلات التاريخية والكوميدية .

2- لم تحقق الدراما التليفزيونية الكويتية المأمول منها مند نهاية القرن الماضـي وحتي عشـرينيات القرن الحادي والعشرين .

3- تستطيع الدراما التليفزيونية نقل الأحداث والمواقف والقضايا من البيئة الاجتماعية إلى شاشات التليفزيون وتجسيدها أمام المشاهدين .

4- تقوم الدراما التليفزيونية بممارسة عملية النقد الاجتماعي، وطرح القضايا بأساليب مختلفة من المعالجات الإبداعية.

5- الدراما التليفزيونية تمتلك القدرة على ترسيخ القيم الاجتماعية الإيجابية ومحاربة القيم السلبية.

References:

1. Abdul Rahman Asawi, *The Psychological and Social Effects of Arab Television*, Dar Al Nahda Al Arabiya, Beirut, 1984, p. 19.
2. Edward Wakin, *Introduction to the Media*, translated by Wadih Palestine, Al Ahram Press, Cairo, 1978, p. 103.
3. Adnan Al Douri, *The Impact of Violence and Crime Programs on Youth*, Kuwaiti Ministry of Information, 1977, p. 100.
4. Research Department, *Official Media in Kuwait, Origin and Development*, Kuwaiti Ministry of Information, 1998, p. 46.
5. Elmore, S.R (2008), "*A New Impetus For Social Construction and Its Impact On Traditional Cultivation Analysis*, M.A", (Florida, University of Central Florida, 2008), P 7.
6. Ernest Fisher, *The Necessity of Art*, trans. Asaad Halim, Family Library, Cairo, 1998, p 14.
7. Youssef Marzouk, *Regional Broadcasting and Development*, Anglo-Egyptian Library, Cairo, 1980, p 23.
8. Taha Mahmoud Taha, *Modern Communications, World of Thought*, July August September 1980, Kuwait, p 39.
9. Hussein Helmy Al-Mohandes, *Screen Drama*, Part One, Egyptian General Book Authority, Cairo, p 19.
10. Othman Al-Hamamsi, *Stanislavsky's Theory and Opposing Theories*, Egyptian General Book Authority, Cairo, 1194, p 7.
11. *The National Association for Drama Education*, 2015, p.,9
12. Mohamed Moawad Ibrahim, Barakat Abdel Aziz, *Production of Radio and Television Programs*, Dhat al-Salsalil Library, Kuwait, 2000, p. 501.
13. Elmore, S.R (2008),» OP.CIt.p.15.
14. Mohamed Moawad Ibrahim and Barakat Abdel Aziz, previously mentioned, *Production of Radio Programs*, p. 501
15. *Stanislavski's Theory and Opposing Theories*, Othman Al-Hamamsi, Egyptian General Book Authority, Cairo, 1994, p. 7.
16. Sed Field, *The Scenario*, Translated by: Sami Mohamed, Dar Al-Mamoun, Baghdad 1989, p. 30.
17. Sed Field, *The Scenario*, the same, 1989, p. 29.
18. Muhammad Mu'awwad and Barakat Abdul Aziz, previously mentioned, pp. 525-534.
19. Buckey: *Sociology and Modern Systems Theory Chicoago*, science Rearch, p. 41
20. Syed Field, *The Scenario*, translated by Sami Muhammad, previously mentioned, p. 32.
21. Research Department, *Official Media in Kuwait*, Origin and Development, Kuwaiti Ministry of Information, 1998, p. 36.
22. Abdul Latif Hamza, *Media Has Its History and Doctrines*, Dar Al Fikr Al Arabi, Cairo, n.d., p. 23.
23. *What the Viewer Wants from Television*, Research and Translation Department, Kuwaiti Ministry of Information, p. 11.

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