الأكاديم

AL-ACADEMY

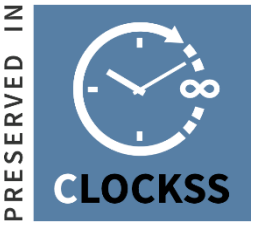
تصدر عن كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد

مجلة فصلية علمية محكمة

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

https://doi.org/10.35560/jcofarts

108



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 108
Date of publication 15/6/2023

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

Visual looting on the covers of international magazines	Amal Ibrahim Mohsen	**9**
The effectiveness of the harvesting strategy in the collection of environmental art by the Institute of Fine Arts students	Ikhlas Abdul Qadir Taher	**21**
Aesthetic employment of alliteration between the realistic and the fantasy in animated films	Paymen Kareem kadim Shrooq Malik Hassan	**45**
The technical mediator in contemporary Iraqi formation	Hikmat Saber Hardan Jawad Al-Zaidi	**63**
Classroom communication in art education lessons between concept and function	Hawra Saleh Mahdi Saleh Ahmed Al-Fahdawi	**77**
The Impact of Critical Reading on Viewers Understanding and Astatic Judgment at Artworks	Rihab Abdullah Alghathami	**93**
fashion and Contrasting in the contemporary Iraqi theater show	Roaa Hamid Kamil	**113**
The mechanisms of the actor's work between performance and directing style in the contemporary theater show (Western) as a model	Sinan Mohsen Ahmed Al-Azzawi	**129**
Expressive Topics in Plastic Art Achievement A comparative study between Gustav Klimt and Star Kauusch	Adel Abd Abtan Mohammed Al Kinani	**145**
Effectiveness Silence Select in Iraqis Theatre Actor.	Ali abd al mohsen ali	
The Written Text in Conceptual Art (An Analytical Study)	Fadhil Abdul Hakeem Abdul Ridha Muhammad Ali Alwan Qaragholi	**175**
Irony in conceptual art (An analytical study)	Karzan Karim Saber	**197**
Social Graphic Design and its Reflections on The Practices of The Saudi Designer in Designing Awareness Posters	Lama Abdulrahman Al-Harkan	**211**
The Cultural Identity in David Gentelman’s Works	Maryam Mohammed Ghareeb Shaima Kamel Dakhl	**229**
Functional enhancement and its reflection on industrial product systems	Meluk Hamdi Heshmat Lubna Asaad Abdul Razzaq	**247**
The effect of dramatizing characters within the social subject of the basic education stage on student achievement	Mohanad Shaker Mustafa	**261**
Representations of the event in the drawings of the civilizations of the ancient world (selected models)	Mayada Majid Mansour Nawras Adnan Shehab	**283**

A critical reading of the artworks of Saudi artists through the theory of Erwin Panofsky	Noura Adel Al-Hathloul Salma Salem Abdel Aziz Al-Zaid	**299**
The Effect of a Training Program in Introducing Saudi Traditional Fashion in Local Museums	Wasmiyah AL-AQL	**315**
External treatments for the space between the institute and the contrast in contemporary theater	Yasir Qasim Abdul Allah Suha Taha Salim	**333**
Fractal and its implications for industrial product design	Yasmine Tariq Majid Difaf Ghazi Al-Abadi	**349**
The Popular Imagination in the Sculpture of Muhammed Ghani Hikmat	Hamzeh Ali Bani ata Mahmoud Nayel Taani Yacoub Hussien Al- Atoom	**367**
The Najd Arda as a starting point for creativity in Saudi plastic painting	Maha Mohammed Nasser alsudairy	**385**
The effectiveness of the mental visualization strategy in developing the artistic expression of fifth grade students in material art education	Hiba Kamal Muhammad	**409**
Luxury in jewelry design	Aya Qutaiba Abdul Khaleq Nawal Mohsen Ali	**425**
The aesthetics of simplification and complexity in contemporary sculpture according to postmodern concepts	Wed Dhafer NaMa Hella Abd AlSheead	**435**
Cyber inevitability and privacy in the design of interior spaces	Azal Mohammad Saeed Prof. Rajaa Saadi Lafta	**459**
The directive aesthetics of employing the actor's body in the theatrical performance	Muhammad Zughair Luan Farhan Imran Musa	**485**
Figurative Representations of Historical Artistic Fiction in Television Drama	Waleed Bahjat Afram	**501**
The Impact of Geometric Shapes on Modern European Sculpture "Analytical Study"	Naseer Abdul Karim Abboud	**521**

Al-Academy

الأكاديمي

مجلة دولية فصلية علمية مُحَكَّمَة

تصدرعن كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد

العدد 108

تاريخ النشر 15\6\2023

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) والمســـافة بين ســـطر واخر (1.0) ونوع الملف Word2010 أو أحدث.
6. يجب ان يكون التوثيق بطريقة (APA) وباللغة الإنكليزية فقط.
7. توضع الاشكال والصور والمخططات والجداول حسب ورودها في البحث، على ان تكون بدرجة عالية من الوضوح وان يشار الى مصدريتها العلمية.
8. أن يحتوي البحث على ملخص وكلمات مفتاحية باللغتين العربية الانكليزية.
9. يكتب عنوان البحث واسم الباحث وجهة انتساب الباحث والبريد الالكتروني في الصفحة الاولى للبحث باللغتين العربية والانكليزية، علماً انه يتم اعتماد اســـماء الباحثين المقدمة في بداية عملية التسجيل فقط ولا تعتمد التغيرات في اسماء الباحثين أثناء أو بعد فترة التحكيم.
10. يخضع ترتيب البحوث داخل المجلة لاعتبارات فنية.
11. يحتفظ المؤلفون بحقوق الطبع والنشر لأوراقهم دون قيود.
12. تكون اجور النشر، 125,000 مائة ألف دينار عراقي.
13. يستوفى مبلغ (150) مائة وخمسون دولار عن كل بحث كأجور نشر لغير العراقيين.

ملاحظة مهمة:

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

المحتويات

الإستلاب المرئي في أغلفة المجلات العالمية	امل ابراهيم محسن	9
فاعلية استراتيجة الحصاد في تحصيل طلبة معهد الفنون الجميلة لمادة الفن البيئي	اخلاص عبد القادر طاهر	21
التوظيف الجمالي للجناس بين الواقعي والفنتازي في افلام الرسوم المتحركة	بيمان كريم كاظم شروق مالك حسن	45
الوسيط التقني في التشكيل العراقي المعاصر	حكمت صبار حردان جواد عبد الكاظم الزيدي	63
التواصل الصفي في دروس التربية الفنية بين المفهوم والوظيفة	حوراء صالح مهدي صالح أحمد الفهداوي	77
أثر القراءة النقدية على فهم وإصدار الحكم الجمالي لدى متلقي الأعمال الفنية	رحاب عبد الله الغذامي	93
الأزياء ومفهوم المغايرة في العرض المسرحي العراقي المعاصر	رؤى حامد كامل	113
آليات عمل الممثل بين الأداء والأسلوب الإخراجي في العرض المسرحي المعاصر	سنان محسن احمد العزاوي	129
الموضوعات التعبيرية في المنجز الفني التشكيلي دراسة مقارنة بين (غوستاف كليمت و ستار كاووش)	عادل عبد عبطان محمد الكناني	145
فاعلية الصمت الإنتقائي عند الممثل المسرحي العراقي	علي عبد المحسن علي	161
النص الكتابي في الفن المفاهيمي (دراسة تحليلية)	فاضل عبد الحكيم عبد الرضا محمد علي علوان القره غولي	175
السخرية في الفن المفاهيمي (دراسة تحليلية)	كارزان كريم صابر	197
التصميم الجرافيكي الإجتماعي وانعكاساته على ممارسات المصمم السعودي في تصميم الملصقات التوعوية	لمى عبد الرحمن الحركان	211
معطيات الهُوية الثقافية في أعمال المصمم ديفيد جنتلمان	مريم محمد غريب شيماء كامل داخل	229
التعزيز الوظيفي وانعكاسه على أنظمة المنتجات الصناعية	ملوك حمدي حشمت لبنى اسعد عبد الرزاق	247
أثر مسرحة الشخصيات ضمن مادة الإجتماعيات لمرحلة التعليم الأساس في تحصيل الطلبة واتجاهاتهم نحو المسرح	مهند شاكر مصطفى	261
تمثلات الحدث في رسوم حضارات العالم القديم (نماذج مختارة)	ميادة ماجد منصور نورس عدنان شهاب	283
قراءة نقدية لأعمال التشكيليين السعوديين من خلال نظرية أروين بانوفسكي	نوره عادل الهذلول سلمى سالم عبد العزيز الزيد	299
أثر برنامج تدريبي في إدخال الأزياء التقليدية السعودية في المتاحف المحلية	وسمية عبدالرحمن العقل	315
المعالجات الإخراجية للفضاء بين التقليد والمغايرة في المسرح المعاصر	ياسر قاسم عبد الله سهى طه سالم	333
الكسيرية وانعكاساتها في تصميم المنتجات الصناعية	ياسمين طارق مجيد ضفاف غازي العبادي	349
المخيال الشعبي في صروح محمد غني حكمت النحتية	حمزة علي بني عطا محمود نايل طعاني يعقوب حسين العتوم	367

العرضة النجدية كمنطلق للإبداع في التصوير التشكيلي السعودي	مها محمد ناصر السديري	385
فاعلية استراتيجية التصور الذهني في تنمية التعبير الفني لتلامذة الصف الخامس الابتدائي في مادة التربية الفنية	هبه كمال محمد	409
الفخامة في تصميم الحلي والمجوهرات	آية قتيبة عبد الخالق نوال محسن علي	425
جماليات التبسيط والتعقيد في النحت المعاصر على وفق مفاهيم ما بعد الحداثة	ود ظافر نعمه هيلا عبد الشهيد مصطفى	435
السيبرانية بين الحتمية والخصوصية في تصميم الفضاءات الداخلية	أزل محمد سعيد كاظم رجاء سعدي لفته	459
الجماليات الاخراجية لتوظيف جسد الممثل في العرض المسرحي	محمد زغير لوعان أ.د. فرحان عمران موسى	485
التمثلات الصورية للخيال الفني التأريخي في الدراما التلفزيونية	وليد بهجت افرام	501
آثر الأشكال الهندسية في النحت الأوربي الحديث "دراسة تحليلية"	نصير عبد الكريم عبود	521

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts108/9-20

Visual looting on the covers of international magazines

Amal Ibrahim Mohsen [1]

Al-Academy Journal-Issue 108 ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 29/11/2022 Date of acceptance: 19/12/2022 Date of publication: 15/6/2023

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

Abstract:

The strategy of designing the covers of international magazines emerges as one of the expressive means that reflect the emotional and expressive aspects and employ them according to the spatial transformations and the struggles of globalization to usurp the intellectual, cultural, value and civilizational essence of man, which makes him vulnerable to psychological and spiritual alienation and becomes the abstract meaning of identity and culture, and the empowerment of cultural invasion and the control of consumer thought The contemporary globalist on the largest area and the globalization of the peoples of the world, and the study came in the first chapter: the general framework that includes the problem of the research to raise in our mind the following question: (What is the alienation of the visual in the design of the covers of international magazines?), The importance of the research lies in the study of the features of cultural, religious, political and social expression In the covers of contemporary international magazines and making their global covers a visual message related to cultures and values of authenticity and civilizational race at the global level. The aim of the study was to identify visual usurpation in the covers of international magazines. Alienation through the design idea) with indicators, and the third chapter included procedures The research and how to choose the research community and analyze sample forms, and the most important conclusions:

1- International magazines raise topics that raise controversy towards political, cultural, religious, moral and aesthetic alienation, through design elements as visual alienation that raises ideas and questions in the imagination of the recipient and the reader.
2- The covers of international magazines seek to be a means of visually alienating their design content by supporting different aspects that contribute to strengthening the material presented towards a self-visual culture that competes with globalized perspectives.

Keywords: alienation, visual. Visual alienation.

[1] University of Baghdad / College of Fine Arts. amalibrahim8077@gmial.com

الإستلاب المرئي في أغلفة المجلات العالمية

امل ابراهيم محسن[1]

مشكلة البحث:

تبرز استراتيجية تصميم اغلفة المجلات العالمية كإحدى الوسائل التعبيرية التي تعكس الجوانب الوجدانية والتعبيرية وتوظيفها وفق تحولات الزمكانية و صراعات العولمة لاستلاب جوهر الإنسان الفكري والثقافي والقيمي والحضاري, ما يجعله عرضاً إلى الاغتراب النفسي والروحي ويصبح مستلب المعنى مجردة الهوية والثقافة, و تمكين الغزو الثقافي وسيطرة الفكر الاستهلاكي العولمي المعاصر على المساحة الأكبر وعولمة شعوب العالم، وجاءت الدراسة في الفصل الاول: الاطار العام والمتضمن مشكلة البحث ليطرح في ذهننا التساؤل الآتي: **(ما هو استلاب المرئي في تصميم اغلفة المجلات العالمية؟)**، تكمن اهمية البحث في دراسة ملامح التعبير الثقافية والدينية والسياسية والاجتماعية في اغلفة المجلات العالمية المعاصرة وجعل اغلفتها العالمية رسالة مرئية تتصل بالثقافات والقيم ذات الأصالة والعرق الحضاري على الصعيد العالمي، اما هدف الدراسة فتمثلت في التعرف على الاستلاب المرئي في اغلفة المجلات العالمية، والفصل الثاني الاطار النظري تضمن مبحثين هما الاول (انواع الاستلاب المرئي) والثاني (الاستلاب من خلال الفكرة التصميمية)مع المؤشرات، والفصل الثالث تضمن اجراءات البحث وكيفية اختيار مجتمع البحث وتحليل نماذج العينات, ومن اهم الاستنتاجات:

1- تطرح المجلات العالمية المواضيع تثير الجدل نحو الاستلاب السياسي والثقافي والديني والقيمي والجمالي, عبر العناصر التصميمية كاستلاب مرئي تثير الافكار والتساؤلات في مخيلة المتلقي والقارئ.
2- تسعى اغلفة المجلات العالمية بان تكون وسيلة استلاب مرئي لمضمونها التصميمي عبر تعضيد الجوانب مختلفة تسهم في تعزيز المادة المطروحة نحو ثقافة مرئية ذاتية تنافس وجهات النظر المعولمة.

الكلمات المفتاحية: الاستلاب , المرئي . الاستلاب المرئي.

مشكلة البحث: يعد موضوع الاستلاب المرئي من المواضيع المتناولة حديثاً نظراً لما عكسته تيارات العولمة والسيطرة الرأسمالية ضمن اطار التطور والتقدم التقني التكنولوجي في استلاب الافكار والهويات والثقافات والحضارات العريقة وتغريبها نحو ثقافات مغايرة ليكون بذلك العالم اشبه بالقرية الصغيرة ليحتل بذلك الاستلاب المرئي انظار المتلقين والمستهلكين في تحقيق الاستلاب الثقافي والقيمي والديني والاجتماعي والسياسي, نحو ثقافات مغتربة ضمن عجلة التطور الصناعي والتقني التكنولوجي ووسائل

[1] كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد / amalibrahim8077@gmial.com

الاتصال والتواصل الاجتماعي المختلفة, ومع حلول القرن الحادي والعشرين المرحلة التي يبرز بها التصميم الجرافيكي على سعة من التطور والإبداع الثقافي والتقاني لما توصلت هذه اطار التطور والتقدم التكنولوجي و طرح الافكار والمستجدات النقدية بتصاميم مرئية تعكس وتجسد المعنى المغاير والمؤدي الى الاغتراب النفسي ومسح الهويات, الامر الذي حث الباحثة دراسة (الاستلاب المرئي في اغلفة المجلات العالمية) كونها تمثل وسيلة اعلامية تصب في عملية الاتصال والتواصل الاعلامي الصحفي, ليطرح التساؤل في طرح مشكلة البحث **(ما هو الاستلاب المرئي في اغلفة المجلات العالمية؟)**, لذا اسهمت اهمية البحث نحو دراسة الاستلاب المرئي في اغلفة المجلات العالمية وانعكاسها في نفسية المتلقي والقارئ, ليكون هدف البحث هو الكشف عن تحديد اسباب تحقق الاستلاب المرئي في تصميم اغلفة المجلات العالمية, ويتحدد البحث مكانياً في اغلفة المجلات العالمية (TIME) الامريكية و (THE WEEK) البريطانية, و زمانياً ضمن الفترة ما بين العام 2018م الى العام 2019م, اما موضوعياً فهي دراسة الاستلاب المرئي في اغلفة المجلات العالمية.

تحديد المصطلحات:

- **الإستلاب "Alienation"** حالة الفرد الذي يكون – نتيجة لظروف خارجة عن إرادته - اقتصادية أو دينية أو سياسية - قد إنقطع عن الإنتماء إلى نفسه أو عن الشعور بأنه المتصرف في نفسه, فيعامل معاملة الشيء, بل يصبح عبداً للأشياء. بل عبداً لنفس انجازات الإنسانية من إختراعات الآلية والنظم الإجتماعية والأوضاع السياسية التي تثور ضده وتنقلب عليه (almuhandasi, 1984, p. 31).
- **المرئي** : هو مجموعة من الادوات الفكرية والادبية والفنية والعلمية الملموسة او المحسوسة والمؤدية الى الاتصال المرئي للافراد او الجماعات بشكل مباشر من خلال بعض الوسائل او الادوات التي تنقلها او تعبر عنها (Al-Ajami, 2007, p. 388).
- **الإستلاب المرئي إجرائيا**: هو نزوع المنظومات التسلطية نحو احتكار قصدي وانتهاك صريح للقيم الانسانية وتعريضها للتشويه والانغلاق ما يؤدي الى شعور متنام من الاغتراب النفسي والعقائدي*.

الاطار النظري

المبحث الاول: انواع الاستلاب المرئي

اولاً: انواع الاستلاب المرئي في اغلفة الجلات العالمية:

ان لاحساس الانسان بذاته وشخصيته مركب من المشاعر المادية والانتماء والتكامل والاحساس بالاستمرارية والتنوع والقيم والاستقلال والثقة بالنفس و بالوجود, لتنضمر هذه الصفات تحت تاثير عمليات الضغوط الخارجية ومغرياتها الثقافية الدخيلة لتجعل ادراك الفرد داخل بيئة تمتلك شيء من الإستلاب والإغتراب عن الواقع والقيم الاجتماعية التي ينتمي اليها, اذ يترتب حدوث الإستلاب عبر "شعور الفرد بالتغيرات الحاصلة واحساسه بوضعية استلابه سواء على مستوى الفرد والجماعة والثقافة" (Michelle, 1993, p. 147), اذ يعاني الفرد او المجتمع من حالة الإستلاب الحقيقية عندما تتعرض لتاثيرات

* اعتمدت الباحثة تعريف الاستاذ الدكتور نصيف جاسم محمد كتعريف اجرائي لمفهوم الاستلاب المرئي (أ.د. نصيف جاسم محمد. جامعة بغداد/كلية الفنون الجميلة/قسم التصميم/ فرع الطباعي).

نظام العمليات الخارجية لتسبب تغيرات عمقية في جوهرها, خاصة في مجال التطور التكنولوجي والانفتاح الثقافي عبر وسائل الاعلام التي تسير وفق مفهوم التطبيع وجعل الفرد يتعلم انماط وسلوك ومعايير مختلفة بطريقة تسمح لها ان تكون مقبولة لتلك الافراد والمجتمعات, وان يشارك في نشاطها دون صراع, محققة نوعاً من الإستلاب والتاثيرات التي تؤثر على ذاتية الافراد والمجتمعات عبر ما توصلت اليه الباحثة:

1- **الاستلاب الثقافي:** عرفت الثقافة باعتبارها طريقة كاملة للحياة لمجتمع معين "وهي مجموعة الافكار والعادات التي تعلموها وساهموا فيها ثم نقلوها من جيل الى اخر (wahulbun, 2010, p. 8) وان التاثير عليها واستلابها يؤثر على مجرياتها وافكارها. و اغلب الافكار التصميمية تدخل كرسالة مرئية ضمن التنوع الثقافي والحضاري والمعاصرة, لتؤثر على الجانب الثقافي وبروز دور العولمة بصراعها في صفوف الثقافات والحضارات و جوانب الحداثة والتطور وافشاء العروض والاعلانات في صميم الثقافات المحلية عبر سلب الانظار بطرق تصميمية مرئية مختلفة كما في الشكل (1) للطفل اللاجئ الكردي السوري لاحدى الصحف الفرنسية ليبدو موضوع الملصق يثير نوع من الاستلاب المرئي الثقافي لحقوق الاطفال ومدى عدم الاهتمام للمعنى الانساني وسط ضغوط السياسات الدولية الكبرى.

2- **الاستلاب القيمي:** تعبر القيم عن التركيب الاجتماعي و تمثل نوع من الادراك والحس المعنوي و السياق الكلي المتكامل لمجموعة من العلاقات الانسانية والقيم البشرية "انها تتضمن افكار عميقة ومشاعر ترتبط بحياة الناس بمعنى ادق, انها المثل التي يقبلها اعضاء المجموعات الاجتماعية بشكل ظاهر او ضمني والتي تؤثر في سلوك الجماعة" (Comes, 1975, p. 46) وتمثل اهمية حضارية مجتمعية يمتلكها اغلب المجتمعات ذات الارث الحضاري, ليوظف المصمم الجرافيكي افكاره وفق معايير من القيم لذاتية ذلك المجتمع, مرتبطة بالرمزها التراثي الحضاري "ان محاكاة المصمم لتقاليده المتوارثة مرتبطة بالتاريخ ومرجعياته الحضارية والاجتماعية والبيئية" (Ghazwan, 2016, p. 32) ليظهر الاستلاب المرئي كاستلاب قيمي, كما في الشكل (2) تصميم شكل المراة الخليجية بزيها العربي ضمن عبارة " We Can Do It" يوحي بالاستلاب القيمي التراثي الحضاري للمراة العربية.

الشكل (1)

الشكل (2)

الشكل (3)

3- **الاستلاب الديني:** يعد الدين نظاماً متضامناً من المعتقدات والممارسات المرتبطة بالاشياء المقدسة اي المنفصلة والمحرمة, و هو "المطالبة بوجهة نظر الشعور بالايمان الى جانب وجهة نظر العلم" (Lalande,

(2001, p. 1204) وفي ضوء محاولات العولمة الغربية ضمن فكرة التدفق المتزايد للسلع والمعلومات والمنشورات واستلاب الافكار مرئياً وإبهار العقول والممارسات عبر الحدود والقارات الى اشكال الاتصال الاكثر واقعية ومغرياتها, اذ "يحاصر الغربيون المسلم بمحاولة غرس شعور انهزامي في كل اركانه الحضارية, وفي ذاته وموروثه, فيقع فريسة الانبهار بالخارج, وينكر لتاريخه ودينه" (Owais, 2010, p. 302)", كما في الشكل (3) يوضح شخصيات عالم "الدزني" تحمل لوحات اعلانية تسيء للاسلام و اوجه المجتمعات العربية والاسلامية, يولد معنى الاستلاب الديني والاساءة الى الاديان السماوية المقدسة والمحرمة بالنسبة الى المجتمعات الاخرى غير العربية.

4- **الإستلاب السياسي :** يعد الجانب السياسي الاكثر تاثير في تحليل الافراد والمجتمعات لما تمثله السياسة من جهة ضاغطة على مجال واسع يحيط بالحياة, فالسياسة تعد وسائل الاعلام والاعلان كسلطة رابعة واليد التي توصلها الى ثقافات الافراد والشعوب عبر عمليات الاتصال والتواصل السريعة, و ان الجانب السياسي هو اشتراك المصمم المباشر بالقضايا السياسية او بالتعبير المقصود عن هذه المشكلات, اذ "اعتبرت الدادائية نفسها لا تاريخية وتبنت عبارة اللا فن تاكيداً لرفضها تقاليد الفن الحديث" (Amhz, 2009, p. 253), لتعكس استلاب واسقاط معنى القيم والمنطق والعقل واعلان عبثية الفن والعمل الفني, كما يظهر الاستلاب في مرحلة ما بعد الحداثة , فهي "تعلن الجمال في اللامعنى او اللامفهوم واللامعين في عالمنا الحسي وعن طريق ادواته في التشخيص وسرد المعنى, واللاثابت في حقيقيتها هو حث لالية الفكر وتفاعله مع بناء العمل الفني, تفاعلاً تاويلياً افتراضياً" (sahib, 2019, p. 200) محققة التفكيك عبر الاستلاب الثقافي والابداعي و رفضها للنشاط الفكري او الفني انعكست عبر الفن الشعبي (Pop Art), ليصبح كل شيء مهم في وقته وعديم الاهمية عند استهلاكه, كما في الشكل (7) توظيف صور فوتوغرافية تتلاشى بتعدد القيم اللونية والازدواجية الشكلية, ليظهر معنى الاستلاب في مستهل العصر الحديث عبر الاستنساخ الالي للصور وانعكاس معايير العمل الفني والانتاجي الوقتي, ما افقده خواصه الوظيفية والجمالية.

الشكل (7)

المبحث الثاني:

الاستلاب المرئي من خلال الفكرة التصميمية:

ان ارتباط التصميم الجرافيكي ارتباطاً وثيقاً بالصحافة ضمن اطار الفكرة التصميمية للاخراج الفني للصحف والمجلات والتي تنطلق من الغاية الاعلامية, لذا فان وسائل الاعلام ومن ضمنها المجلات تحقق الاستلاب المرئي ينعكس في مضمونها عبر التزامها بقضايا الافراد والمجتمع توفر رصدا مشتركاً من المعرفة الاجتماعية يتاثر ون بها كافة, وعند التوجه لموضوع المجلة كوسيلة ارسال تعكس الاستلاب المرئي لدى القراء والمتابعين, تسعى الى ابراز خصوصيتها كاصدار صحفي وبيان انعكاس هذه الخصوصية في الاداء المرئي والسيطرة على مفردات الشكل الخارجي لاخراجها الفني "فهي تاتي كنسيج واحد يعكس روح واحدة

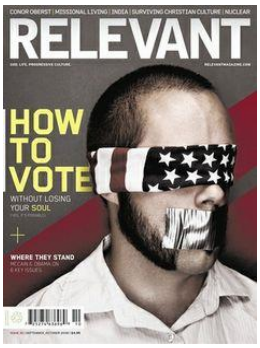
برؤى فنية مشتركة لا تخرج عن الاطار العام الذي رسمه المخرج الفني او المدير الفني للمجلة" (Samir, 2011, p. 294), وان غلافها له دوره الخاص في تمييزها عن سائر المطبوعات كاداة للاستلاب المرئي تصافحها عيون القراء في ظل عالم يشهد تطور عمليات الطباعة والنشر للمجلات, فغلاف المجلة كخطاب مرئي يؤدي دوراً هاماً في جذب انتباه المتلقين واستلاب اثارة اهتمامهم بقضايا مهمة ترتئي من مؤسسيها ضرورة فرضها على صدر غلافها, وتحقيق الوحدة والتنوع في تصاميمها محققاً الحيوية والديناميكية, ليصمم بعدة افكار وانواع من التي تفرض وضع تصميمي معين. منها (musaa, 2004, p. 129)":

1- **غلاف اخباري:** يضم الغلاف نوع من الموضوع الاخباري وصور اخبارية تحكي حدث جديد ومهم بالنسبة للقراء ويميز هذا النوع من صدور الاغلفة المجلات الاخبارية,وتستخدم صورة الغلاف الاخباري احد النوعين الاول يمثل صورة الحدث نفسه, الثاني صورة الشخصية التي ساهمت في صنع الحدث او تاثرت به.كما في الشكل (8) مجلة "NEW YORK" وظفت صورة الرئيس الامريكي السابق و فوزه في الانتخابات يبتسم بأنف (كالخنزير) ليحقق تصميماً اخباري يحمل صورة استلاب مرئي تؤثر على الرئيس الامريكي شكلياً ومعنوياً و توظيف العناوين ليجعل القارئ يتسلسل للمعنى القصدي الذي يطرحه غلاف المجلة.

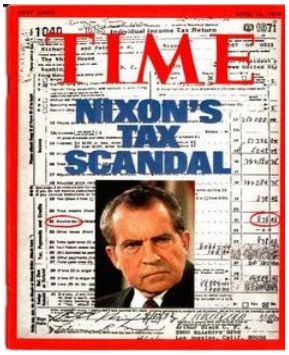
2- **غلاف موضوعي:** ويحمل على صدر الغلاف موضوعية تشير الى تحقيق صحفي حول قضية ما او ظاهرة او مشكلة منشورة داخل العدد. كمافي الشكل (9) غلاف مجلة "RELEVANT" فترة الانتخابات للرئاسة الامريكية, يظهر الاستلاب المرئي عبر الحديث عن اخبار الانتخابات الرئاسية وللاشارة بان الشعب مسلوب الارادة في قول ارائهم او البوح باصواتهم وما يشاهدونه من هيمنة و ضغطوطات الدولة والسياسة لحقوق الانسان.

3- **غلاف ايضاحي:** قد تقدم المجلة لقارئها على صدر الغلاف رسماً ايضاحياً ينظم بعض المعلومت الرقمية (كالرسم البياني) او (الخرائط) والتي تفيد باضفاء العمق المطلوب لموضوعات المجلة, ويمكن توظيف الالوان بمهارة للتقليل من رتابة هذا النوع من الرسوم وزيادة قابلية وضوحها. كما في الشكل (10) غلاف مجلة "TIME" وظفت صورة رئيس الوزراء الامريكي سابق العهد (ريتشارد نيكسون) ضمن فضاء لبيانات التلاعب بالتصويت الانتخابي وقضايا التجسس, مثل الغلاف استلاباً مرئياً لشخصيته و عرض الفضائح الانتخابية.

الشكل(8)



الشكل (9)



الشكل (10)

4- **غلاف جمالي**: ان انفراد المجلة عن الجريدة في الطبع الملون المتقن لاسيما بالنسبة للغلاف الذي يطبع عادة على ورق مصقول يمنح المجلة فرصة ذات طابع جمالي والهدف الاساسي من استخدام هذا النوع من صدور الاغلفة هو امتاع بصر القارئ بالدرجة الاولى لزيادة جذبه الى المجلة. كما في الشكل (11) لمجلة"TATLER" صورة الاميرة (ديانا) كغلاف جمالي بعد انفصالها عن ولي العهد البريطاني, ليكون استلاباً مرئياً للمتلقي من خلال التساؤلات قد يطرحها حول الامور والصراعات تدور في العائلة الملكية البريطانية.

5- **غلاف ساخر:** وهو الغلاف الذي يقدم رسماً ساخراً انتقادياً في المقام الاول, وساخراً في المقام الثاني, وغالباً ما يستخدم هذا النوع في صدور الاغلفة في المجلات التي تقدم للقارئ الرسوم الساخرة, كما في الشكل (12) غلاف مجلة "THE WEEK" صورة فتاة هندية في عدة ايدي (كما في الهة الهندوس) في كل يد احدى الاجهزة الالكترونية الحديثة, محققاً شعور بالاستلاب المرئي لما ولدته الاجهزة الالكترونية الحديثة من استلاب فكري واغتراب ثقافي عزز الهيمنة الالكترونية و مواقع التواصل الاجتماعي.

الشكل (11)

الشكل (12)

مؤشرات الاطار النظري:

1- برز تاثير مفهوم الاستلاب المرئي في اغلفة المجلات العالمية ليعكس معنى يناقض الاغتراب المؤدي لسلب الحريات والافكار وتشيوءها ضمن تقيد الوعي والادراك المعرفي للافراد والمجتمعات.

2- برزت بعض تيارات واساليب الفن في مرحلة الحداثة وما بعد الحداثة في مرحلة الراسمالية استلاباً ثقافياً وابداعياً لمجلات الفن.

3- ترتبط العوامل البنائية في تصميم اغلفة المجلات في تحقيق الاستلاب المرئي الذي يعضد المادة المنشورة نحو ثقافة ذاتية تنافس وجهات النظر المعولمة.

4- تنوع اساليب تصميم اغلفة المجلات عكس الاستلاب المرئي لتدخل مجالات تخص الافراد والمجتمعات في صميم حياتهم الذاتية والاجتماعية, محققة استلاباً مرئياً طوعياً خارج عن الارادة.

الفصل الثالث: اجراءات البحث:

مجتمع البحث: جمعت الباحثة مجتمع البحث بعد اجراء دراسة استطلاعية لمجلتا "TIME" و "THE WEEK"من المجلات العالمية خلال الفترة من (2018م الى 2019م) التي تم الحصول عليها من مواقع التواصل الاجتماعي، وقد تم اخذ بعض النماذج بصورة قصدية شرط تمثليها لحدود البحث الزمانية وتحليلها, اما عينة البحث: تم اعتماد على المنهج الوصفي في تحليل العينات كونه الطريق المؤدي إلى الكشف عن الحقائق في العلوم المختلفة بوساطة مجموعة من القواعد التي تهيمن على العقل، تحدد عملياته من اجل الوصول إلى نتائج معلومة من الدراسات الوصفية. والذي يتضمن وصف الظاهرة الراهنة (الموجودة حالياً) وتركيبها وعملياتها والظروف السائدة وتسجيل ذلك وتحليله وتفسيره. اما اداة البحث: اعتمدت الباحثة على المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري.

تحليل العينة:

انموذج رقم (2)

اسم المجلة	البلد المصدر	تاريخ الاصدار	المصدر
THE WEEK	بريطانيا	2 حزيران 2018م	https://www.THE WEEK.com.

الوصف العام: صمم الغلاف من خلال رسم تمثال العدالة بشكل تمثال يجلس على الارض في الشارع العام تحت الشجرة, يمسك في اليد اليمنى الميزان ويتقدم باليد اليسرى قبعة مقلوبة لجمع النقود, وشكل السيف مكسور قطعتين في الارض على جانب.

اولاً: انواع الاستلاب المرئي: يظهر توظيف الغلاف عبر تجسيد معنى الاستلاب الثقافي والسياسي والديني والقيمي ازاء استلاب العدالة والقوانين الانسانية للفرد والمجتمع, ليوحي شكل تمثال العدالة بالاستياء ازاء ما يسود من فساد ورشوى جردت معنى العدالة على مختلف المجالات, ليظهر التمثال جالس على الارض كاستلاب مرئي لدى المتلقي يدرك غياب العدالة وعدم انصافها في تحقيق الاحكام والقوانين العادلة محققاً التشيؤ والاغتراب لدى الافراد والمجتمعات ازاء غياب العدالة والقوانين الانسانية.

ثانياً: بنية تشكيل الاستلاب المرئي: تتضح بنية تشكيل الاستلاب المرئي متحققة عبر تماسك الشكل التصميمي من حيث الوضوحية وسهولة التعبير للفكرة التصميمية, فضلاً عن تركيب العناصر الشكلية وفق مضمون عكس معنى الاستلاب المرئي لقيم العدالة الاجتماعية الانسانية ووضوح المعنى لشكل ملامح تمثال العدالة وجلوسها تحت الشجرة, لجعل من المتلقي يدرك معنى الاستلاب الانساني في بنية تشكيل الغلاف كاستلاب مرئي يولد الشعور باللامالوفية واغتراب العدالة والقانون.

ثالثاً: الاستلاب المرئي في انواع اغلفة المجلات:وظف الغلاف الساخر كاستلاب مرئي يحث المتلقي لاستنتاج المعنى عبر رسم تمثال العدالة بشكل ساخر يجلس على الارض ويجمع الاموال, وكسخرية من ضعف والتشيؤ العدالة والقوانين, فضلاً رسم السيف المكسور ومرمي جانب على الارض والذي غالباً ما يعبر عن الحد في تشريع القوانين واصدار الاحكام بدون تميز طبقي او عنصري او ديني او ثقافي او اجتماعي او سياسي بين فئات المجتمع, ليعبر بذلك التصميم الساخر استلاباً مرئياً ضمن تشيؤ والاغتراب النفسي للافراد والمجتمع ضمن احكام وقوانين ضعيفة التنفيذ مستلبة الارادة.

انموذج رقم (2)

اسم المجلة	البلد المصدر	تاريخ الاصدار	المصدر
TIME	الولايات المتحدة الامريكية	22 نيسان 2019	https://time.com

الوصف العام: ظهر غلاف المجلة من خلال توظيف علم الاتحاد الاوربي في الجزء العلوي من غلافها وهو مقطوع من منتصفه ومسلوت الخيوط من الجانب المقطوع, كما يظهر توظيف العناوين في الجزء الاسفل من الغلاف.

اولاً:انواع الاستلاب المرئي: تجسد الاستلاب المرئي من خلال الاستلاب السياسي والقيمي والثقافي للمعنى الرمزي الدلالي للاتحاد الاوربي, من خلال تمزق العلم باعتباره الهوية السياسية والقيمية والثقافية , ليتجسد ذلك الاستلاب لتلك الهوية ضمن الاستلاب المرئي في تصميم غلاف المجلة.

ثانياً: بنية تشكيل الاستلاب المرئي: تظهر بنية تشكل الاستلاب المرئي من خلال التماسك الشكلي والذي يبدو متحققاً نوعاً ما ازاء تمزق العلم الاوربي, لينعكس على تركيب المضمون الشكلي وجعل المتلقي يدرك مدى استلاب تلك الهوية ازاء شطر علم الاتحاد الاوربي ووضوح الفكرة المرئية كاستلاب سياسي وثقافي وقيمي للهوية الاوربية والمجتمع الاوربي.

ثالثاً: الاستلاب المرئي في انواع اغلفة المجلات: وظف الغلاف الدلالي الرمزي في تحقيق الاستلاب المرئي وذلك باعتبار علم الاتحاد الاوربي كرمز دلالي للهويتها وللدلالة السياسية والثقافية والقيمية الاوربية, ليبدو تمزق تلك الهوية كمعنى استلابي لتلك الهوية واغترابها وتشيؤها امم المجتمع الاوربي بشكل خاص والعالم بشكل عام, محققاً استلاباً مرئياً لدى المتلقي بشكل مباشر. توصلت الباحثة الى نتائج البحث:

1- تحقق الاستلاب المرئي الثقافي والسياسي والقيمي في النماذج المختارة (1, 2), ليبدو تركيز المجلات العالمية نحو تاثير الاستلاب المرئي للمعنى السياسي والثقافي والقيمي بشكل اوسع لمعنى الاستلاب.
2- تحققت بنية تشكيل الاستلاب المرئي في اغلفة المجلات للنماذج المختارة من حيث تماسك العناصر البنائية لتشكيل الاستلاب المرئي لينعكس ذلك نحو جعل المتلقي يستنتج معنى الاستلاب المرئي للافكار المصممة في اغلفة المجلات.

3- تحقق الاستلاب المرئي في انواع اغلفة المجلات عبر الغلاف الموضوعي للانموذج (2), وكغلاف ساخر في الانموذج (1), ليبدو بتنوع اساليب تصميم الاغلفة في تجسيد معنى الاستلاب المرئي لمضمون فكرتها التصميمية كتعبر عن صورة ملموسة لواقع الاستلاب المرئي على الجانب السلبي او الايجابي.

4- ظهر توظيف الرسوم الساخرة في الانموذج (1) كستلاب مرئي يسخر من حالة القيمة الموضوعية لموضوع المجلة, لتكون بذلك الرسوم والتخطيطات احدى الوسائل التايبوكرافيكية التي تسهم في تجسيد معنى الاستلاب المرئي بصورة صريحة ومعبرة يمكن للمتلقي ان يتامل جوانب القصد والتفكير والاستنتاج في مضامينها.

الاستنتاجات:

1- يبرز معنى الاستلاب المرئي في اغلفة المجلات من خلال الصور والرسومات والتخطيطات والعناوين كوسيلة اتصال تعبيرية تعكس المعنى الرمزي الدلالي والتي تثير في نفسية المتلقي المعنى الفسيولوجي والسيكولوجي.

2- تسعى اغلفة المجلات العالمية بان تكون وسيلة الاستلاب المرئي لمضمونها التصميمي عبر تعضيد الجوانب السياسية والثقافية والسياسية والدينية والقيمية لتسهم في تشكل الاستلاب المرئي الذي يعزز المادة المطروحة نحو ثقافة مرئية ذاتية تنافس وجهات النظر المعولمة.

3- تعد الرسوم الساخرة وسيلة استلاب مرئية ممكن ان تعكس معنى الاغتراب والتشيؤ من خلال السخرية للجوانب الثقافية والدينية والقيمية والسياسية.

References

1. Al-Ajami, A. A. (2007). *Intellectual invasion through visual media and its danger to society.* Kuwait: College of Sharia and Islamic Studies. Kuwait University.
2. almuhandasi, m. w. (1984). *Dictionary of Arabic terms in language and literature.* Beirut, Lebanon: Lebanon Library. Second Edition.
3. Amhz, M. (2009). *contemporary artistic currents.* Beirut, Lebanon: Publications Company for Distribution and Publishing. Second Edition.
4. Comes, J. (1975). *value and freedom.* Damascus, Syria: House of thought. First edition.
5. Ghazwan, M. I. (2016). *Intellectual and symbolic connotations of Islamic art in contemporary design.* Ammaan Jordan: Al Rossum for press and distribution. First edition.
6. Lalande, A. (2001). *Lalande Philosophical Encyclopedia. Volume One A-G.* Beirut, Lebanon: Oweidat publications. Second Edition.
7. Lamarini, F. (2016). *Philosophy and criticism are pathological observatories.* Beirut, Lebanon: Dar Al-Tanweer for printing and publishing. First edition.
8. Mahmoud, A. (2015). *Variables affecting the structure of commercial advertisement design.* Baghdad, Iraq: Al-Fateh Library for printing, publishing and distribution. First edition.
9. Michelle, A. (1993). *identity.* Damascus, Syria: Dar Al-Waseem for printing services. First edition.
10. Mohammed, N. J. (2005). *between design and politics.* Baghdad, Iraq: Al-Fateh Library for printing, publishing and distribution. First edition.
11. musaa, a. r. (2004). *Designing and producing newspapers, magazines and electronic advertisements.* Baghdad, Iraq: Memory library. first edition.
12. Owais, A. H. (2010). *Islamic Civilization.. Past Creativity and Future Prospects.* Cairo Egypt: Sahwat for publication and distribution. First edition.
13. sahib, Z. (2019). *Art Riot.. Acceptance and Rejection.* Baghdad, Iraq: Scientific books house. First edition.
14. Samir, M. (2011). *Artistic direction.* Cairo Egypt: Dar Al-Fajr for publication and distribution. Second Edition.
15. wahulbun, h. (2010). *Sociology of culture and identity.* Damascus, Syria: Dar Kiwan for printing and publishing. First edition.

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts108/21-44

The effectiveness of the harvesting strategy in the collection of environmental art by the Institute of Fine Arts students

Ikhlas Abdul Qadir Taher [1]

Al-Academy Journal-Issue 108 **ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229**
Date of receipt: 17/4/2023 **Date of acceptance: 6/5/2023** **Date of publication: 15/6/2023**

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

Abstract:

The current research aims to: (know the effectiveness of the harvesting strategy in the achievement of the students of the Institute of Fine Arts in environmental art.

- In order to know this effectiveness, the researcher put a main zero hypothesis and derived six sub-hypotheses from it. the usual way; As the research community reached (120) male and female students of the Fine Arts Institutes for the morning study in Baghdad. As for the research sample, it was chosen by the simple random method, and the number was (75) male and female students for the year 2021-2022 AD. The researcher applied a pre-knowledge test for the four groups of research to find out the level of previous experiences of students in the subject of environmental art. Teaching material vocabulary and objectives. After obtaining the validity and reliability of the test, the test was applied post-test on the four groups to see the effectiveness of the study plans according to the harvesting strategy.

Among the statistical methods used by the researcher: Kruskal-Wiles test for equivalence in precognitive achievement. Holsty equation to ensure the validity of the cognitive achievement test. Kauder Richardson (20) test for reliability of cognitive test. The discriminatory power equation to find the percentage of the number of respondents who answered correctly in the paragraph. Mann Whitney test to find differences between the two groups according to the sub-hypotheses.

- The results of the research showed that the students of the two experimental groups who studied environmental art according to the harvesting strategy excelled over the students of the two control groups who studied in the traditional way.

- The results also showed that there were statistically significant differences between the ranks of the students of both groups, the experimental males and the experimental females, and that the direction of this difference was in favor of the females of the experimental group who studied according to the harvest strategy.

Based on the results, the researcher concluded:

.1 The harvesting strategy worked on transferring students from a state of direct reception of information to searching for it, and this is the opposite of the usual method.

.2 The steps of the harvest strategy enabled the students to make qualitative changes in their thinking pattern, which helped them to distinguish the correct solutions and choose them from among many solutions.

The researcher recommends: presenting the educational material to the students in the form of problems that affect the life of the learner, and this encourages thinking and finding appropriate solutions to them.

Keywords: Harvesting Strategy - Serious Creativity - Environmental art

(1) Al-Mustansiriya University / College of Basic Education / Department of Art Education.

Saad.nawkhas@email.com

فاعلية استراتيجة الحصاد في تحصيل طلبة معهد الفنون الجميلة لمادة الفن البيئي

اخلاص عبد القادر طاهر[1]

ملخص البحث:

يهدف البحث الحالي إلى: (تعرف فاعلية استراتيجة الحصاد في تحصيل طلبة معهد الفنون الجميلة لمادة الفن البيئي).

ولتعرف هذه الفاعلية وضعت الباحثة فرضية صفرية رئيسة واشتقت منها ست فرضيات فرعية, واعتمدت الباحثة المنهج التجريبي تصميم (سالمون) ذي الاربع مجموعات تجريبيتان وضابطتان؛ إذ بلغ مجتمع البحث (120) طالبا وطالبة لمعاهد الفنون الجميلة للدراسة الصباحية في بغداد. أما عينة البحث فقد اختيرت بالطريقة العشوائية البسيطة، وكان العدد (75) طالبا وطالبة لعام 2021-2022م. قامت الباحثة باعداد خطط دراسية وفق استراتيجية الحصاد المعرفي وتم تطبيقه على العينة التجريبية ذي المجموعتين (الذكور والاناث)، كما تم بناء اختبار تحصيلي في ضوء مفردات المادة التعليمية وأهدافها. وبعد الحصول على الصدق والثبات للاختبار، تم تطبيق الاختبار بعديا.

ومن أهم الوسائل الاحصائية التي استخدمتها الباحثة: اختبار كروسكال وايلز للتكافؤ في التحصيل المعرفي قبلياً. معادلة هولستي للتأكد من صدق الاختبار التحصيلي المعرفي. اختبار ((20) kauder Richardson) لثبات الاختبار المعرفي. معادلة القوة التميزية لايجاد النسبة المئوية لعدد المفحوصين الذين اجابوا اجابة صحيحة في الفقرة. اختبار مان وتني لايجاد الفروق بين المجموعتين وحسب الفرضيات الفرعية.

- أظهرت نتائج البحث تفوق طلبة المجموعتين التجريبيتين الذين درسوا مادة الفن البيئي على وفق استراتيجية الحصاد على طلبة المجموعتين الضابطتين الذين درسوا بالطريقة التقليدية المتبعة.

- كما اظهرت النتائج وجود فروق ذوات دلالة احصائية بين رتب درجات طلبة كلا المجموعتين، ذكور التجريبية واناث التجريبية، وإن اتجاه هذا الفرق كان لصالح الاناث من المجموعة التجريبية اللائي درسن على وفق استراتيجية الحصاد.

بناءا على النتائج استنتجت الباحثة:

1. ان استراتيجية الحصاد عمل على نقل الطلبة من حالة استقبال مباشر للمعلومات الى باحثين عنها، وهذا عكس الطريقة الاعتيادية.
2. إحدثت الاستراتيجية تغيرات نوعية في نمط تفكيرهم، مما ساعدهم في تمييز الحلول الصحيحة واختيارها من بين حلول عديدة.

توصي الباحثة بـ: تقديم المادة التعليمية للطلبة بشكل مشكلات لها مساس بحياة المتعلم، وهذا ما يشجع على التفكير وإيجاد الحلول المناسبة لها.

[1] الجامعة المستنصرية / كلية التربيةالاساسية /قسم التربية Saad.nawkhas@email.com

الكلمات المفتاحية: استراتيجية الحصاد Harvesting Strategy- الإبداع الجاد Serious Creativity- الفن البيئي Environmental art

مشكلة البحث

تقع على عاتق التربية مسؤولية تطوير مهارات الفرد وتنمية قدراته التي يستطيع من خلالها التعامل مع تقنيات العصر والثورة العلمية ومخرجاته. فالأهداف العامة للتربية للحديثة المستندة الى النظرية المعرفية تذهب باتجاه التركيز على تفعيل العمليات العقلية باستخدام انواع مختلفة من التفكير وتنمية قدرات المتعلم، وهذا لايتحقق الا بالاهتمام بالمتعلم؛ كونه محور العملية التعليمية، حتى يكون قادراً على التفكير بطريقة علمية، وتحليل المواقف المختلفة، وقادراً على البحث عن المعلومات بنفسه من مصادرها المختلفة، وتوظيفها في حياته اليومية.

فأصبح المتعلم هو المحور في العملية التعليمية فكان لا بد من الاهتمام بتفكيره وايجاد طرق واستراتيجيات تهدف الى توسيع مداركه وتنشيط تفكيره. بالرغم من ذلك، ما تزال طرائق التدريس في معاهد الفنون تدرس بطريقة تقليدية ونمطية، وتعتمد على اخذ المعلومات والتاكيد على النتائج فقط وهذا قد لا يخلق دافعاً معرفياً للطلبة، وفي ضوء ذلك لا يمكن للتربية الحديثة أن تستكمل استجابتها الصحيحة في ظل طرائق التدريس التقليدية، بل ينبغي التأكيد على الطرائق الحديثة في التدريس التي(تؤكد عليها النظريات التربوية الحديثة، التي تجعل الطالب مركزاً للعملية التعليمية، بحيث تعمل على إظهار قدراته الإبداعية في اكتشاف المعرفة وترجمة أهداف المنهج الى المفاهيم والاتجاهات والميول التي تتطلع عليها المؤسسة التعليمية، لذا يتوجب عند اختيار استراتيجية التدريس أن تكون متسقة مع طبيعة العلم واكتساب الخبرات وحل المشكلات). (Ibrahim &Nelly2011: 27) .

فاصبحت الاستراتيجيات والطرائق الحديثة في التدريس تهتم بالطالب وتعدهُ محوراً للعملية التعليمية بدلاً من محتوى المادة او المدرس نفسه، وبذلك فإن العملية التعليمية اصبحت تؤكد على تعلم الطالب بنفسه من خلال المشاركة الفعالة بدلاً محتوى المادة نفسه (Al-Samarrai& Faida ,2018:79). فالطلبة في الوقت الحاضر لا يريدون مزيداً من المعلومات أو المضمون بقدر حاجتهم الى المعنى، وأحد الأشياء الفريدة التي تسعى المدرسة الحديثة لتدريب الطلبة عليها اليوم هي تكوين المعنى، وتوفير البيئة التي تتضمن العناصر الأساسية والضرورية لتكوين المعنى، يمكن توظيفها لتنمية الابداع الجاد من خلال استراتيجاته المتعددة. (Ibrahim:2009 ,139) ، ومن اهم اقتراحات نظرية الابداع الجاد هي (استراتيجية الحصاد)والتي تعمل على اثارة تفكير الطلبة والعمل على تحفيز الدافع المعرفي لديهم ومختص بتغير المفاهيم والادراكات ويعتمد على سلوك أنظمة المعلومات ذاتية التنظيم، سواء من حيث المهارات الإبداعية او الاستراتيجيات المستعملة لتحقيق المهارات، فهو نمط ابداعي موحد ومتكامل يساعد الافراد على انتاج طرق جديدة من التفكير او أدوات صنع القرار سوف ينعكس تعلمه على طريقة أدائنا للمهام اليومية، إذ ستتسم بالسرعة والدقة والجودة العالية.(De Bono, 2007: 17).

ومن خلال الدراسة الاستطلاعية[1] التي قامت بها (الباحثة) وفي ضوء خبرتها في التدريس وجدت ضعفاً في تحصيل الطلبة, واذا نظرنا الى مادة الفن البيئي نجدها متداخلة المفاهيم ومتشعبة تحتاج الى استراتيجية واضحة يستطيع الطلبة من خلالها فهم المادة واستيعابها والانطلاق من مفهوم محدد باتجاهات مختلفة تولد افكاراً جديدة تنمي لديهم التفكير الجانبي. لذا كان تساؤل (الباحثة) ما فاعلية استراتيجية الحصاد في تحصيل طلبة معهد الفنون الجميلة لمادة الفن البيئي؟

أهمية الدراسة:

1- تنمية تفكير الطلبة لاكتشاف أوجه النقص في الموضوعات والاشياء المحيطة بهم، وإدراك العلاقات بين افكارهم والربط بين المعلومات الجديدة والسابقة وكيفية إدماجها في خبراتهم.
2- توفير تغذية راجعة إيجابية للطلبة ومساعدتهم على تحسين تعلمهم من خلال تعريفهم بمدى جودة أدائهم، وأسباب اخفاقهم وهذا يدفعهم الى المزيد من التفكير والجهد لبلوغ الأهداف المرجوة من التعلم، ومعالجة المشكلات وايجاد الحلول بطرق اكثر إبداعية.
3- قد يفيد المؤسسات التعليمية، بتطبيق هذا النوع من التفكير واستراتيجاته وجني فوائده مستقبلاً.
4- قد تفيد مديريات الاعداد والتدريب، بتنظيم ورشات تدريبية للمدرسين اثناء الخدمة وتدريبهم على تدريس هكذا نوع من التفكير.
5- قد يفيد المجتمع بصورة عامة، من خلال تأهيل افراد يمتلكون تفكيراً خلاقاً قادرين على النهوض بالمجتمع نحو افاق التطور والعلم.

هدف البحث / يهدف البحث الحالي إلى:-

(تعرف فاعلية استراتيجة الحصاد في تحصيل طلبة معهد الفنون الجميلة لمادة الفن البيئي).

ولتعرف هذه الفاعلية وضعت الباحثة فرضية صفرية رئيسة واشتقت منها فرضيات فرعية:

- لا توجد فروق ذات دلالة احصائية بين متوسط رتب درجات المجموعات الأربعة على الاختبار المعرفي البعدي لمادة الفن البيئي لدى طلبة معهد الفنون الجميلة.

1- لاتوجد فروق ذات دلالة احصائية بين رتب درجات الطلبة الذكور في المجموعة التجريبية والمجموعة الضابطة على الاختبار المعرفي البعدي لمادة الفن البيئي.
2- لا توجد فروق ذات دلالة احصائية بين رتب درجات الطلبة الذكور في المجموعة التجريبية والإناث في المجموعة التجريبية على الاختبار المعرفي البعدي لمادة الفن البيئي.
3- لا توجد فروق ذات دلالة احصائية بين رتب درجات الطلبة الذكور في المجموعة التجريبية والإناث في المجموعة الضابطة على الاختبار المعرفي البعدي لمادة الفن البيئي.
4- لا توجد فروق ذات دلالة احصائية بين رتب درجات الطلبة الذكور في المجموعة الضابطة والاناث في المجموعة التجريبية على الاختبار المعرفي البعدي لمادة الفن البيئي.

[1] يوم الاحد 12-12_2021 في معهد الفنون الجميلة للبنات _ الكرخ الاولى

5- لا توجد فروق ذات دلالة احصائية بين رتب درجات الطلبة الذكور في المجوعة الضابطة والاناث في المجموعة الضابطة على الاختبار المعرفي البعدي لمادة الفن البيئي.

6- لا توجد فروق ذات دلالة احصائية بين رتب درجات الطلبة الإناث في المجموعة التجريبية والمجموعة الضابطة على الاختبار المعرفي البعدي لمادة الفن البيئي.

حدود البحث:

الحدود البشرية: طلبة معاهد الفنون الجميلة الدراسة الصباحية المرحلة الخامسة / الذكور- الاناث.

- معهد فنون الكاظمية للبنين الدراسة الصباحية الكرخ الثالثة- معهد فنون البنات الكرخ الاولى- معهد فنون البنين الكرخ الاولى.

الحدود الزمانية: العام الدراسي 2021-2022م.

الحدود الموضوعية: التفكير الجانبي - استراتيجية الحصاد – الفن البيئي

تحديد وتعريف المصطلحات:

أولاً: الفاعلية Effectiveness :

1- لغوياً عرّفها (ابن فارس)، بأنها:

"فعل (الفاء والعين واللام) أصل صحيح يدل على إحداث شيء من عمل وغيره، والفعال، ما يفعل من حسن". (Ibn Fares, (D.T): 511)

2- اصطلاحاً عرفها : (Cood,1979) بأنها:

"القابلية على إنجاز النتائج المأمولة مع الاقتصاد في الوقت والجهد". (Cood, 1979: 207)

وعرفها (Attia,2008) بأنها: القدرة على احداث الأثر وفعالية الشيء تقاس بما يحدثه من أثر في شيء آخر فهي تعني على تحقيق اهداف والقدرة على الإنجاز، أي هي المقياس الذي به نتعرف على أداء المعلم والمتعلم لدوريهما في عملية التعلم والتعليم.(Attia , 2008:61)

التعريف الاجرائي:

إمكانية نجاح استراتيجية الحصاد للإبداع الجاد في تحصيل مادة الفن البيئي عند طلبة الصف الخامس في معاهد الفنون الجميلة.

ثانياً: استراتيجية الحصاد Harvesting Strategy:

- حددها (De Bono,1992) :"بأنها الاستراتيجية التي يتم فيها الحصول على الافكار الخيالية وتزويدنا بأفكار جديدة لاستعمالها في تحقيق اهداف معينة لحشد الدماغ بكم كبير من المفاهيم والأفكار والتي قد تكون ذات فائدة لحظتها، ولكنها سوف تغني أي تفكيرمستقبلاً" (De Bono, 1992:211)

- كما عرفها (الشويلي وآخرون, 2016) بأنها: عبارة عن الجهد المتعمد الذي يقوم به الطلاب وذلك من أجل تخمين ما الذي استفدناه من المناقشة والتفكير. (Al-Shuwaili and others, 2016 ,110)

التعريف الاجرائي (للباحثة): الخطوات والممارسات المنظمة التي يقوم بها طلاب المجموعة التجريبية (طلبة المرحلة الخامسة في معاهد الفنون الجميلة (البنين _البنات), تعمل وفق خطوات محددة لـ(استراتيجية

الحصاد) تهدف الى الاحاطة بالمشكلة المطروحة وايجاد عدداً من الحلول وانتقاء افضلها للتطبيق في مادة الفن البيئي.

ثالثاً: التفكير الجانبي: يعرفها (محمود، 2006):" بأنه نمط من التفكير يعتمد على ابتكار أكبر عدد ممكن من الحلول والبدائل ويمكن النظر من خلاله على أكثر من جهة في المشكلة او الموقف والقفز بخطوات حل المشكلة، أي الابقاء على كل المعلومات المتاحة." (Mahmoud,2006: 188-189)

رابعاً: الإبداع الجاد Serious Creativity:

عرفها (أبو جادو ومحمد، 2007) بأنه: مجموعة من الطرائق المنظمة تستعمل لتغيير المفاهيم والادراكات، وتوليد مفاهيم وادراكات جديدة من جهة، والبحث عن بدائل وطرائق واقتراحات وآراء كثيرة قبل اتخاذ قرار ما من جهة أخرى.(Abu Jado& Muhammad ,2007: 466-463)

وعرفها (الغريري، 2007) بأنه: هو التفكير الذي ينظر به المرء الى المشكلة من زوايا مختلفة بدلاً من الالتزام بخط مباشر للسير في البحث فيتجه هذا التفكير للإحاطة بمختلف الآراء الأخرى بل قد ينطلق بعيداً عما هو مألوف في التفكير. (Al-Ghurairy,2007:23)

وتعرف (الباحثة) الابداع الجاد اجرائيا بأنه: مجموعة من الإجراءات والخطوات التي تسير بشكل منظم ومتتابع لتحصيل مادة الفن البيئي عند طلبة الصف الخامس معاهد الفنون الجميلة.

خامساً: التحصيل:

عرفهُ: (التميمي وآخرون، 2018) بأنه: "مجموعة المعارف والمهارات المتحصل عليها والتي تم تطويرها خلال المواد الدراسية، والتي عادة تدل عليها درجات الاختبار او الدرجات التي يخصصها المعلمون أو الأثنين معاً (Al-Tamimi, and others, 2018: 32)

وعرفته الباحثة اجرائيا بأنه: مقدار ما اكتسبه طلبة (مجموعتي البحث) من معلومات بعد تعرضهم لاستراتيجية الحصاد, مقاساً بالدرجات التي حصلوا عليها في الاختبار التحصيلي الذي اعدته الباحثة لاغراض البحث في مادة الفن البيئي عند طلبة المرحلة الخامسة في معاهد الفنون الجميلة.

سادساً: الفن البيئي:

- عرفه (الالوسي, 2016): هو عملية فنية أو توليف بين عدة مواد (كولاج) وربطها وتكوينها بشكل جميل لتكوينات مختلفة الاحجام لتملأ فضاء ما وتجذب نظر الناظر بشكل ممتع, هو الهدف الرئيسي من النتاج الفني للموضوع. (Al-Alusi ,2016 :87-88)

عرفته الباحثة اجرائيا: مادة منهجية تدرس في معاهد الفنون الجميلة التابعة لوزارة التربية العراقية للمرحلة الخامسة يقاس مستوى تحصيل طلبة المجموعة التجريبية في الاختبار البعدي بعد تعرضهم لخطوات استراتيجية الحصاد .

الفصل الثاني

الإطار النظري والدراسات السابقة

مفهوم التفكير:

يوجد التفكير اذ وجد الفرد في موقف معين لحل مشكلة معينة ولايمكن حله بالطريقة الاعتيادية, فالمشكلة توجد حينما يحول حائل معين من دون تحقيق الفرد غرض معين، فحل المشكلات التي يتعرض لها الفرد يحتاج الى تفكير والى عمليات عقلية متعددة لا يمكن الاستغناء عنها في عمليات اكتساب المعرفة التي تواجه الانسان (فكلما كان هذا التفكير ايجابيا أدى الى حل فاعل وناجح لهذه المشكلة، وكلما كان هذا التفكير سلبيا أدى الى التعامل مع هذه المشكلات بأساليب سطحية وخاطئة) .(Al-Yousifi,2009 : 3-4)

ويشير(قطامي ونايفة، 2001): بأن التفكير هو مفهوم افتراضي يشير الى عملية داخلية تعزى الى نشاط ذهني معرفي تفاعلي انتقائي موجّه نحو حل مسألة ما، أو اتخاذ قرار معين اوتحقيق رغبة في الفهم او إيجاد معنى او إجابة عن سؤال ما، ويتطور التفكير لدى الفرد تبعا لظروف بيئة الفرد(Qatami, &Nayfeh ,2001: 15)

كما ويرى(Ernest, 1962) أن التفكير هو السلوك الذي يستعمل الأفكار والرموز التي تمثل الأشياء أو الاحداث، حتى يتجه الافراد نحو الوصول الى فهم وإدراك الحل الصحيح للمشكلة التي تواجههم او يوضعون فيها (Ernest, 1962: 111)، وبهذا يعد التفكير عملية معرفية موجهه تقود السلوك لحل مشكلة ما وهي من الأمور المشتركة بين الناس وليس وظيفة مستقلة.

أهمية تعليم التفكير:

يلعب التفكير اليوم دوراً بارزاً ومؤثراً في توسيع المجال المعرفي للفرد ولقد اهتمت الدول المتقدمة في تنمية التفكير لدى أبنائها إيمانا منها بأهمية التفكير في مواجهة متغيرات العصر ومشكلاته فهو :-

1. يتيح للطلبة رؤية الأشياء بشكل أوضح وأوسع وتطوير نظرة أكثر ابداعيا الى أفكار جديدة بشكل أوضح وأوسع.
2. اتاحة الفرصة للطلبة لكي يفكروا تفكيراً ايجابيا وهو التفكير الذي يوصل الى أفكار جديدة.
3. إعداد الطلبة للتنافس على الفرص التعليمية والوظائف والامتيازات.
4. الاسهام في تحسين الحالة النفسية للطلبة.
5. اكتساب المعرفة الجديدة واستبدال المعرفة القديمة لها.
6. مساعدة الطلبة في الانتقال من مرحلة اكتساب المعرفة الى مرحلة توظيفها في استقصاء ومعالجة المشكلات الحقيقية في عالم الواقع.
7. تنمية مفهوم الذات وتقوية مشاعر الانتماء والاحساس بالمسؤولية نحو المجتمع. (Al-Surour :2000: 271)

نظرية الابداع الجاد: (serious creativity theory):

تعدُّ نظرية الإبداع الجاد رؤية جديدة للإبداع بما طرحته من مبادئ ومهارات واستراتيجيات منظمة وجادة والتي اختلفت عن النظريات التي سبقتها حيث حاولت تفسير الابداع بطريقة ترتقي بنوعية جديدة من

التفكير الا وهو التفكير الجانبي الذي يسعى إلى جعل الأفراد ينظرون إلى المشكلات بطرائق متنوعة, ومن أهم استراتيجياتها هي استراتيجية الحصاد التي سوف يتم التطرق اليها لاحقا.

"تعود نظرية الابداع الجاد أو ما يسمى بالتفكير الجانبي الى العالم (De Bono) إذ يعد أول من وضع هذا المصطلح، ويقصد به ذلك النوع من التفكيرالذي يسعى للاحاطة بجوانب المشكلة التي يواجهها الطلبة باحثين عن حلول لها". (De Bono , 1998 :37)

ومصطلح الإبداع الجاد يعني الأصالة أو الإبداع أو الحداثة ويعني محاولة حل المشكلات بأساليب غير تقليدية (Hossien,2008:10) أي البحث عن البدائل بطريقة مختلفة ربما أو غريبة. وهذه العملية قبل اتخاذ قرار ما, مما يساهم من نجاح حل المشكلة .

نلاحظ ان التفكير يمثل هدفا من اهداف التدريس الناجح لذا فإن تنمية التفكير وفق استرايجيات حل المشكلات وظيفة تربوية هامة لكافة المؤسسات التربوية ولجميع المواد الدراسية وذلك لمساعدة المتعلم على التعامل مع حل المشكلات باكتساب مهارات التفكير وهذا يتطلب افراد يتميزون باتساع الأفق والتفتح الذهني والنظرة الموضوعية للأفكار والمواقف وايجاد الأسباب والأدلة والبحث عن حلول جديدة للمشكلات التي يتعرض المتعلم فهي عملية منطقية يمكن التدريب عليها واكتسابها, كما أن نظرية الابداع الجاد قد أفرزت عدداً من الاستراتيجيات وهذه الاستراتيجيات هي: (استراتيجية التركيز، استراتيجية الدخول العشوائي، استراتيجية البدائل، استراتيجية التحدي، استرايجية الحصاد). وسوف نقوم بتوضيح استراتيجية الحصاد بشيء من التفصيل.

استراتيجية الحصاد المعرفي Harvesting Strategy:

أن القدرة على رؤية الشيء الواحد بطرق مختلفة وبرؤى متعددة، تعد طريقة من التفكير تكسب صاحبها مهارات جديدة، وتوفر رؤى وحلولاً غير مدركة سابقا؛ لأنه في نهاية جلسة التفكير الإبداعي عادة تؤخذ فقط الأفكار المحددة والتي تبدو عملية وذات قيمة ومعنى أي المعلومات غير المتاحة عن المشكلة , فعندما تبدأ بالحصاد يكون مهماً أنّ تمتلك أفكاراً واضحه لما تم التدرب عليه في الجلسة الإبداعية، فاستراتيجية الحصاد هي عبارة عن الجهد المتعمد الذي يقوم به الطلاب وذلك من أجل تخمين ما الذي استفدنا من المناقشة والتفكير.(AL- Shuwaili and others, 2016 :110)

وهو رؤية جديدة للإبداع بدون تقيد لطرح الأفكار، سواء من حيث المهارات الإبداعية او الاستراتيجيات المستخدمة لتحقيق المهارات، فهو نمط ابداعي موحد ومتكامل سوف ينعكس على تعلمهم وطريقة أدائهم للمهام اليومية حيث ستتسم بالسرعة والدقة والجودة العالية في أدوات صنع القرار لديهم (De Bono, 2006: 17) وبطريقة متعمدة ومقصودة نحاول من خلالها ان نجمع النواتج الإبداعية التي ظهرت خلال الجلسة الإبداعية وتوليد معلومات غير متاحة عن المشكلة من بدائل وافكار ابداعية وادراكات جديدة، بحيث نتمكن من تصنيف الجهد الإبداعي الى فئات متنوعة، مع استخدام قوائم الحصاد كدليل على تصنيف الجهد الإبداعي، وتتضمن قوائم الحصاد على :-

قائمة الحصاد: Harvesting Checklist :

البنود او الفقرات في هذه القائمة هي نوافذ للنظر من خلالها على نواتج الابداع،ونحن ننظر من خلال نافذة محددة، ونضع ما نراه من خلال هذه النوافذ:

1- الأفكار المحددة Specific Ideas: تبدو نافذة الافكار ذات قيمة وعملية ومفيدة.
2- طلائع بدايات الأفكار Beginnings of Ideas : عبر هذه النافذة ترى طلائع او بدايات الأفكار، سواء كانت جيدة ام سيئة، إذ ان الأفكار نادرة الاستعمال هي أفكار غير مرغوبة، مثل الأفكار غير القابلة للاستخدام، لكن احيانا تبدو مثيرة، او غريبة، او قيمة، ونحن ندون هذه الأفكار.
3- المفاهيم: ربما تظهر المفاهيم مباشرة، وعلى الرغم من ذلك نادراً ما نستطيع وضع عنوان للتقدم الإبداعي، وفي عملية التذكر عادة من السهل استخراج الأفكار التي استخدمت، وكذلك الجهد المبذول في استخراج الأفكار التي تكون خلف الأفكار التي وضعت في العنوان، إذ من المحتمل استخراج عدة أفكار من فكرة واحدة, ومن الممكن ان نجد طريقة بديلة لجعل هذه الأفكار قابلة للتطبيق.
4- المناحي: Approaches: المنحى هو طريقة واسعة للنظر الى المشكلة او الموقف، ويمكن ان ندعوها قاعدة للأفكار، او الإرادة، وفي النهاية يجب ان نعمل قائمة مختلفة للمناحي التي اقترحت او استعملت، ومن الضروري استخراجها عند ذكرها كي لا تضيع.
5- التغيرات: Changes: قد يكون التغيير في الاتجاه او في المفاهيم، أوفي كيفية النظر للأشياء أو المواقف، واحيانا يحدث التغيير بشكل مفاجئ، وفي أحيان أخرى يحدث تدريجياء وقد يشارك الناس بشكل غير واعٍ في كيفية التغيير الضخم الذي يحدث (Abu Jado& Muhammad, 2007 :478 – 476)
6- النكهة: Flavor :الصفة المميزة لجلسة التفكير الإبداعي تعود بشكل عام الى جوهر الأفكار، في بعض الجلسات يغلب عليها بشكل واضح الصفة المميزة (النكهة) للإبداع وتتبع القيمة المميزة للأفكار, وهذا بدوره يساعد على اكتساب صفة أخرى للتفكير الإبداعي.

خطوات تطبيق استراتيجية الحصاد المعرفي:

1. الاستماع للأفكار المطروحة من قبل الاخرين.
2. تدوين الأفكار المطروحة كتابة ان أمكن من خلال مقرري المجموعات.
3. تبويب الأفكار المطروحة الى: أفكار سلبية، أفكار إيجابية، أفكار جيدة، أفكار مثيرة، أفكار غير مثيرة.
4. يقوم الطلبة بالبحث عن معلومات محددة ذات علاقة بالمهمة التي تم تدريبهم عليها من مصادر متعددة، موثقين تلك المصادر.
5. يقوم بعض الطلبة بعرض الافكار والمعلومات التي توصلوا اليها من مصادر متعددة مع عرض تلك المصادر لزملائهم . (Abu Jado& Muhammad ,2010:478).

ان التفكير لا يعد فكراً الا عبر التحليل، ففي منهجية الحياة يجب ان نستوعب ونحلل ونفهم ويجب علينا ان نكون على دراية بجوانب المشكلة من المعلومة والمعرفة وتحليلها وفق المنطق من خلال فهمها لكي نصل الى تحقيق الابداع. لذا تسعى المؤسسات التربوية جاهدةً الى تفعيل عملية التدريس وزيادة فاعلية التعلم من خلال استراتيجيات وطرائق تدريسية تحدث تغييراً في سلوك المتعلمين.

وفي هذا الصدد تشير(الخالدي، 2008) ان فاعلية التدريس تقاس بمستوى تحصيل الطلبة على وفق أي جانب من الجوانب سواء أكان معرفيا أم وجدانيا أم مهاريا. والتحصيل هو أحد عوامل التكوين العقلي، وهو من المفاهيم الأساسية في التنظيم العقلي للفرد ويمثل أهمية خاصة في تقويم الأداء وخاصة الأداء الذي يرتبط بالنشاط العقلي وينظر اليه على انه محك أساسي يمكن في ضوئه تحديد المستوى الأكاديمي للطالب (Al-Khalidi ,2008:89)

توصلت (الباحثة) الى ان استراتيجية الحصاد تجعل المتعلمين أكثر مهارة وملاحظة للأفكار والمفاهيم الجديدة فهي استراتيجية متعمدة وهادفة ومقصودة وهي رؤية جديدة للإبداع بدون تقيد لطرح الأفكار المتعددة والجديدة بغية الوصول الى نتائج مبدعة، سواء من حيث المهارات الإبداعية او الاستراتيجيات المستعملة.

لذا يكون الطالب في هذه الاستراتيجية لديه القدرة على النظر إلى المشكلة من جميع الجوانب ومن جميع الاتجاهات للوصول إلى الحل الأمثل وهذا يؤدي إلى زيادة قدرته ورفع تحصيله الدراسي, لذا تسعى المؤسسات التربوية جاهدةً الى تفعيل عملية التدريس وزيادة فاعلية التعلم من خلال استخدام استراتيجيات وطرائق تدريسية تحدث أثراً في سلوك الطلبة.

مفهوم الفن البيئي:

يمكننا القول إن البيئة تمثل الاطار الذي يعيش فيه الانسان ويحصل منه على مقومات حياته من غذاء وكساء ومأوى وحاجات أخرى ويمارس مع أقرانه من البشر العلاقات الانسانية والبيئية.

ويعد الفن البيئي من الفنون التي استلهمت الارث الحضاري للبيئة في اعادة الصياغة الجمالية بقولبة فنية وبخصوصية تامة لهذا الفن وذلك بتحويل المهمل الى قيمة بصرية. (Al-Alusi, 2016:91 -93), فهو فن ذو رسالة تعبيرية وتربوية جمالية تحمل مضمونا فكريا في قالب فني, وهي غالبا تهجر مواقعها التقليدية مثل فضاء اللوحة الى فضاءات ارحب فخرج الفنان من المرسم لمد جسرا مع المتلقي فأصبحت البيئة المحيطة مؤثرة في طبائع وسلوك الانسان وعلاقته بمن حوله وبالمجتمع .

كما هو ذلك المفهوم الذي درجت عليه المعرفه الانسانية وألفته وهو الذي كونت منه الابداعية الفنية هيئة أو شكلا فنيا باستخدام عناصر مصممة بغض النظر عن حجمه, وله عرض جمالي هو تزيين ذلك المنظر الذي وضع فيه ويكون هو (العمل الفني) جزءا جذابا للكل. وان هيئة (Form) أو شكل (Shape) تكون في صلب المنظر الكلي (من ضمنه) فكل شيء في الكون من تخطيط أو رسم أو سيراميك أو نحت وغيرها أسس رئيسة وعناصر مكونة لهذا النوع من الفن. (Al-Alusi, 2016: 87) .

فالبيئة في مفهومها المعاصر تعني نظام متكامل من مجموعة من العوامل أو العناصر الطبيعية والاجتماعية والاقتصادية والحضارية التي تحيط بالانسان ولا غنى له عنها.

كما ان البيئة تؤدي دوراً مهماً في تنمية الميول والاستعداد الفني لدى الفرد حينما تتاح له الظروف المناسبة للتعبير عما يدور في مخيلته من دون أي معوقات خارجية" (Al-Basiouni,1965: 58-59). لذا نجد ان البيئة من اهم المقومات التي تشكل ذهن الفرد وتنعكس على طبيعة تصرفاته وعلاقاته وتعبيراته المتجسدة وبمختلف انواع الفنون, ولا نستطيع ان نتعرف على الفن البيئي مالم نتعرف على العناصر

الاساسية المكونه له واذا كنا ندرك الفن بلا انسان نعرف ايضاً أن لا انسان بلا فن ومن ذلك يتبين ترابط الانسان بالبيئة المحيطة به , وعناصر الفن البيئي ثلاثة: (Al-Basiouni,1965: 58-59)

1.البيئة 2. الانسان 3. الفن

فالفن يشكل انعكاساً للأفكار والمفاهيم والمشاعر لدى الإنسان فأثر الفن في حياة الإنسان وعمل على تطويرها، فالفنان المبدع يمكن ان يصوغ ما يجيش بإحساسات الفرد والمجتمع بشكل يتفق مع المكان والزمان فمن خلال الفن يعمل على إضافة القيم الجمالية للبيئة ويؤدي دوره في تطورها مستعيناً بالمعرفة العلمية والتكنولوجيا الحديثة المتطورة لصنع بيئة تمهد له عطاءاته وابداعاته في المستقبل. (Al-Khatib,2006:76-66)

فالعلاقة بين الفنان وبيئته من المكونات الاساسية للنشاط الابداعي الفني فهو عملية مستمرة فصار الفنان يتخذ من الفن لغة وجدانية أوعاطفية يحاول عن طريقها أن يعبر عما لاسبيل الى التعبير عنه باللغة العادية. (H.Osborne: 1955 , 64). ونتيجة هذا التعالق بين (البيئة والفن والفنان) يولد نتاج فني يغير من طبيعة المكان، ويضفي عليه قيماً جمالية وتعبيرية وحضارية.

كما ان الانسان هو من اوجد الفن وعاش معه وما النتاج الفني الا وليد تلك العلاقة المتلازمة بينهما لتفريغ طاقته التعبيرية التلقائية من خلال اشكال بصرية وفنية لتحريك حيز جامد من المساحة المصورة واضفاء معنى لها.

فالبيئة المحيطة بنا سبب كثير من المظاهر الحيوية التي نشاهدها يوميا والتي ترتبط بشكل مباشر لتمثل علاقة جدلية مستمرة مع النشاط الانساني وتؤثر في طبائع وسلوك الانسان وعلاقته بالمجتمع ومن ذلك يتبين ترابط الإنسان بالبيئة (الطبيعة – المكان – المجتمع) وترابطه بالفن الذي يؤدي دوره الحضاري والثقافي في مؤسسات الدولة ومتاحفها وساحاتها وجدران مبانيها، وقد يكون رسما او نحتاً او طرقا على النحاس او بشكل صناعات يدوية. فالفن البيئي له الدور الرائد في تكوين الاشكال الفنية من خلاله يصف لنا الاداء الانساني وعلاقته المتطورة مع المكونات البيئية المحيطة به فقد بدأ بتغير البيئة تغيرا كبيرا.

هدف الفن البيئي:

يهدف الفن البيئي الى:

- تفسير الطبيعه وعملياتها أو عن المشاكل البيئية التي نواجهها.
- الاهتمام بقوى البيئة وموادها بانتاج أعمال فنية متأثرة أو مصنوعة بواسطة الرياح, المياه,البرق, وحتى الزلازل.
- تجديد واحياء علاقتنا بالطبيعة بتقديم أفكار في أعمال فنية للتعايش مع بيئتنا.
- علاج واستعادة البيئة المتضررة وصيانة النظم البيئية بطريقة فنية وغالبا بطريقة جميلة.
- يرفض اساءة الانسان للبيئة ويدعو للعودة لحضنها الدافئ. (Al-Alusi,2016: 89).

اهمية الفن البيئي: للفن البيئي أهمية وفوائد عديدة غير منظورة فهو يمتلك خصائص مهمة ومن هذه الفوائد:

1- يزيد من تنمية الذوق الفني فهو فن جماهيري يعيش بين الناس.
2- ينشر الثقافة الفنية ويزيد من القيمة الحضارية في المنطقة التي يكون فيها.
3- هو فن لكل الناس؛ أي أنه فن الفضاءات المفتوحة وبعيد عن صالات العرض والمتاحف المغلقة.
4- فن هادف يتفهمه غالبية افراد المجتمع الذي ينتمي اليه فهو مفهوم ابعد من مفهوم اللوحة المؤطرة والتمثال التقليدي.(Al-Alusi ,2016: 90-89).

- طبيعة الفن والبيئة:

يعتبر الفن واحدة من أكثر المسائل التقليدية للثقافة الانسان وقد حُدّدت تعريفها بوصفها وسيلة للتعبير وتواصل الاحاسيس والافكار لاستكشاف المعاني والرموز منطلقاً من المعطى البيئي. لقد حفظت لنا الطبيعة العديد من أعمال البشر في الكهوف والمغارات وما خلفته لنا الحضارات القديمة كالحضارة السومرية والبابلية والاشورية وكذلك حضارة مصر القديمة والحضارة اليونانية والهلنستية والحضارات الاخرى سجل حافل بالاعمال الفنية تعكس حياة الاقوام وتاريخهم وانجازاتهم معبرين عنها بمختلف انواع الفنون فقد كان خيال (الفنان) وقابلية الحس يعودان الى الحقل البيئي الذي يعيش فيه وهذا ما قاده الى التعبير عن انفعالاته في المنحوتات او الرسوم المتنوعة ليسخر كل ما تعلمه في انجاز مهمته(Al-Alusi, 2016: 82), كما لايخفى على احد ان البيئة أمنت الانسان بكل ما يحتاجه في اموره الحياتية, ولم يتوقف الانسان عند حد الاخذ من البيئة كما هو عليه, وانما بدأ باضافة مسحة من الجمال والفن عليها. وهكذا ظهر فن مرتبط بالبيئة له طابع حضاري يمكن ان نصطلح عليه بـ (الفن البيئي). (Al-Alusi , 2016: 83) ,فالفن هو الدليل الملموس لهذا التفاعل بين الفنان وبيئته وهوعملية مستمرة للانعكاس البيئي على احساس الفنان تتم من خلال الحصول على كمية كبيرة من المعلومات من البيئة، وهذه المعلومات من خلال امتزاجها بالذات المبدعة للفنان تتم صياغتها في اشكال فنية ابداعية جديدة نتيجة العلاقة بين الفنان وبيئته (Abdel Hamid ,1987 : 160) ومن هنا فقد فهم الانسان (الفنان) بأن الخيال وقابلية الحس يعودان الى الحقل البيئي الذي يعيش فيه ذلك الفنان وهو المحاكي للحواس البصرية وللتوازن البيئي المتداخل مع الانشطة الحياتية المتنامية ومع العمل الفني باعتباره المساحة التي تحتوي على المكونات الاساسية التي تشكل في حد ذاتها حماية بيئية يحدد اهميتها الفنان نفسه من حيث التأليف أو التصميم أو التنفيذ أو خلق استعمالات شتى يمكن الاستفادة منها بشكل عملي ضمن استخداماتنا اليومية.

الفصل الثالث

منهجية البحث وإجراءاته

أولاً: منهجية البحث:

اعتمدت الباحثة المنهج التجريبي في تصميم اجراءات بحثها؛ لتحقيق هدف بحثها، والتحقق من فرضياته.

ثانياً: التصميم التجريبي:

اعتمد التصميم التجريبي (سالمون) ذي الاربع مجموعات، تجريبيتان وضابطتان، ثم طبّق المتغير المستقل (استراتيجية الحصاد)، على المجموعتين التجريبيتين وحجبت عن المجموعتين الضابطتين اللتين بقيتا تدرسان على وفق الطريقة الاعتيادية وكما موضح في جدول (1).

جدول رقم(1) تصميم (سالمون) التجريبي لإجراءات البحث

ت	نوع المجموعة	الاختبار القبلي	المتغير المستقل	الاختبار البعدي
1	تجريبية ذكور	X	استراتيجة الحصاد	التحصيل المعرفي
2	ضابطة ذكور	X	الطريقة الاعتيادية	التحصيل المعرفي
3	تجريبية اناث	X	استراتيجة الحصاد	التحصيل المعرفي
4	ضابطة اناث	X	الطريقة الاعتيادية	التحصيل المعرفي

ثالثاً: مجتمع البحث:

تكون مجتمع البحث الحالي طلبة معاهد الفنون الجميلة الذكور والاناث الدراسة الصباحية والبالغ أعدادهم (120) طالباً وطالبة للدراسة الصباحية.

رابعاً: عينة البحث:

اختارت الباحثة عينة عشوائية وتم تحديد المجموعتين التجريبيتين والمجموعتين الضابطتين بالطريقة العشوائية البسيطة، اذ تكونت المجموعتان التجريبيتان من مجموعة ذكور ومجموعة اناث، أما المجموعتين الضابطتين تكونت من مجموعة الذكور ومجموعة الاناث وبلغ عدد العينة الكلي (75) طالباً.كما في جدول (2).

جدول رقم (2) البيانات الخاصة بعينة البحث

ت	المجموعة	عدد العينة	مجموع
1	الذكور تجريبية	19	75
2	الذكور ضابطة	18	
3	الاناث تجريبية	19	
4	الاناث ضابطة	19	

الاختبار المعرفي القبلي للمجموعات الاربع:

طبّقت الباحثة اختباراً معرفياً قبلياً، للمجاميع الأربعة للبحث للوقوف على مستوى الخبرات السابقة لدى الطلبة في مادة الفن البيئي، وبعد استعمال معادلة (كروسكال وايلز) على المجاميع الأربعة كانت مجموع الرتب لكل مجموعة كالاتي، ذكور التجريبية (37،03)، ذكور الضابطة (41,70)، اناث التجريبية (48،85)، اناث الضابطة (34،43) على التوالي، اما قيمة كاي2 المحسوبة فكانت (4،481) وهي اصغر من الجدولية (7،81) وبدرجة حرية (3) وهذه النتيجة تشير الى عدم وجود فروق ذات دلالة احصائية عند مستوى (0،05)، أي ان المجاميع الاربع للبحث متكافئة في متغير التحصيل المعرفي قبلياً، كما في جدول (3).

جدول (3) التكافؤ بين مجموعات البحث الأربع في متغير التحصيل المعرفي قبلياً

المجموعة	الجنس	عدد العينة	مجموع الرتب	قيمة كاي2		مستوى الدلالة	درجة الحرية	القرار
				المحسوبة	الجدولية			
التجريبية	الذكور	19	37،03	4،481	7،81	0،05	3	غير دالة
الضابطة	الذكور	18	41،70					
التجريبية	الاناث	19	48،85					
الضابطة	الإناث	19	34،43					

بناء الخطط الدراسية:

1 - تحليل الأهداف وصياغتها سلوكياً: تعد صياغة الأهداف لأي تصميم تجريبي الخطوة الأساس الذي يبنى عليها تصميم الخطط الدراسية، لأنها تساعد المدرس في تحديد محتوى المادة المتعلمة والعمل على تنظيمها واختيار الطرائق والأساليب والأدوات والوسائل التعليمية والنشاطات المناسبة لها، وتمثل المعيار الأساس في تقويم العملية التعليمية.

أ- الأهداف التعليمية: وعند اطلاع الباحثة على اهداف مادة الفن البيئي في معاهد الفنون الجميلة، حددت الباحثة الأهداف التعليمية بستة أهداف، بواقع هدف تعليمي لكل موضوع درس تمت صياغتها على وفق متطلبات الخطط المصممة على وفق استراتيجية الحصاد والتي تسهم في سبل التعلم المراد تحقيقه.

ب- الأهداف السلوكية: إن عملية تحديد الأهداف السلوكية وصياغتها بشكلها النهائي يساعد المعلم في تحديد الخطوات التي يجب أن يسير عليها أثناء التدريس مما تودي إلى نتائج أدائية جيدة، كما إنها تجعل المتعلم يعرف ما هو مطلوب منه صاغت الباحثة 54 هدفاً سلوكيا ضمن المستويات الثلاثة الاخيرة لتصنيف بلوم (التحليل – التركيب – التقويم) على أن التفكير الجانبي يتطلب مستويات عالية متخطيةً المستويات الدنيا باعتبارها موجودة.

- تحليل المادة التعليمية: قامت الباحثة بتحليل مادة (الفن البيئي) وهي (المفاهيم المتعلقة بالفن البيئي، مقوماته، العوامل المؤثرة، المدارس الفنية المعاصرة، المعلومات المتعلقة بالمهارات الجدارية، الفضاء)

- تحديد الحاجات والمتطلبات المسبقة:- تعنى الخطط الدراسية المعدة في هذا البحث بحاجات الطلبة الذين يخضعون لدراسته؛ كونه يتحقق من خلال تعرّف الحاجات التي يريدون تحقيقها من خلال محتوى الخطط الدراسية، مما يثير دافعيتهم للتعلم لذا فان هدف المصمم التعليمي هو معرفة ما الذي يريد المتعلمون تعلمه في مادة (الفن البيئي). ولغرض الوقوف على الحاجات والمتطلبات المسبقة (الفئة المستهدفة) من خلال تعرف امتلاكهم الخبرات التعليمية في التقنيات المستخدمة في الفن البيئي. اجرت الباحثة دراسة استطلاعية على عينة مكونة من (50) طالباً وطالبة أُختيروا من طلبة المرحلة الخامسة وذلك من خلال طرح السؤال الآتي عليهم:

ما الصعوبات والمشكلات التي تواجهكم في مادة الفن البيئي؟

ان نتائج الدراسة الاستطلاعية افادت (الباحثة) في تحديد الاهداف التعليمية للخطط الدراسية وتنظيم المحتوى التعليمي على وفق الاهداف السلوكية المحددة، فضلاً عن تحديد الانشطة والفعاليات التعليمية، ان هذه النتائج أسهمت في معرفة الطرائق والاساليب التدريسية الملائمة لتدريس هذه المادة.

جدول (4) يوضح المواضيع والاهداف التعليمية والسلوكية

الدروس	الموضوع	الاهداف التعليمية	الاهداف السلوكية			المجموع
			تحليل	تركيب	تقويم	
الاول	المفاهيم المتعلقة بالفن البيئي	1	3	3	2	8
الثاني	مقومات الفن البيئي	1	3	3	2	8
الثالث	العوامل المؤثرة في الفن البيئي	1	3	3	2	8
الرابع	المدارس الفنية المعاصرة	1	4	4	2	10
الخامس	المعلومات المتعلقة بالمهارات الجدارية	1	3	3	2	8
السادس	مفهوم الفضاء وتأثيره على العمل الفني	1	3	3	2	8

الاختبار التحصيلي المعرفي:

تعد عملية بناء الاختبارات من الاجزاء المهمة في العملية التعليمية وذلك للوقوف على مدى التقدم المعرفي لدى الطلبة، إذ اعدت الباحثة اختباراً تحصيلياً معرفياً استند في بنائه على وفق الاهداف التعليمية، ومحتوى المادة العلمية (مفردات الفن البيئي)، اذ تكون هذا الاختبار من (5 اسئلة مختلفة) ضمت (50 فقرة) بواقع (9 فقرات) للسؤال الاول و(15 فقرة) للسؤال الثاني و(7 فقرات) للسؤال الثالث و(11 فقرة) للسؤال الرابع و(8 فقرات) للسؤال الخامس، اذ تم بناء هذا الاختبار في ضوء مفردات المادة التعليمية واهدافها، واعطيت (درجة واحدة) للاجابة صحيحة و(صفر) للاجابة الخاطئة، اذ يحصل الطالب على (50 درجة) في حال الاجابة على جميع فقرات الاختبار.

تعليمات الاجابة على فقرات الاختبار التحصيلي المعرفي:

يشير(الامام) الى ان "تعليمات الاختبار يجب ان تكون بسيطة ودقيقة وواضحة تتضمن معلومات تتعلق بالغرض المطلوب من الاختبار وكيفية الاجابة عن فقراته والزمن المستغرق في الاجابة" (AL.Imam, 1990: 93). إذ اعدت الباحثة صيغة من التعليمات الخاصة للاجابة عن فقرات الاختبار التحصيلي المعرفي وزعت على (عينة البحث) قبل الاجابة على الاختبار.

تصحيح فقرات الاختبار:

تم تصحيح فقرات الاختبار على وفق مقياس (1-0)، (درجة واحدة) للاجابة الصحيحة و(صفر) للاجابة الخاطئة او المتروكة او الناقصة، وتكون الدرجة الكلية للاختبار المعرفي التحصيلي (50 درجة).

صدق الاختبار التحصيلي المعرفي: عرضت فقرات الاختبار على اختصاصيين في مجال (الفنون التشكيلية، التربية الفنية، القياس والتقويم) لبيان مدى صلاح الفقرات في قياس الاهداف التعليمية ووضوح صياغتها، اذ تم عرض الصيغة الاولية للاختبار المعرفي التحصيلي البالغة (54) فقرة، وبعد التعديل والحذف، تم اظهار نتيجة الصدق الظاهري باستعمال معادلة (هولستي Holisty)، اذ بلغ مجموع فقرات الاختبار التحصيلي المعرفي بشكله النهائي (50) فقرة.

الخصائص السايكومترية للاختبار:

طبق الاختبار التحصيلي المعرفي على عينة استطلاعية مكونة من (50) طالباً وطالبة خارج عينة البحث الاساسية، لغرض قياس مدى ثبات الاختبار، وحساب معدل الوقت اللازم للاجابة وتشخيص مستوى صعوبة الفقرات ومعرفة مدى تمييز فقرات الاختبار لتلافي المعوقات التي قد تظهر في التطبيق النهائي وكالآتي:

1 – ثبات الاختبار: استعملت اختبار((20) Kauder Richardson) لأن فقرات الاختبار محددة باجابة واحدة اما (خاطئة او صحيحة)، وبعد حساب معامل الثبات تبين انه (0.88) وهو درجة عالية من الثبات للاختبار، اذ ان "الاختبارات غير المقننة التي يتراوح معامل ثباتها (70% - فاكثر) تمتاز بدرجة عالية من الثبات". (Gronlund ،1965: 233)

2 - معامل صعوبة الفقرات: ولحساب معامل الصعوبة لكل فقرة من فقرات الاختبار المعرفي التحصيلي استخدمت معادلة معامل الصعوبة، أذ رتبت درجات الطلبة (العينة الاستطلاعية) تنازلياً بعد أن قسمت على مجموعتين متساويتين، اذ تراوحت درجات المجموعة العليا ما بين (30-44) ودرجات المجموعة الدنيا ما بين (28-14)، وبلغ متوسط الوقت اللازم للاجابة على فقرات الاختبار (39) دقيقة.

بعد اجراء العمليات الاحصائية ظهر ان معامل الصعوبة لكل فقرة تراوح ما بين (36%-72%) ويعد هذا مؤشراً جيداً لصلاح فقرات الاختبار اذ يؤكد (بلوم Bloom) ان "الاختبارات تعد جيدة اذا كان مستوى صعوبة فقراتها تتراوح ما بين (20%-80%)". (Bloom ,1983:107).

3-معامل تمييز الفقرات (القوة التمييزية): بعد اجراء العمليات الاحصائية ظهر ان معامل تمييز الفقرات للاختبار تتراوح ما بين (36% - 78%) وهو مؤشر جيد، تؤكد ان فقرات الاختبار التحصيلي المعرفي واضحة وتمتاز بالقدرة على التمييز بين طلبة المجموعتين العليا والدنيا (الاستطلاعية) والجدول (5) يبين قوة الصعوبة والتمييز لكل فقرة من فقرات الاختبار التحصيلي المعرفي.

جدول (5) درجة معامل الصعوبة وقوة معامل التمييز فقرات الاختبار المعرفي

ت	معامل الصعوبة	معامل التمييز		ت	معامل الصعوبة	معامل التمييز
1	%50	%50		26	%46	%60
2	%46	%52		27	%40	%50
3	%46	%58		28	%60	%62
4	%56	%68		29	%64	%70
5	%50	%60		30	%66	%78

%50	%50	31		%64	%52	6
%60	%52	32		%73	%56	7
%52	%46	33		%58	%50	8
%60	%50	34		%60	%56	9
%50	%40	35		%66	%60	10
%40	%40	36		%52	%46	11
%40	%36	37		%60	%50	12
%60	%50	38		%46	%40	13
%64	%50	39		%36	%36	14
%66	%58	40		%40	%36	15
%70	%62	41		%76	%62	16
60	%50	42		%66	%56	17
%50	%50	43		%60	%50	18
%52	%52	44		%72	%60	19
%56	%46	45		%36	%36	20
%73	%62	46		%50	%50	21
%60	%46	47		%64	%56	22
%73	%62	48		%70	%62	23
%70	%60	49		%78	%60	24
%68	%56	50		%56	%46	25

الوسائل الاحصائية :

اختباركروسكال وايلز للمجاميع الاربع للفرضية

اختباركروسكال وايلز للتكافؤ في التحصيل المعرفي قبلياً

معادلة هولستي للتأكد من صدق الاختبار التحصيلي المعرفي

اختبار ((20) kauder Richardson) لثبات الاختبار المعرفي.

معادلة معامل الصعوبة لتطوير فقرات الاختبار التحصيلي المعرفي

معادلة القوة التميزية لايجاد النسبة المئوية لعدد المفحوصين الذين اجابوا اجابة صحيحة في الفقرة

اختبار مان وتني لايجاد الفروق بين المجموعتين وحسب الفرضيات الفرعية.

الفصل الرابع

ستستعرض فيه الباحثة نتائج الفرضيات والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات كالآتي:

الفرضية الصفرية الرئيسة: لا توجد فروق ذات دلالة احصائية بين متوسط رتب درجات المجموعات الأربع على الاختبار المعرفي البعدي لمادة الفن البيئي لدى طلبة معهد الفنون الجميلة.

وللتحقق من الفرضية الرئيسة استعملت الباحثة معادلة كروسكال وايلز فكانت قيمة كاي2 المحسوبة (37،745) درجة، وهي أكبر من الجدولية (7،81)، وبمستوى دلالة (0،05)، وبدرجة حرية (3)، فهذه النتيجة تشير الى وجود فروق ذات دلالة احصائية بين المجاميع الأربعة، كما في جدول(6).

جدول (6)

الفروق الاحصائية بين المجاميع الأربعة على الاختبار المعرفي البعدي لمادة الفن البيئي.

المجموعة	الجنس	عدد العينة	مجموع الرتب	قيمة كاي2		مستوى الدلالة	درجة الحرية	الحكم
				المحسوبة	الجدولية			
التجريبية	الذكور	19	48،05	37،745	7،81	0،05	3	دالة
الضابطة	الذكور	18	23،33					
التجريبية	الاناث	19	62،93					
الضابطة	الإناث	19	27،70					

ولمعرفة اتجاه الفروق بين المجموعات الاربعة استعملت الباحثة اختبار مان وتني للعينات المتوسطة للمقارنة بين كل مجموعتين وحسب الفرضيات الفرعية الآتية:

1-لاتوجد فروق ذات دلالة احصائية بين رتب درجات الطلبة الذكور في المجموعة التجريبية والمجموعة الضابطة على الاختبار المعرفي البعدي لمادة الفن البيئي.

بعد استعمال الباحثة اختبار مان – وتني للعينات المتوسطة ظهر أن مجموع رتب درجات الطلبة الذكور في المجموعة التجريبية (537،00)، ومتوسطها (26،85)، أما المجموعة الضابطة من الذكور فكان مجموع رتب درجات طلبتها (283،00) ومتوسطها (14،15). كما أن قيمة مان – وتني المحسوبة كانت (73،00)، أما الجدولية (127،00) وبمستوى (0،05)، وبما أن قيمة مان – وتني المحسوبة أصغر من الجدولية، ترفض الفرضية الصفرية وتقبل الفرضية البديلة، وكما موضح في جدول (7). وهذه النتيجة تشير الى وجود فروق ذوات دلالة احصائية بين رتب درجات كلا المجموعتين، التجريبية والضابطة من الذكور، وأن اتجاه هذا الفرق كان لصالح الطلبة الذكور من المجموعة التجريبية الذين درسوا على وفق استراتيجية الحصاد.

جدول (7)

الفروق بين رتب درجات الطلبة الذكور في كلا المجموعتين التجريبية والضابطة على الاختبار المعرفي البعدي لمادة الفن البيئي.

المجموعة	عدد الطلبة	متوسط الرتب	مجموع الرتب	قيمة مان - وتني		مستوى الدلالة	القرار
				المحسوبة	الجدولية		
التجريبية ذكور	19	26،85	537،00	73،00	127،00	(0،05)	دالة ذكور التجريبية
الضابطة ذكور	18	14،15	283،00				

2- لاتوجد فروق ذات دلالة احصائية بين رتب درجات الطلبة الذكور في المجموعة التجريبية والإناث في المجموعة التجريبية على الاختبار المعرفي البعدي لمادة الفن البيئي.

بعد استعمال الباحثة اختبار مان – وتني للعينات المتوسطة ظهر أن مجموع رتب درجات الطلبة الذكور (322)، ومتوسطها (16،10)، أما الاناث فكان مجموع رتب درجاتهن(498) ومتوسطها (24،90). كما أن قيمه مان – وتني المحسوبة كانت (112)، أما الجدولية (127،00) وبمستوى (0،05)، وبما أن قيمة مان – وتني المحسوبة أصغر من الجدولية، ترفض الفرضية الصفرية وتقبل الفرضية البديلة، وكما موضح في جدول(8). وهذه النتيجة تشير الى وجود فروق ذوات دلالة احصائية بين رتب درجات طلبة كلا المجموعتين، ذكور التجريبية واناث التجريبية، وأن اتجاه هذا الفرق كان لصالح الاناث من المجموعة التجريبية اللائي درسن على وفق استراتيجية الحصاد.

جدول(8)

الفروق بين رتب درجات الطلبة الذكور والاناث في كلا المجموعتين التجريبيتين على الاختبار المعرفي البعدي لمادة الفن البيئي.

المجموعة	عدد الطلبة	متوسط الرتب	مجموع الرتب	قيمة مان - وتني		مستوى الدلالة	القرار
				المحسوبة	الجدولية		
التجريبية ذكور	19	16،10	322	112	127،00	(0،05)	دالة اناث التجريبية
التجريبية اناث	19	24،90	498				

3- لا توجد فروق ذات دلالة احصائية بين رتب درجات الطلبة الذكور في المجموعة التجريبية والإناث في المجموعة الضابطة على الاختبار المعرفي البعدي لمادة الفن البيئي

بعد استعمال الباحثة اختبار مان – وتني للعينات المتوسطة ظهر أن مجموع رتب درجات الطلبة الذكور في المجموعة التجريبية (522)، ومتوسطها (26،10)، أما المجموعة الضابطة من الاناث فكان مجموع رتب درجاتهن (298) ومتوسطها (14،90). كما أن قيمه مان – وتني المحسوبة كانت (88)، أما الجدولية (127،00) وبمستوى (0،05)، وبما أن قيمة مان – وتني المحسوبة أصغر من الجدولية، ترفض الفرضية الصفرية وتقبل الفرضية البديلة، وكما موضح في جدول (9). وهذه النتيجة تشير الى وجود فروق ذوات دلالة احصائية بين رتب درجات كلا المجموعتين، التجريبية من الذكور والضابطة من الاناث، وأن اتجاه هذا الفرق كان لصالح الطلبة الذكور من المجموعة التجريبية الذين درسوا على وفق استراتيجية الحصاد.

جدول(9)

الفروق بين رتب درجات الطلبة الذكور في المجموعة التجريبية والاناث في المجموعة الضابطة على الاختبار المعرفي البعدي لمادة الفن البيئي.

المجموعة	عدد الطلبة	متوسط الرتب	مجموع الرتب	قيمة مان - وتني		مستوى الدلالة	القرار
				المحسوبة	الجدولية		
التجريبية ذكور	19	26,10	522	88	127،00	(0،05)	دالة ذكور التجريبية
الضابطة اناث	19	14،90	298				

4-لا توجد فروق ذات دلالة احصائية بين رتب درجات الطلبة الذكور في المجموعة الضابطة والاناث في المجموعة التجريبية على الاختبار المعرفي البعدي لمادة الفن البيئي.

بعد استعمال الباحثة اختبار مان– وتني للعينات المتوسطة ظهر أن مجموع رتب درجات الطلبة الذكور في المجموعة الضابطة (223)، ومتوسطها (11،15)، أما الاناث في المجموعة التجريبية فكان مجموع رتب درجاتهن(597) ومتوسطها (29،85).كما أن قيمه مان– وتني المحسوبة كانت (13)، أما الجدولية (127،00) وبمستوى (0،05)، وبما أن قيمة مان– وتني المحسوبة أصغر من الجدولية، ترفض الفرضية الصفرية وتقبل الفرضية البديلة، وكما موضح في جدول (10). وهذه النتيجة تشير الى وجود فروق ذوات دلالة احصائية بين رتب درجات كلا المجموعتين، وأن اتجاه هذا الفرق كان لصالح الطالبات الاناث من المجموعة التجريبية اللائي درسن على وفق استراتيجية الحصاد.

جدول(10)

الفروق بين رتب درجات الطلبة الذكور في المجموعة الضابطة والاناث في المجموعة التجريبية على الاختبار المعرفي البعدي لمادة الفن البيئي.

المجموعة	عدد الطلبة	متوسط الرتب	مجموع الرتب	قيمة مان - وتني		مستوى الدلالة	القرار
				المحسوبة	الجدولية		
الضابطة ذكور	18	11،15	223	13	127،00	(0،05)	دالة اناث

التجريبية اناث	19	29،85	597				التجريبية

5-لا توجد فروق ذات دلالة احصائية بين رتب درجات الطلبة الذكور في المجوعة الضابطة والاناث في المجموعة الضابطة على الاختبار المعرفي البعدي لمادة الفن البيئي.

بعد استعمال الباحثة اختبار مان – وتني للعينات المتوسطة لذكور واناث المجموعتين الضابطتين، ظهر أن مجموع رتب درجات الطلبة الذكور (380،5)، ومتوسطها (19،3)، أما الاناث فكان مجموع رتب درجاتهن(439،5) ومتوسطها (21،98). كما أن قيمه مان – وتني المحسوبة كانت (170،5)، أما الجدولية (127،00) وبمستوى (0،05)، وبما أن قيمة مان – وتني المحسوبة أكبر من الجدولية تقبل الفرضية الصفرية وترفض الفرضية البديلة، وكما موضح في جدول (11). وهذه النتيجة تشير الى عدم وجود فروق ذوات دلالة احصائية بين رتب درجات كلا المجموعتين الضابطتين، من الذكور والاناث، الذين درسوا على وفق الطريقة الإعتيادية.

جدول(11)

الفروق بين رتب درجات الطلبة الذكور والاناث في كلا المجموعتين الضابطتين على الاختبار المعرفي البعدي لمادة الفن البيئي.

المجموعة	عدد الطلبة	متوسط الرتب	مجموع الرتب	قيمة مان - وتني		مستوى الدلالة	القرار
				المحسوبة	الجدولية		
الضابطة ذكور	18	19،3	380،5	170،5	127،00	(0،05)	غير دالة
الضابطة اناث	19	21،98	439،5				

6-لا توجد فروق ذات دلالة احصائية بين رتب درجات الطلبة الإناث في المجموعة التجريبية والمجموعة الضابطة على الاختبار المعرفي البعدي لمادة الفن البيئي.

بعد استعمال الباحثة اختبار مان – وتني للعينات المتوسطة ظهر أن مجموع رتب درجات الطالبات الاناث في المجموعة التجريبية (583،5)، ومتوسطها (29،18)، أما المجموعة الضابطة فكان مجموع رتب درجاتهن(236،5) ومتوسطها (11،83). كما أن قيمه مان – وتني المحسوبة كانت (26،5)، أما الجدولية (127،00) وبمستوى (0،05)، وبما أن قيمة مان– وتني المحسوبة أصغر من الجدولية، ترفض الفرضية الصفرية وتقبل الفرضية البديلة، وكما موضح في جدول(12). وهذه النتيجة تشير الى وجود فروق ذوات دلالة احصائية بين رتب درجات كلا المجموعتين، التجريبية والضابطة من الاناث، وأن اتجاه هذا الفرق كان لصالح الطالبات الاناث من المجموعة التجريبية الذين درسوا على وفق استراتيجية الحصاد.

جدول(12)

الفروق بين رتب درجات الطالبات الاناث في كلا المجموعتين التجريبية والضابطة على الاختبار المعرفي البعدي لمادة الفن البيئي.

المجموعة	عدد الطالبات	متوسط الرتب	مجموع الرتب	قيمة مان - وتني		مستوى الدلالة	القرار
				المحسوبة	الجدولية		
التجريبية اناث	19	29،18	583،5	26،5	127،00	(0،05)	دالة اناث التجريبية
الضابطة اناث	19	11,83	236،5				

تفسير النتائج:

أظهرت نتائج البحث تفوق طلبة المجموعتين التجريبيتين الذين درسوا مادة الفن البيئي على وفق استراتيجية الحصاد على طلبة المجموعتين الضابطتين الذين درسوا بالطريقة التقليدية المتبعة. وقد يعزى ذلك إلى الأسباب الآتية: -

1- إن استراتيجية الحصاد تعطي الطلبة مساحة كبيرة من الحرية للتعبير عن افكارهم بعد النظر الى المشكلة المطروحة من زوايا عدة.

2- تضمن استراتيجية الحصاد اشتراك الطلبة جميعهم في ايجاد الحلول وخلق نوع من المنافسة بينهم.

3- لاستراتيجية الحصاد خطوات منظمة تجعل الطلبة يستقبلون المعلومات ويفكرون بجميع الاتجاهات لانتاج افكار توصل للحلول الابداعية.

الاستنتاجات:

1 -ان استراتيجية الحصاد عمل على نقل الطلبة من حالة استقبال مباشر للمعلومات الى باحثين عنها، وهذا عكس الطريقة الاعتيادية.

2 – مكنت خطوات استراتيجية الحصاد الطلبة من إحداث تغيرات نوعية في نمط تفكيرهم، مما ساعدهم في تمييز الحلول الصحيحة واختيارها من بين حلول عديدة.

3 - كان استخدام استراتيجية الحصاد حافزاً لإثارة دافعية الطلبة للبحث والتقصي عن الحقائق والمعلومات والكشف عن الغموض لديهم في محتوى المادة الدراسية اثناء تلقيها واستنتاج ما هو صحيح والحكم على صحة المعلومات فيها مما أدى الى تحفيز الدافع المعرفي وزيادة التحصيل.

التوصيات:

توصي الباحثة بـ:

1- تقديم المادة التعليمية للطلبة بشكل مشكلات لها مساس بحياة المتعلم، وهذا ما يشجع على التفكير وإيجاد الحلول المناسبة لها.

2- إقامة برامج تدريبية لتدريب أعضاء الهيأة التدريسية على كيفية استخدام استراتيجية الحصاد للإبداع الجاد وعدم الاقتصار على طرائق التدريس التي تعتمد على الحفظ والتلقين.

المقترحات:

1- اجراء دراسة لمعرفة فاعلية استراتيجية الحصاد للإبداع الجاد في متغيرات اخرى مثل التفكير الإبداعي

2- اجراء دراسة لمعرفة فاعلية استراتيجية الحصاد للإبداع الجاد في تدريس مادة تصميم اجهزة.

References:

1. Ibrahim, Khaled Kazem, Al-Kinani, and Nelly Awaid, (2011), *Educational Studies, Center for Research and Studies*, Ministry of Education, Volume 4, Year 4, Issue 16, Baghdad.
2. Ibrahim, Magdy Aziz, (2009), *Creativity and the Development of Teaching and Learning*, World of Books, Cairo.
3. Ibn Fares, (D.T), *Dictionary of Language Measurements*, investigation by Abd al-Salam Haroun, Dar Al-Fikr for Printing and Distribution, Part 1, Amman.
4. Abu Jado, Salih Muhammad Ali and Muhammad Bakrnofal, (2007), *Teaching Thinking: Theory and Practice*, Dar Al-Maysarah for Publishing, Distribution and Printing, 1st Edition, Amman.
5. Abu Jado, Salih Muhammad, and Muhammad Bakr Nofal (2010), *Teaching Thinking Theory and Practice*, Dar Al Masirah for Publishing, Distribution and Printing, 2nd Edition, Amman, Jordan.
6. Al-Alusi, Safa Lutfi, (2016), *environmental art definition, its development, its elements and its importance*, the methodological house for publication and distribution, 1st edition, Jordan.
7. Al-Basiouni, Mahmoud (1965) *Artistic Culture and Education*. Dar al-Ma'arif, Cairo, Egypt.
8. Al-Tamimi, Yassin Alwan and others, (2018), *Dictionary of Psychological*, Educational and Physical Sciences Terms, Dar Al-Radwan for Publishing and Distribution, 1st Edition, Amman, Jordan.
9. Hussein, Thaer Ghazi, (2008), *the experience of the De Bono Center for Teaching Thinking, a paper presented to the Fourth Scientific Conference for the Gifted and Talented*, the publications of the De Bono Center, Amman, Jordan.
10. Al-Khalidi, Adeeb Muhammad (2008): *The Psychology of Individual Differences and Mental Superiority*, Wael Publishing House, Iraq.
11. Al-Khatib, Abdullah, (2006), *Civilization and the Crisis of Freedom*, 1st edition, General Cultural Affairs House, Baghdad.
12. De Bono, Edward, (2005), *Serious Creativity "Using the Power of Lateral Thinking to Create New Ideas*", Arabicization by Basma Al-Nouri, Obeikan Library, 1st edition, Saudi Arabia.
13. De Bono, Edward, (2006), *Tributaries of Lateral Thinking*, Dar Al-Fikr for printing and publishing.
14. Al-Samarrai, Qusay Muhammad Latif, Al-Badri, Faida Yassin Taha, (2018), *teaching skills and strategies*, Al-Sadiq Cultural Foundation, 1st edition, Babylon, Iraq.
15. Al-Surour, Nadia Hayel, (2000), I*nternational Concepts and Programs in Education of the Distinguished and Talented*, Dar Al-Fikr for Printing, Publishing and Distribution, Amman, Jordan.
16. Al-Shuwaili and others, (2016), *creative teaching methods and skills*, Dar Safaa for Publishing and Distribution, 1st Edition, Amman, Jordan.
17. Abdel Hamid, Shaker, (1987), *The Beginning Process in the Art of Photography*, Kuwait
18. Attia, Mohsen Ali, (2008), *Modern Strategies in Effective Teaching*, Dar Safaa for Publishing and Distribution, Amman.

19. Al-Ghurairy, Saadi Jassim Attia, (2007), *teaching thinking, its concept and contemporary directions*, Al-Mustafa Press, Baghdad.
20. Qatami, Youssef and Nayfeh Qatami, (2001), *Teaching Thinking for the Basic Stage*, Dar Al-Fikr for Printing and Publishing, 1st Edition, Amman, Jordan.
21. Mahmoud, Salah El-Din Arafa, (2006), *Thinking Without Borders*, The World of Books, Cairo.
22. Al-Yousifi, Ali Abbas, (2009), *teaching and learning methods among students of the Faculty of Jurisprudence*, submitted to the Ministry of Higher Education, University of Kufa, Teaching and University Education Development Center.
23. Cood ,T .L,(1979) ،*Teacher Effectiveness in Elementary School*, Journal of Teacher education, March, April.
24. De bono,Edward,(1992):*Serious Creativity: using the power of lateral thinking to creative new idea*. New York,NY,Harper collingPublishers, Inc
25. De Bono, Edward (1998) *Lateral thinking concepts*
26. De Bono, Edward (2007): *Six thinking hats create britan*: penguin books.
27. Ernest,R.H.(1962):*Introduction to psychology*.U.S.A. Harcourt brace word Inc.
28. Gronland, Norman E. (1965)،*Measurement and Evolution in teaching 4thd*. New York, Macsmillan Publishing Co. in.,
29. H. Osborne (1955)"*Aesthetics and criticism"*, London, Routledge & kegan panl .
30. Jabbar Mohammed, H. (2022). Strategies of brain-based learning theory and its impact on the achievement of students of the Department of Art Education in Teaching Methods. *Al-Academy*, (106), 97–114. https://doi.org/10.35560/jcofarts106/97-114
31. 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
32. ahmed Shallal, foad. (2022). The Graphic privacy in vector graphics design for children's publications. *Al-Academy*, (103), 211–224. https://doi.org/10.35560/jcofarts103/211-224
33. tariq muhamad, mayida . . (2022). The Aesthetic Dimension in Popular Topics by Naguib Younes. *Al-Academy*, (103), 165–176. https://doi.org/10.35560/jcofarts103/165-176

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts108/45-62

Aesthetic employment of alliteration between the realistic and the fantasy in animated films

Paymen Kareem kadim [1]
Shurooq Malik Hassan[2]

Al-Academy Journal-Issue 108 ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 30/1/2023 Date of acceptance: 16/2/2023 Date of publication: 15/6/2023

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

Abstract:

When a person found himself in a life he did not understand، he tried to create in his imagination powers and gods that tried to protect him from his ignorance of that world، and when he was reassured internally through those fantasy creatures when he made them the greatest protector and the source of his existence and his being، he began to weave myths and myths until he created his reality that he did not have. Any hint، and when we go back to the mechanism of embodying those myths، myths and fantasias in which he lived، we will find that the first building blocks were written on the walls of the caves in which he lived during that period. And when his thought developed and thus his expressive means developed، he began to embody this undisciplined fantasy through means that fit his era and his thought، which he tried to make it more in contact with the reality he lives in so that it is thus an analogy between that fantasy and the realism he lives in، and for this you see him continuing to develop his productions and weave them in a way The realistic and the fantasy blend in a form component that is in line with the recipient's awareness and horizon of expectation regarding the narrated material. Accordingly، the subject of the aesthetic employment of alliteration formed a central position in animated films، due to the fact that this type of films possesses undisciplined material in terms of the fantasy that it deals with realistically. Hence the research problem came as follows: (What is the aesthetic employment of realistic and fantasy anagrams in animated films?)

Keywords: recruitment، beauty، anagrams، fantasy reality، animation.

[1] Graduate student/ University of Baghdad / College of Fine Arts. beman.kareem@yahoo.com

[2] Lecturer / University of Baghdad / College of Fine Arts sherouk.malek@cofarts.uobaghdad.edu.iq

التوظيف الجمالي للجناس بين الو اقعي والفنتازي في افلام الرسوم المتحركة

بيمان كريم كاظم[1]
شروق مالك حسن[2]

ملخص البحث:

حينما وجد الإنسان ذاته في حياة لا يفقه كنهها حاول أن يخلق في مخيلتهُ قوى وإلهة تحاول حماية من جهله بذلك العالم، وحينما طمأن داخلياً عبر تلك المخلوقات الفنتازيا حينما جعلها الحامي الأكبر ومصدر وجوده وكينونتهِ، راح ينسج الاساطير والخرافات حتى يصنع واقعهِ الذي لم تكن لهُ أي ملمح، وحينما نرجع إلى آلية تجسيد تلك الاساطير والخرافات والفنتازيا التي كان يعيشها سنجد أن اللبنات الأولى كانت عبر تدوينها على جدران الكهوف التي كان يعيش فيها أثناء تلك الفترة. ولما تطورت فكره وبالتالي تطورت وسائل تعبيريه، راح يُجسد تلك الفنتازيا الغير منضبطة عبر وسائل تتلاءم مع عصره وفكره والتي حاول أن يجعلها أكثر تماس مع الواقع الذي يعيشه حتى يكون بالتالي جناس ما بين تلك الفنتازيا والواقعية التي يعيشها، ولهذا تراه أخذ يستمر بتطوير نتاجاته ويحبكها بطريقة يمتزج فيه الواقعي والفنتازي مكون شكل يتماشى مع وعي المتلقي وأفق توقعه إزاء المادة المسرودة. وعليه شكلت موضوعة التوظيف الجمالي للجناس مكانة مركزية في أفلام الرسوم المتحركة وذلك نظرا لما يمتلك هذا النمط من الأفلام مادة غير منضبطة من ناحية الفنتازيا التي تتناولها بشكل واقعي. ومن هنا جاءت مشكلة البحث على النحو الآتي: (ما التوظيف الجمالي للجناس الواقعي والفنتازي في افلام الرسوم المتحركة؟)

الكلمات المفتاحية: التوظيف الجمالي، الجناس، الو اقعي الفنتازي، الرسوم المتحركة.

المقدمة:

حينما وجد الإنسان ذاته في حياة لا يفقه كنهها حاول أن يخلق في مخيلتهُ قوى وإلهة تحاول حماية من جهله بذلك العالم، وحينما طمأن داخلياً عبر تلك المخلوقات الفنتازيا حينما جعلها الحامي الأكبر ومصدر وجوده وكينونتهِ، راح ينسج الاساطير والخرافات حتى يصنع واقعهِ الذي لم تكن لهُ أي ملمح، وحينما نرجع إلى آلية تجسيد تلك الاساطير والخرافات والفنتازيا التي كان يعيشها سنجد أن اللبنات الأولى كانت عبر تدوينها على جدران الكهوف التي كان يعيش فيها أثناء تلك الفترة.

ولما تطورت فكره وبالتالي تطورت وسائل تعبيريه، راح يُجسد تلك الفنتازيا الغير منضبطة عبر وسائل تتلاءم مع عصره وفكره والتي حاول أن يجعلها أكثر تماس مع الواقع الذي يعيشه حتى يكون بالتالي جناس ما

[1] طالبة دراسات عليا/جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة beman.kareem@yahoo.com
[2] تدريسية/ جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة sherouk.malek@cofarts.uobaghdad.edu.iq

بين تلك الفنتازيا والواقعية التي يعيشها، ولهذا تراه أخذ يستمر بتطوير نتاجاته ويحبكها بطريقة يمتزج فيه الواقعي والفنتازي مكون شكل يتماشى مع وعي المتلقي وأفق توقعه إزاء المادة المسرودة.

وعليه شكلت موضوعة تجسيد جناس الواقعي والفنتازي مكانة مركزية في أفلام الرسوم المتحركة وذلك نظرا لما يمتلك هذا النمط من الأفلام مادة غير منضبطة من ناحية الفنتازيا التي تتناولها بشكل واقعي.

ومن هنا جاءت مشكلة البحث على النحو الآتي: **(ما الكيفيات التي يتم توظيف الجناس بين الو اقعي والفنتازي في أفلام الرسوم المتحركة؟)**

أهمية البحث: الكشف عن الكيفية التي يجسد من خلالها التداخل ما بين الواقعي والفنتازي في أفلام الرسوم المتحركة.

هدف البحث: الآلية التي يُجسد بها صانع التداخل الواقعي والفنتازي في أفلام الرسوم المتحركة.

حدود البحث: الحدود الموضوعي: الموضوعات التي تناولت التجسيد السينمائي لأفلام الرسوم المتحركة. الحدود الزمانية: تم تحديد العينة بشكل قصدي لأسباب ذكرتها الباحثة في إجراءات البحث، الحدود المكانية: الولايات المتحدة الأمريكية.

تحديد المصطلحات:

الجِناس: **لغوياً:** تكرار حرف أو أكثر في مستهلّ لفظين متجاورين.

اصطلاحاً: في اصطلاح البديعيّين: اتفاقُ الكلمتيْن في كلّ الحُروفِ أو أكْثرها مع اختلاف المعنى مصدر جانسَ (muejam almaeani aljamie, B.T).

أفلام الرسوم المتحركة: هي عبارة عن مجموعة من الصور والأجسام التي تُرسم باليد أو تصنع من طين الصلصال أو المجسمات التي تُصنع من خامات مختلفة أو الصور الرقمية التي تُخلق بواسطة برامج الحاسوب والتي يقوم صانع العمل بتحريك كل 24 صورة في الثانية الواحدة حتى تبدوا وكأنها تتحرك بشكل طبيعي كما هو في حركة الأشياء في الواقع الفيزيائي.

الإطار النظري

الجناس الو اقعية والفنتازيا:

قد يبدو للقارئ في الوهلة الأولى أن مذهب الواقعية تشكل من رؤى واضحة ليس فيه التباس أو تداخل أو مفاهيم فضفاضة أو عدم التباسه مع التيارات الأخرى مثل المذهب الشكلي بجميع تمفصلاته، ولاسيما أن الحقيقة الموضوعية الغير منحازة تخبرنا دون ذلك، لذا أن مفهوم (الواقعية) يختلف باختلاف نوع الوسيط التعبيري والحقبة الزمنية فضلا عن مستويات فهمه في العقل البشري تبعاً لتوظيفه في مكان وزمان ما ولهذا نجد تلك الطروحات والآراء ما يجعلها تمط من التعابير والدقة ما يجعلها لا تنضب في شكل محدد، وفضلاً عن ذلك أن الاتجاهات والرؤى لمنظرين وأدباء ونقاد تلك الحقبة الزمنية ما يأخذ نصيب وحيز كبير من تعددية تلك المفاهيم التي تكون مرتبطة بأسباب تكون منطقية حسب وجهة نظرهم وفي ذلك الرأي نوع كبير من الصواب فلدى كل رأي مرجعيات فكرية وحسية يستند فيها الرأي المقال الذي يرتبط بوضع ثقافي واجتماعي وسياسي وسواها من مفاصل تجعل من الرأي القائل لهُ صحتهُ في التعبير عن المصطلح المتداول.

فالواقعية قد تأتي في أشكال عدة منها (الحقيقة، الأمانة، الحياد، تجسيد الجوهر...إلخ) من مسميات وإذا عدنا إلى فهم الإنسان للواقعية في فسنرى أن الواقعية كانت تُمثل له الوجود الفعلي لهُ وللظواهر التي تُحيطه وتجعله مستمر في هذا الادراك الفسيولوجي الذي أخذ يؤثر ويتأثر به وهكذا استمر هذا الوعي يناغم عقل الإنسان وأخذ يتطور شيئاً فشيء وحينما أدرك بشكل كبير وجوده ضمن واقعهُ الخاص أخذ يتحقق من ذلك الوجود الذي يحيله إلى الجوهر الذي هو إزاءه، "ولأيمكن عد المكان الواقعي او الطبيعي شكلاً من اشكال المكان السردي" (Salman, 2015, p. 145).

لذا نجد أن البدايات الأولى لمفهوم (الواقعية) فسنجد أن في "الفلسفة نجد الاسميين (الظاهراتيين) الذين ينكرون وجود المعاني والمفاهيم المجردة الكلية يعدون هذا المصطلح مجرد اسمٍ مثل سائر الأسماء، وعلى العكس من ذلك نجد أن المثاليين الذين يعدونه دالاً على الواقعية والأفكار المجردة ووجودها بالفعل" (Majeed Ibrahim & Malik Hasan, 2019, p. 7)، أن المدلول لا بد أن يدُل على الدال ولهذا ترى أن الشذرات الأولى لذلك المصطلح بدء مشكوكٍ فيه فيما يعنى به من المعاني والدلالة الدقيقة له ولهذا ترى أن دلالة كل أغلب المصطلحات تشتغل دلالياً ضمن السياق الذي يورد به ويؤدي بالتالي معناه ضمن السياق العام له.

ومن هنا بدأت المعارك النظرية واللفظية التي حاول فيها كل منظر وناقد وفنان تسييد رأيهُ وفقاً لمرجعياتهُ الفكرية التي استند عليها لأثبات فرديتهُ وذاته ومن هنا أصبحت (مادة الواقعية) مجالاً خصباً للتنظير وأثبات الذات من خلال إيجاد معادل مجسد من خلال وسائط الحياة التعبيرية وأولها الفن وبالأخص (السردية الأدبية) حيث "عُرفت (الواقعية) كنظرية أدبية أول ما عرفت في نصف القرن التاسع عشر في فرنسا، وكانت لها مدرسة خصبة من أهم وأشهر أعلامها (جوستاف فلوبير) ويعتبر هذا المؤلف غير المخصب من أكبر كتاب العصور الحديثة؛ لما أثاره من قضايا تتصل بالأسلوب وأثرت وأغنت عالم الكتابة الروائية" (Annan, 1984, p. 4)، ولا يزال تأثيرهُ إلى وقتنا الحالي، فمن خلال كتاباتهِ وتنظيرهِ أصبح لدينا اليوم ما يُعرف بالأسلوب المتبع من قبل الفنان كأن يكون (واقعياً) أو (شكلياً) أو (سوريالياً) و غيرهُ من المذاهب التي كانت ولا زالت تُتبع من قبل الفنان بما يتماشى مع رؤيتهُ الفكرية والحسية إزاء الموضوع المجسد من خلال وسيطهُ التعبيري (Obaid, 2018, p. 124).

ولهذا تعد الواقعية أحد اهم النظريات التي تشكل الوعي الأساسي في مخيلة الكاتب حيث يرى المختصين أن الرجوع الأول في كتابة القصة هو اللجوء إلى الواقع لذلك يعمل صانع العمل الفني إلى تكوين الصورة الواقعية في مخيلته حيث يقيس صدق المشاهد مع الواقع ويقوم بتحويلها إلى عمل سينمائي لكن بطريقته وتختلف الطريقة من كاتب إلى أخر.

اختلف مفهوم الواقعية بوجه عام عند الكثير من النقاد والأدباء فبعض يذهب إلى أنها "تقوم على ملاحظة مظاهر الحياة وتسجلها كما هي، بحيث يكون الأديب كعدسة مصور تبرز ماسيهم ومظاليمهم" (bin Hussein, 1990, p. 65)، وبهذا يكون مفهوم الواقعية لدى هؤلاء المنظرين والأدباء على أنها تجسيد منعكس من خلال الحياة الواقعية على الماسي التي يعيشه مجموعة من البشر حيال واقعهم المتردي والذي يعمل على إقصائهم وجعلهم شريحة لا تكاد موجودة. إما مصطلح (الواقعية) في المجالات الأخرى فنجدهُ يأخذ منحى أخر على سبيل المثال "في السياسة يعني مصطلح (الواقعية) القبول بالأمر والواقع والاعتراف بالأوضاع السائدة،

فالواقعية هنا مرادفة للسبيلة والاستسلام" (Majeed Ibrahim & Malik Hasan, 2019, p. 7)، وهذا يعني أن للواقعية لا يعنى بها هاهنا فقط تقبل واقع الحال والاعتراف به وإنما هو تقبل المجسد من العقل البشري بما يراه من معطيات وموجودات من التجربة الحياتية التي تفرض متجسدتها على عقل الإنسان سواء كان سلبي إم إيجابي وبالتالي أن لتلك المعطيات قوة تفرض بها على الإنسان بما أن الإنسان لديهُ من قوة الخيال بنائية لا تنضب إلا أن في ذات الوقت هيمنة (الواقعية) على العقل البشري لها تأثيرها الأبرز في التجربة.

وإما فيما يخص التجارب الأولى لمفهوم الواقعية في الفنون الأولى التي تلقفت ذلك المصطلح بشكل صريح وواضح على الرغم من أن هناك ارهاصات في تجارب (سوفوكليس) و (يوربيدس) و (ارستوفان) في المسرح اليوناني إلا أنها في تلك البداية ليس لها معالم واضحة من حيث المفاهيم إما على مستوى الاشتغال فإن تلك المسرحيات كانت تقترب من قلوب متلقيها كونها كانت تحاكي أنفسهم قبل عقولهم ولذا ترى أن تلك المسرحيات كانت تقترب وبشدة من المتلقيين وبالتالي فإن ذلك الاقتراب يجعلنا أن نقول أنها تقترب من الواقعية كونها كانت تحاكي أفعال بشرية كما أكد أرسطو في كثير من أشارته إلى تلك الشذرات ولا سيما الاشارة التالية "أن مهمة الشاعر ليست رواية ما وقع فعلاً، بل ما يمكن أن يقع؛ وعلى أن يخضع هذا الممكن إما لقاعدة الاحتمال، أو قاعدة الحتمية" (Aristotle, 1983, p. 114)، والاحتمال والحتمية يكون خاضع إلى مبدأين على الرغم من انهما ينتميان إلى مبدأ الواقع الذي يرى أن عملية الفهم التي تجري حتى حينما يكون الخيال هو المهيمن فإن ذلك الخيال يكون مبني على أسس واقعية.

ولهذا أن "المذهب الواقعي يسعى لمعرفة الواقع وتفسيره، ولا يؤمن بالغيب ولا بكل شيء غير محسوس" (Eid, 1998, p. 116)، فالواقع المحسوس هو لب ما يريد أن يتناولهُ ويحاول معرفة مفاصله وتفسيره بطريقة تجعلهُ يُدرك ماهية الواقع الذي هو إزاءه والذي يتعامل معه، وبالتالي أن كل ما أُدرك ذلك الواقع وعَرفَ مفاصلهُ وتراكيبه فإنهُ بالتالي سيستطيع التعامل مع الواقع والكيفية التي تجرى بها متغيراتهُ والتعامل معها بالطريقة التي تجعل من تلك المغيرات معروفة لديه، كون الإنسان يخاف من المجهول واللامعروف عكس المتخيل الذي كان يتخطى قدراتهُ آنذاك.

ولهذا أن الإنسان منذ نشأتهُ ووصولاً إلى بدايات مفاهيم الواقعية والمجسدة كان يحاول عكس كل ما هو مرئي ومسموع لديه سواء عن طريق الرسم أو الرقص أو الغناء أو الطقوس الدينية أو باقي التمفصلات التي كان يزاولها لتجسيد واقعهُ، ولهذا حينما تشكل وعي الإنسان وبدأ الفلاسفة بتناوله كون الفلسفة تناولت موضوعة الواقعية بزمن طويل وكانت تضفي عليها مفاهيم ودلائل تختلف عن باقي المجالات الأخرى كون تلك المجالات توظف مفاهيم المصطلحات بما يتماشى مع نوع الوسيط التعبيري، إي كانت تلبس هذا المصطلح بلبوس يختلف عما هو عليه كمصطلح مجرد وهنا ترى الباحثة أن أحدى البدايات الفلسفية كانت مع (كانت) "في (نقد العقل الخالص) سنة 1790 م عن (المثالية وواقعية الأهداف الطبيعية) فيضعنا وجها لوجه أمام مقابل الواقعية الفلسفي وهو المثالية التي ترد على كل شيء في الوجود على الذات، كما يقدم (شيلنج) في أحدى مقالاته سنة 1795 تعريفاً للواقعية الخالصة على أنها (هي التي تؤكد اللا أنا- أي ما هو خارج الذات" (Fadl, 1978, p. 11)، ومن هنا ترى الباحثة أن عملية التنظير من كوجهة نظر فلسفية كانت تبدأ من الذات الإنسانية وتعكسها إلى الخارج إي إلى الواقع، وبمعنى أخرى من رؤية الملاحظ الدقيقة وانعكاسه على الواقع

بتعبير يتماشى مع نوع المعارف المتاحة لدى الإنسان آنذاك، وهنا نرى أن (الذات) و (الخارج) حسب تعبير (كانت) و (شيلنج) هما السائدان في المفاهيم الواقعية والتي يستطيع من خلالها الإنسان البحث عن السببية والذات والوجود والانا والغير وسواها من مفاهيم انطلقت من تلك المفردات، وهنا تعني الباحثة بـ(التضاد).

الفنتازيا:

حينما نرجع إلى البدايات الأولى التي لازمت تفكير الإنسان بذاته والشعور بوجوده ومحاولة الحفاظ على الذات بدءاً من توفير ما يجعلهُ على قيد الحياة فسيولوجياً ووصولاً إلى توفير ما توفير ما يجعلهُ يشعر بالأمان الداخلي من خلال خلق عوالم ميتافيزيقيا جعل منها الحامي والحاوي له ولهذا أخذ يتطور ويطور بذلك الخيال حتى وأن كان يعتبر ذلك التطوير بسيطاً، فمع شعوره بمحدودية تفكيره وعالمهُ المعاش أخذ يسرح بخياله ليجعل من ذاك الواقع عوالم كبيرة غير منضبة ولا منضبطة ولهذا تراه بدأ نسج القصص والأساطير والروايات حول تلك العوالم وأخذ يحاكي تلك العوالم بما تأنس لهُ روحه وفكره، ولهذا حينما ننظر إلى تلك البدايات التي جمع في فنتازيتهِ سنجد إننا إمام محاولة نفسية من الذات البشرية للبقاء متزنة غير مضطربة ولا خائفة من الموت أو الفناء أو الجمود أو حتى (اللاحركة)، ولهذا أخذ يخلق عوالم تُشعرهُ بالوجود والألفة مع واقعهُ ومع ذاته ولهذا تراه أصبح لديه حافز منذ ذاك الحين إلى ابتكار عوالم مختلفة تشعرهُ بالبقاء بعد الموت والقوة عند الضعف والطيران وإلهة تحمي مجسدة وغير مجسدة تتخذ أشكالاً هلامية وأخرى تتخذ صور الإنسان، ولهذا حينما وجد أن تلك التصورات والخيال يستطيع خلق ما تتمناه غرائزه في البقاء وحب الخلود والقوة وكل ما هو يلذ الإنسان، راح يتجلى في أغلب أوقاته إلى تلك القوة الهلامية التي تجعلهُ موجوداً، وحينما تطورت أساليبهُ وتقنياته في ابتكار الخيال مما يجعل من ذلك الخيال يتسم بالغرائبية واللامألوف.

وإذا رجعنا إلى تعرف الفنتازيا سنجد أنها تعني "تخيل وهمي متحرر من قيود العقل أو على كل فاعلية ذهنية خاضعة لتلاعب تداعي الأفكار أو على كل رغبة طارئة لا تستند إلى سبب معقول" (Saliba, 1982, p. 168)، فالفنتازيا خيال يتعالى فوق الواقع لينتج الكثير من الأحداث والوقائع التي تثير التساؤل مستنداً في ذلك إلى حقائق لا تمت للواقع بصلة إذ تعتبر أنها ظاهرة غير عقلانية وليس لها حدود فهي تعبر عن محاولات اقتحام كل ما يكمن وراء الظواهر الطبيعية، وهي تقوم بتحطم كل قيود الواقع من خلال مرافقة المحسوسات وما بعد المحسوسات، لتمنحنا مظهراً غرائبياً متميزاً بأعراف وقوانين لم يتم التطرق لها مسبقاً ولا يمكن مقارنتها بالقوانين الطبيعية، حيث إن "التأثير الذي تتركه الفنتازيا مرهون بحقيقة مؤداها إن العالم الذي تطرحه يبدو عالمنا دون ريب، لكن في الوقت ذاته يتوقف العمل بالمعاني الاعتيادية كما في الأحلام" (kadim oda & fuad, 2020, p. 14)، وان اغلب موضوعات الفنتازيا تتخللها السحر، أو الشعوذة، أو الخرافة أو أشياء ليس لها وجود في الواقع مما يجعل من ذلك الواقع الفني يتسم بالغرائبية التي تجعل المتلقي فيها على يقين من أن ذلك الواقع غير مألوف بالتجربة الحياتية ومن خلالها يمكن اللجوء إلى تجارب غير عادية يقصد بها اختراق حدود العقل المألوف وكسر قوانينه وأعرافه المتوارثة، ولهذا ترى أن الفنتازيا كانت تحاول أن تجعل من الإنسان يرى واقعاً غير واقعهُ الذي كان يشعر حياله بأنهُ لا يلبي متطلباتهُ النفسية التي كان يعيش فيها واقعهُ.

وإذا رجعنا إلى مفهوم الفنتازيا في العقود الأولى حينما ظهر ذلك المصطلح سنجد أن بدايات "الفنتازيا مطلع القرن التاسع عشر للدلالة على نوع أدبي انتشر آنذاك ويتعلق الأخير بالأعمال الأدبية التي تلعب فيها القوى الخارقة دوراً أساسياً لدرجة أن ... الأشياء المنطقية والعقلانية تفقد نفوذها وسيطرتها المألوفة، وهو مصطلح أرسطي قديم وظفه أرسطو للدفاع عن قيمة الخيال في ادراك الحقيقة بعد أن قلل من شأنها أفلاطون، وقد انتقل المصطلح إلى فلسفة العصور الوسطى للدلالة على تأليف صور ذهنية تحاكي ظواهر الطبيعية كون (أفلاطون) يعتبر أن المادة الحقيقية التي يستطيع من خلالها الفنان هي الواقع ومن خلال ذلك الواقع يستطيع بواسطة حسيهِ الجمالي وعقلهُ الواعي الصعود إلى المثل الأعلى ومعرفة ماهية ذلك الواقع وبالتالي تجسيدهُ ومعرفتهُ على أرض الواقع، والذي يكون على عكس (طاليس) الذي كان يشير دائماً إلى أن المادة الحقيقة التي يستطيع من خلالها الفنان تجسيد الحقيقة الفنية من خلال رؤية الأشياء بعين ثاقبة ومعرفة حقة إلى الموضوعات ولهذا ترى أن (أفلاطون) لم يجد أن الخيال يجسد واقع مرئي فعلي كون ذلك الخيال لا يمت الواقع ذلك بصلة، ولهذا حينما كان فنانون تلك الحقبة يصنعون أعمالاً فنية كانوا يحاولون تجسيد ذلك الواقع بطريقة تستطيع أن تكون قريبة من عقل المتلقي، ومنذ ذلك الحين "أصبحت الفانتازيا تطلق عمل ادبج يتحرر من منطق الواقع والحقيقية في سرده، مبالغا في افتتان خيال القراء (Alloush, 1985, p. 170)، كون تلك السردية استطاعت أن تستحوذ على أنتباه المتلقين لأنها تتناول موضوعات لا تتناول الحياة بتطابق تام وتحاول أن تكتشف مكامن النفس البشرية وما تعتليها من ابعاد تستطيع من خلاله موائمة ذلك الواقع، ولهذا نجد أن بعد أرسطو انتقلت الفانتازيا للأدب فكان لها شأن كبير فقد عرفها (فرويد) بأنها هدهدة للاوعي للقارئ ومكبوتاته المبهمة (Alloush, 1985, p. 171)، بينما عرفها الناقد الفرنسي (تودوروف) بأنها حالة التردد التي تصيب القارئ عندما يصطدم في السرد بحدث خارق (غير طبيعي) مما يولد الشك لديه ومن ثم التساؤل، (Todorov, 1993, p. 195) ومن هنا اصبح السرد الفنتازي يحب أن يتسم بحالة تجعل من عقل المتلقي عدم التقبل والاستهجان كتلقي واقعي بالتالي تكون المادة المسرودة لا تتطابق مع الواقع مما يجعلها تعمل صدمة في عقل المتلقي.

ولهذا تجد أن مفهوم الفنتازيا بالنسبة (لتودوروف) يقوم "بتفسير الغريب وغير المألوف من الظواهر بإرجاعه الى قوى السحر وعالم الجن والعفاريت، فلا نحتاج اليوم إلى اللجوء للشيطان ولا لتفسير الظواهر الغريبة حيث صارت موضوعات الآدب العجائبي الفنية هي موضوعات الأبحاث السيكولوجية" (Todorov, 1993, p. 97)، لذلك أصبح الحدث الفنتازي الخارق يتشكل في السرد بسبب العقل اللاوعي للشخصية الأدبية وليس بسبب قوى خارقة كما كان في الماضي.

وبناء على ذلك أصبح هناك صلة وثيقة بين الفنتازيا والواقع في أدب ما بعد الحداثة، "فاذا كانت الفنتازيا في أبسط تعريفاتها هي خرق للقوانين الطبيعية والمنطق، إلا أنها بشكل أو باخر تنطلق من هذا الواقع المألوف الكامن ف عقل الأنسان" (kadim oda & fuad, 2020, p. 12)، وفي أعماق الفنتازيا في القص الحديث ثمة شك بخصوص العالم الذي تنتمي اليه- أهو هذا العالم أم عام مغاير تماما، أن هذا التساؤل الذي تثيره القصة يمكن أن يراه الأخرون ان الخيالات الفنتازية الإشكالية عند (هوثورن، وكونراد، وهوفمان، وكافكا، وغوغول، ويستوفسكي، ونابوكوف، وبوخس) لا يمكن عزلها داخل عالم مستقر بصورة عامة، فكل كاتب

يختلف بالخيال الفنتازي الذي يمتلكه (kadim oda & fuad, 2020, p. 17)، حيث يعبر كل كاتب عن عالمِهِ وواقعه الذي يريد فيها معالجة عدد من الحقائق والوقائع في شتى ميادين الحياة ولكن يكون الإنسان هو المحور الرئيس فيها، وبشرط أن تكون الموضوعة المتناولة مخالفة للمنطق العقلي الذي يستطيع تقبل تلك الفكرة كأنها من أساسيات واقعهُ الحياتي (Saeed, 2021, p. 839).

يعتبر أدب الفانتازيا فن قصصي قديم قدم وجود الإنسان على وجه الأرض فالإنسان زاول تلك القصص من خلال الرسوم على الجدران والاشارات وحتى الاصوات التي كان يطلقها للتعبير عنها وتجسيدها وإذا رجعنا إلى البدايات الأولى التي تولدت منها نشأة الفانتازيا في الأعمال الأدبية سنجد أن القصص الأسطورية مثل (ملحمة كلكامش) في بلاد ما بين النهرين و (الإلياذة والأوديسة) في اليونان هي النقطة الأساسية التي أنطلقت منها.

الجناس بين الو اقعي والفنتازي:

من نافلة القول أن السينما حينما حبت خطواتها الأولى كانت تسرد بسحرية فانتازيا وواقعية على حداً سواء فعلى المستوى الواقعي نجد أن وصول القطار إلى المحطة حينما جُسد بطريقة سينمائية إي بزاوية مختلفة حاول فيها صانع العمل مظهرت إمكانياتها أو حتى وأن كانت محض صدفة كما حدث مع الفيلم الشكلي وهذا جعل من تجسيد الواقع أكثر واقعية على الرغم من أنه لم يتجاوز بضع دقائق إلا أن القدرة التي تحملها السينما في تجسيد (الرؤية) بين الواقع والخيال الجامح والغير منضبط كان مسبب لظهور العديد من أنماط الأفلام السينمائية ومنها الفيلم الفانتازي الذي كان رائدهُ الأول هو (ميلييس).

ولهذا أن الجناس بين الواقعية والفانتازيا كان منصهر منذ بدايتهُ الأولى في الفن السينمائي بشقيه، وحينما نرجع إلى دلالة الجناس سنجد أنه "سمي جناسا لمجيء حروف ألفاضه من جنس واحد ومادة واحدة ولا يشترط تماثل جميع الحروف، بل يكفي في التماثل ما تقرب به المجانسة" (Ibn al-Atheer, 1586, p. 11)، وحسب التعريف المدرج ترى الباحثة أن مفهوم الجناس يعنى بهِ هي أختلاط شيئين بطريقة الائتلاف والتوحد دون نفور أحدهما من الأخر وهذا ما دل على عدم المجانسة إي لم يتسطيع الحضور بعد الغياب، وبمعنى أخر أن دلالة الجناس على أن الشيء لم يأتي من شيء واحد خالص وإنما أتى من خلال المجانسة بين الأشياء الأخرى وتكون له شكله وخصائصهُ.

لذا حينما وجد الفن السينمائي نجدهُ أن عملية السرد في كل جنس لهُ قدر من الواقعية والفانتازية وهذا الجناس يعود برأي الباحثة إلى (المتن) والممكنات التي تحتويها من أحداث تحاول إيصال المعنى إلى المتلقي فعلى سبيل المثال في فيلم (ماليفسنت: سيدة الشر)، والتي تدور أحداثه عن ظهور قوى شريرة غير منضبطة تحاول فيها (ماليفيسنت) ضبطها والتحكم بها بعد خروجها عن السيطرة وهنا نرى أن (ماليفيسنت) تحاول الابتعاد والتصدي لخصوم جديدة عن طريق التحالف مع بني جنسه والقضاء على جنس بني البشر بعدما حطموا جزيرتها دون أي عذر يجعلهم يستبيحون قتل بني جنسها بمختلف أنواعهم وهنا نجد أن أبنتها من بني البشر (أرورا) التي تبنتها وعاشت ضمن بني جنسها هي أحد الشخصيات الواقعية التي عاشت مع كائنات فانتازيا من جنيات وحيوانات ومن ضمنها (ماليفيسنت) التي تعد أحد أنواع الجن التي امتلكت قدرات خارقة بعدما حدث

جناس بين (أبيها وأمها) حيث كان والدها من جنس بني البشر بينما كانت والدتها من الجن وهذا ما جعل (ماليفيسنت) تتمتع بتلك القدرات الخارقة التي لم يتمتع بها أي أحد من جنسها.

لذا أن ثنائية الجناس بين الواقعي والتخيلي هو حاضر وخصوصاً في الأفلام السينمائية بجنسها مهما برز جنس أحدهما على الأخر سوى في الفيلم الخيالي أو الواقعي، "أما الواقعي فهو الذي يصف أشياء موجودة ويراها كل شخص. وأما الخيالي فهو الذي يعبر عن رغبات موجودة عند الأطفال، كمشاركتهم للحيوانات والتحول والتخلص من الجاذبية وغير ذلك" (Baali, 2014, p. 27)، ولهذا ترى الباحثة أن عملية توظيف الجناس بين الواقعي والفانتازي تكون الغاية الرئيسة منه هي جعل المتلقي (الطفل) يأنس سيكولوجيا مع محيطه الخارجي ويوسع أفق توقعه ضمن الواقع الحقيقي الذي هو إزاه وبهذا يكون لدى المتلقي أدراك لمتجليات الحياة ومفاصلها والكيفية التي يجب أن يتعامل معها.

ففي فيلم (العملاق الضخم الودود) ، حيث نتابع فتاة تدعى صوفي تخطف من قبل عملاق بعد أن رأته في الحقيقة وهنا يأخذ العملاق تلك الفتاة إلى عالم أخرى يخوضون فيه مغامرات عديدة مع أقرانه الذين يعاكسوه بالصفات، ان التجسيد الجمالي لتلك الحكاية كانت عن طريق تجسيد ثلاثة الأبعاد حيث تم توظيف تقنيات رقمية التي جسدت العملاقة والعالم الذي ينتمي إليه وبين صوفي التي جسدت بتقنيات اللغة السينمائية الواقعية وهنا نرى الجناس ما بين الحقيقة والفانتازيا التي تمظهرت من خلال زمان ومكان العملاق الودود.

لذا فأن "الوقائع والأطر أو الشخصيات الفنتازية التي لا تتطلب تصديق القارئ لان التعامل معها سوف يكون على أساس إنها طروحات منهجية وتضطلع الصفة المميزة لغرائبيتها بمهمة التعليق على الأفكار المطروحة بشتى السبل" (kadim oda & fuad, 2020, p. 10)، ولكن أن الصفة الأساسية التي تجعل الجناس بين الواقعي والفانتازي يكون على وفاق ضمن تلك الثنائية هي الجناس الذي يقوم على الائتلاف ففي الحقيقة نجد أن الفيلم السينمائي حينما ينطلق من عوالم فانتازيا تكون تلك العوالم مبنية على أسس وغرائز ودوافع (مأنسنة) حتى وأن اتخذت لبوسات أخرى وأشكال أخرى كأن تكون الكائنات عملاقة كما رأينا مع (العملاق الودود) أو فيلم (افتار) الذي تدور أحداثه عن تجنيد جندي أمريكي مقعد يرسل إلى كوكب يسمى (باندورا) حيث تعيش فيه كائنات تدعى (نأفي) وهنا تقع مهمة الجندي بعدما انتقل إلى جسم (الأفاتار) بطرد بني جنسه وعدم حصولهم على معدن الذي هو سر وجودهم على هذا الكوكب، لهذا أن الكائنات التي كانت تعيش على هذا الكوكب كانت تتمتع بصفات وسمات فكرية وجسدية هي سمات (فانتازيا) فعلى الرغم من أن الدوافع والغرائز والعادات والتقاليد التي كان يتمتعون بها سكان (نأفي) فإن لتلك السمات قسط من الواقعية من حيث الكيفية التي يعيشون فيها والقوانين التي يستندون عليها ولهذا أن الفيلم الروائي "سواء كان واقعيا أم خيالياً يبدو مرتبطاً أو مندمجاً بالشخصيات كإرتباطه واندماجه بالحدث أو مجريات الزمن" (Yeronoff, 1991, p. 98)، الذي يحاول التعبير عنه سواء كان الفيلم الروائي يتحدث عن العالم الحقيقي أم العالم المتخيل. لذا فأن السمات التي تتمتع بها تلك العوالم الفانتازيا دائما ما تكون متخيلة حتى وأن استندت على الواقع الذي تحاول خرق قوانينه وآلية اشتغاله عن طريق أفعال وأحداث غرائبية من حيث الزمان والمكان والشخصيات والعادات والتقاليد والقدرات والمفاهيم وسواها من تمفصلات تحكم تلك العوالم المتخيل،

وهذا ما حدث في فيلم (دكتور سترينج في الأكوان المتعددة المجنونة)، وهنا نخوض رحلة في الاكوان المتعددة وشخصيات متعددة للدكتور سترينج وهنا تظهر مخلوقات خارقة للطبيعة وأزمنة وأمكنة مختلفة وحتى قونين مختلفة (Majeed Ibrahim M. H., 2019, p. 117).

الو اقع والفنتازي في أفلام الرسوم المتحركة:

تحاول السينما الوصول إلى جميع تمفصلات الحياة بكل تفرعاتها ومفاصلها، لذا حينما نتكلم عن سينما اليوم سنجد إننا إزاء تقنيات حديثة حاولت إظهار تلك الدهاليز التي حاولت السينما إظهاره بطريقة جمالية وتعبيرية للمتلقي. وعليه أن نمط أفلام الرسوم المتحركة تطور كبقية الإنماط الأخرى من لقطة تُرسم بعد لقطة ووصولاً إلى التقنيات الحديثة التي جسدت لنا الجناس بين الواقعي والفنتازي في هكذا نمط من الأفلام التي تريد تجسيد جميع ما يجول في الخيال البشري. ظهرت في الآونة الأخيرة تقنيات تحقق أفق ومخيلة صانع العمل في جميع الأنماط الفيلمية ولا سيما أفلام الرسوم المتحركة التي حاولوا صانعوها مواكبة التطورات التقنية التي تحاول تجسيد مثل هكذا أفلام، لذا حينما توفرت تقنيات تؤهل صانعوا العمل لإنجاز إفق توقعهم في أفلام الرسوم المتحركة التي لها قدراً كبير من الفنتازيا ولكن بإقناع واقعي أخذ صناع الأفلام يوظفون تلك التقنيات في إنجاز أفلاهم ولا سيما الأفلام التي تشمل جميع الفئات والأعمار.

ولهذا نشأت وتطورت تقنيات كثيرة لتجسيد مثل هكذا نمط فيلمي، لتحقيق مبدأ الاقناع السينمائي كباقي الأنماط الأخرى التي تعتمد على تجسيد الحكايات السينمائية التي لها قدراً كبير من الإقناع في السرد السينمائي، ولهذا أن المتتبع لتاريخ الرسوم المتحركة تأتي من أهمية معرفة التطورات والاتجاهات التي جسدت هذا النمط من الأفلام وآلية اشتغل تجسيده بواسطة تقنيات متعددة، فضلاً عن التقنيات التي تم استخدامها لتجسيد أفلام الرسوم المتحركة منذ الارهاصات الأولى وإلى الإن.

مؤشر الإطار النظري:

1. ترتكز البنية الحكائية للرسوم المتحركة على قدرة الخيال في الانطلاق من العالم الواقعي نحو العالم الفنتازي.
2. يمكن رسم وصناعة اي شخصية (واقعية ام فانتازية) ومكان (واقعي ام فانتازي) او مزج الاثنين معا لتقديم البنية الحكائية للفلم.
3. يمكن التداخل مابين الواقعي والفانتازي عبر رسمها D2 وتحويلها الى D3 وفق ما تتطلبه طبيعة الفلم (من التصوير والاضاءة والصوت والموسيقى والمؤثرات البصرية والمكافئ الصوتي)

منهج البحث: بغية الوصول إلى نتائج مرضية وبشكل علمي دقيق، تجد الباحثة ضرورة اعتماد المنهج الوصفي (التحليلي) الذي ينطوي على المشاهدة.

مجتمع البحث: يتمثل مجتمع البحث في جانبيه النظري والتطبيقي في الأفلام التي جعلت من التداخل ما بين الواقعي والفنتازي في أفلام الرسوم المتحركة كمحوراً أساسياً.

ثالثاً: **عينة البحث: فيلم (كوكو–COCO) .**

تحليل العينات:

(كوكو–COCO): فيلم رسوم متحركة/ فيلم ثلاثي الأبعاد، اصدار: 2017، للكاتب: أدريان مولينا – ماثيو ألدريخ، اخرج: لي إدوارد أنريخ، الممثلين: أنثوني غونزاليز، غايل غارسيا برنال، بنجامين برات، آلانا أوباش الشركة المنتجة: أفلام والت ديزني/ الولايات المتحدة الأمريكية.

ملخص القصة السينمائية: يعيش طفل يدعى ميغيل في المكسيك عاش حياتهُ كبقية سكان بلدتهِ من الرجال بأن يصبح موسيقياً معروف ولكن تحاول عائلتهِ بكل الوسائل منعهِ من الانخراط في ذلك المجال بسبب ذكرى مؤلمة تسببت بهِ الموسيقى.

ترتكز البنية الحكائية للرسوم المتحركة على قدرة الخيال في الانطلاق من العالم الو اقعي نحو العالم الفنتازي.

حينما تأتي إلى قصة الفيلم سنجد أن (ميغيل) طفل اعتيادي يعيش حياة طبيعية في بلدة سانتا سيسيليا في المكسيك والطفل لديه حلم كبقية الاطفال أو البشر بشكل عام إلا ان ما يحدث في استمرار عملية السرد هي الانتقالة التي حدثت حينما سرق (ميغيل) كيتار (إرنستو) من المقبرة في ليلة الموتى وأنتقل هنا (ميغيل) إلى عالم موازي إلا وهو عالم (الموتى) بخواصه الفيزيائية على الرغم من أن باقي البشر يختلفون من حيث الخواص الفيزيائية والكيميائية له كما هو موضح في الشكل الآتي:

حينما ننظر إلى الشكل رقم (1) سنجد أن (ميغيل) حينما انتقل من عالم الاحياء إلى عالم الموتى حدث تحول درامي في الحبكة إلا وهي أن لم يرجع إلى عالم الاحياء سيبقى ميتًا إلى الابد كما هو موضح في الشكل الأعلى، ولكن حينما ننظر إلى الشكل (2) سنرى أن (إرنستو) و (هيكتور) ينتمون إلى عالم الموتى عبر خواصهم الفيزيائي وهم على هيئة هياكل عظمية تتحرك ولها نفس المشاعر والحياة التي يحياها عالم الأحياء مع اختلاف الشكل الخارجي لها وهي الجلد الذي يغطي الهيكل العظمي.

وبهذا نرى أن صانع العمل عمد على توظيف خصائص الشخصيات الفيزيائية للانتقال من الشخصيات الحقيقية إلى الشخصيات الفنتازيا وهي حياة عالم الموتى بذات الخواص التي يحياها عالم الاحياء مع أختلاف بسيط في شكل الشخصيات والحيوانات والزمان والمكان الذي يحيى فيه كل من العالمين.

وعلى الرغم من الفنتازيا التي تتمتع بها شخصيات عالم الموتى إلا إنها بذات الوقت تشترك مع خصائص عالم الاحياء، فعلى سبيل المثال في الدقيقة (1:27:20) يحاول (هيكتور) جد (ميغيل) مباركته حتى يرجع إلى عالم الاحياء نرى أن الخصائص الفيزيائية لـ(ميغيل) تحاول أن تتلاشى وهو يتحول إلى هيكل عظمي بشكل تام إثناء شروق الشمس كما هو موضح في الشكل الآتي:

وهنا حينما ننظر إلى الشكل رقم (2) سنجد أن صانع العمل عمد على توظيف تلك الورقات لإعادة إكساء شخصية (ميغيل) ومحاولة نقله من عالم الموتى إلى عالم الاحياء، وعلى الرغم من أن انتقالت (ميغيل) من وإلى عالم الموتى عبر أوراق ازهار الموتى إلا أن صانع العمل عمد على توظيفها بالطريقة التي تجعل منها أوراق سحرية لها جدتها في قصة الفيلم.

وفضلاً عن ذلك نرى في الدقيقة (24:38) يحاول (ميغيل) العبور من عالم الاحياء إلى عالم الموتى عن طريق جرس يربط بين العالمين مغطى باوراق زهور برتقالية اللون، ومن الجدير بالذكر حينما نتابع (ميغيل) وهو يحاول العبور نرى شكلهُ محاط بسياج يحمل اللون نفسه إي برتقالي وحينما يتقدم ويخطوا أول خطوة له في عالم الموتى نرى أن السياج البرتقالي زاله منه كما هو موضح في الشكل الآتي:

حينما ننظر إلى الشكل رقم (2) سنرى أن السياج الذي كان يحيط بـ(ميغيل) أُزيل منه بالكامل حينما عبر تلك البوابة وهنا نرى أن صانع العمل عمد على إيصال معلومة إلى المتلقي بأن تلك الشخصيات حينما

تكون متواجدة في عالم الموتى هي مجرد أرواح تتجول في تلك الامكنة ولكن حينما تنتقل تلك الشخصيات إلى زمانها ومكانها التي تنتمي إليه تمتلك خواص تختلف عن الخواص التي كانت فيها في عالم الاحياء.

ولهذا كان صانع العمد يعتمد وبشكل كبير على واقعية الفعل الدرامي في فنتازيته خصوصاً حينما نرى أن الكل يرى (ميغيل) حتى وهو يمتلك فقط (روح) ولهذا ترى أن الكلب في عالم الاحياء والموات لم يكن محاط بسياج يعبر عن وجوده الفيزيائي في كلا العالمين كما هو موضح في الشكل أعلى.

وفضلاً عن ذلك نرى أن حينما نتمعن في آلية حياة عالم الموتى والعالم الآخر سنجد أن هناك قواسم مشتركة من حيث الحياة التي يعيشها كل من العالمين، فعلى سبيل المثال نرى في الدقيقة (1:19:00) قاعة مسرح عالمية يتوافد إليها الجمهور حتى يحضر عرض (إرنستو) والأمر مشابه للعالم الواقعي ولكن أن الاختلاف ما بين العالمين يكمن في شكل الشخصيات والمكان التي تعيش فيه الشخصيات وحركات الشخصيات التي تستطيع أن تنفصل إلى قطع صغيرة كونها تكون خالية من الإكساء على العكس من (ميغيل) كما هو موضح في الشكل الآتي:

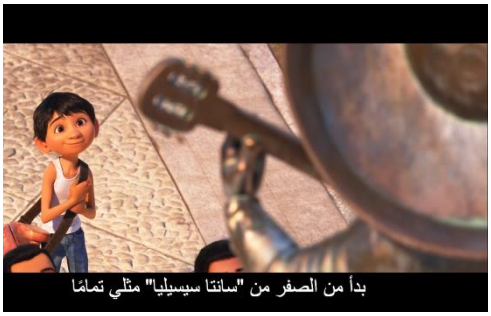
حينما ننظر إلى شكل (1) سنجد أن شخصية (ميغيل) كانت مبينة منذ البداية ووصولاً إلى نهاية الفيلم من مظاهر واقعية وهي مظاهر تنتمي إلى الواقع الفيزيائي وعلى العكس من ذلك نرى الصفات الظاهرية لشخصيات عالم الموتى كما هو موضح في الشكل رقم (2) حينما يفقط أحد الحراس رأسه وهو مستمر في البحث عن رأسه وفي ذات الوقت يتحرك، أن تلك الخصائص لا يستطيع (ميغيل) أن يكتسبها ولكن عالم الموتى يستطيعون امتلاكها وتلك الخصائص أتت من عالمهم التي استطاع صانع العمل توظيفها في عملية السرد.

وهنا نرى التداخل والجناس ما بين الواقع والفنتازي في أفلام الرسوم المتحركة، حيث مثل الاتجاه الواقعي (ميغيل) عبر مظاهرهُ الخارجية والداخلية وبالاتجاه الآخر نرى شخصيات عالم الموتى مثلت الاتجاه الفنتازي عبر جميع مفاصل وجودهم في فعل السرد، وبهذا نرى أن الجناس ما بين الواقعي والفنتازي تحقق عبر الانتقال من العالم الواقعي إلى عالم الموتى.

يمكن رسم وصناعة اي شخصية (و اقعية ام فانتازية) ومكان (و اقعي ام فانتازي) او مزج الاثنين معا لتقديم البنية الحكائية للفلم.

حينما نتحدث عن الشخصيات فسنجد إننا إزاء شخصيات واقعية تحولت فيما بعد إلى شخصيات فنتازيا، ففي الدقيقة (3:30) نرى شخصية (ميغيل) وهي شخصية واقعية تمتلك صفات ظاهرية من حيث

البنية الجسدية والفكرية والسلوك وسواها من المظاهر الخارجية للشخصية، ولكن حينما تنتقل شخصية (ميغيل) إلى أرض الموتى تتحول خصائصها الفيزيائية مثل ظهور هيكلهُ العظمي بناءاً على تحوله من عالم الاحياء إلى عالم الموتى كما هو موضح في الشكل الآتي:



حينما ننظر إلى الخصائص الفيزيائية للشخصية سنجد في الشكل رقم (1) طبيعية ولكن حينما ننظر إلى الشكل رقم (2) سنجد أنها خالية من الاكساء وذلك عن طريق المكان الذي يتواجد فيه وهنا نستطيع القول أن للمكان قدرة على تغير خصائص الشخصيات الفيزيائية بالمرجعيات التي يمتلكها المكان والذي يضفيها بالتالي على من يحويه.

ولهذا حينما نرى باقي الشخصيات مثل (هيكتور) و (إرنستو) و (إميلدا) وباقي الشخصيات الأخرى لم تكسى بالمظهر الخارجي إي أنها باقية هياكل عظمية ذلك يرجع إلى الضرورة الدرامية للمتن الحكائي والمكان الذي تتواجد فيه الشخصيات إلا وهو عالم الموتى وعلى العكس من ذلك نجد أن (ميغيل) متواجد في عالم الموتى حتى يحصل على مباركة جده (هيكتور) الذي يكتشفه فيما بعد للعودة إلى عالم الاحياء لضرورة درامية إلا وهي الأهم وهي محاولة جعل الجدة (كوكو) تتذكر أباها (هيكتور) كما هو موضح هو موضح في الشكل الآتي:

وإما على مستوى المكان فنجد أن المكان الذي تدور فيه الأحداث في المشاهد الأولى إلا وهي بلدة (سانتا سيسيليان) في المكسيك وهي تمتلك صفات واقعية كما هو الحال في الواقع الفيزيائي نرى وواقع الفيلم يكون مشابه له من حيث الأبنية والعادة والتقاليد والازياء والاكسسوارات وباقي العناصر الأخرى التي تم توظيفها لإضفاء الواقع على الحكاية كما حدث في الدقيقة (8:41) وعلى العكس من ذلك نرى المكان في عالم الموتى

يختلف من حيث الخصائص الفيزيائية فعلى سبيل المثال نرى المباني والاكسسوارات والإضاءة وباقي العناصر الأخرى تختلف بفنتازيا كبيرة كما رأينا في الدقيقة (1:15:10) وهنا نرى كائناً عمالقاً يطير في السماء ولا يشابه أحد الكانات الحية وكذلك الكلب (دانتي) حينما يستمر فعل السرد نراه يتحول إلى كائناً أخر ويتمتع بصفات غير واقعية فنتازيا مثل الطيران كما هو موضح في الشكل الآتي:

وهنا نرى التحول الذي حدث للكلب (دانتي) حينما أنتقل إلى عالم موازي لعالم الاحياء وهو عالم الموتى ليكتسب بدوره صفات فنتازيا مثل الطيران ويتنقل من خلالها كما هو موضح في الشكل (2) بين الاماكن كما حدث في فعل السرد.

ولهذا يستطيع المكان والزمان في أفلام الرسوم المتحركة إضافة مظاهر داخلية وخارجية على الشخصية بفنتازيا كبيرة تتماشى مع ممكناته بحيث تلبسهُ لبوساً يستطيع إقناع المتلقي بواقعية فعل السرد من حيث المظاهر الداخلية والخارجية والافعال التي تستطيع القيام بها الشخصيات ضمن محيط الزمان والمكان، مهما بلغت تلك الصفات من فنتازيتها الغير منضبطة كما شاهدنا فعل (دانتي) أو الكائنات أو حتى حركة الشخصيات بعد موتها والاليات المستخدمة للتعالم في ذلك العالم من حيث التوظيف والاشتغال.

وفضلاً عن ذلك حينما نتناول المكان والزمان الذي تدور فيه الاحداث سنجد أن المكان الذي كان فيه (ميغيل) يمتلك صفات واقعية ومؤسس على أساس واقعية قبل أن تجسد عبر البرامج الرقمية (برامج المونتاج) كما هو موضح في الشكل الآتي:

حينما ننظر إلى الشكل رقم (1) سنجد أن (ميغيل) يعيش في مكان وزمان طبيعيين ولكن حينما ننظر إلى الشكل رقم (2) سنرى أن المكان الذي أنتقل إليه (ميغيل) هو مكان فنتازي من حيث التصميم ومن حيث

الوجود وحتى الهندسة التي بُنية بها، ولهذا أن تلك الفنتازيا التي عاشها (ميغيل) استطاعت أن تقنع (ميغيل) وبالتالي تقنع المتلقي كون المرجعيات التي بُنية بها جميع مفاصل عالم الموتى لا ينتمي إلى الواقع ولا يستطيع أحد رسم ملامح عالم الموتى في الواقع الفيزيائي ولهذا ترى صانع العمل عول على ذلك المفصل في بناء عالم الموتى من خلال الفنتازيا الجامحة التي خلق فيها جميع ما وصله إليه خياله.

يمكن التداخل مابين الو اقعي والفانتازي عبر رسمها D2 وتحويلها الى D3 وفق ما تتطلبه طبيعة الفلم (من التصويروالاضاءة والصوت والموسيقى والمؤثرات البصرية والمكافئ الصوتي)

عندما نتحدث عن آلية تجسيد المتخيل السردي فمن الطبيعي أن آلية تجسيد المتخيل يعتمد على عناصر الوسيط التعبيري الذي يريد صانع العمل إيصال المعنى من خلال وسيطه بطريقة تعبيرية وجمالية، وفي أفلام الرسوم المتحركة يعتمد صانع العمل على رسم الشخصيات والزمان والمكان وباقي العنصر من خلال تقنيات رقمية ومرقمنة بذات الوقت لإيصال العمل السردي بطريقة تعبيرية.

ولهذا حينما نتحدث عن الشخصية سنجد أن تلك الشخصيات تم رسمها عن طريق برامج مختلفة تختلف بأختلاف الوظيفة والمرحلة التي تمر بها عملية الإنتاج، فعلى سبيل المثال نرى هنا في أحد كواليس الفيلم آلية صانعة الشخصيات من شخصيات 2D إلى شخصيات 3D كما هو موضح في الشكل الآتي:

عبر برامج المونتاج التي تعمل على إضفاء إبعاد رسم الشخصية وسط المكان التي تتحرك فيه فضلاً عن آلية حركة تلك الشخصية بالطريقة التي تكون متشابهة للواقع من حيث الحركة والفعل الدرامي والأحاسيس التي تبدوا عليها وسواها من الخصائص التي تجعل من تلك الشخصية واقعية بطريقة مقنعة.

ومن الجدير بالذكر أن تلك الشخصيات حينما تبنى تكون مؤسسة في حركتها على أساس حركة الإنسان بجميع تمفصلاته، فحتى تستطيع تلك الشخصية إقناع المتلقي من حيث الحركة والمشاعر التي تؤديها والتغيرات التي تحصل لها، نرى هنا صانع العمل يعول في تلك المفاصل جميعها على مخيلتهُ في تلك تحريك الشخصيات بالاستناد على حركة الإنسان الواقعي حتى تستطيع هي بالتالي الاقتراب من حركتها الواقعي.

وهذا ما يحدث حينما تبنى تلك الشخصيات ويراعى فيها أدق التفاصل كما حدث في الدقيقة (1:21:40) وهنا نرى (إميلدا) وهي تُظهر مشاعر الخوف والخجل في وقت واحد بلقطة متوسطة وهي تعتلي المسرح وإمامها جمهور حاشد يشجعها على البدء كما هو موضح في الشكل الآتي:

وهنا نرى المفاصل التي تحرك تلك الشخصية في الشكل رقم (2) وهي غير مكسوة بالإزياء قبل أن تتحرك في زمان ومكان الحدث وفي الشكل رقم (1) نرى (إميلدا) وهي تبدي مشاعر الخوف والخجل في فعل السرد بعدما تم إكساها بالهيئة الخارجية وهي تتحرك في فضاء الفعل الدرامي، ولهذا تعد عملية رسم وإكساء وتحريك الشخصية من 2D إلى 3D في البرامج الرقمية من الخطوات المهمة في إضفاء واقعية الفعل الدرامي في أفلام الرسوم المتحركة.

النتائج:

1. تكتسب شخصيات أفلام الرسوم المتحركة خصائصها البايولوجية الخارقة من خلال أكسسوار فضائية أو عقاقير كيميائية.
2. تستطيع شخصيات أفلام الرسوم المتحركة الرجوع إلى بايولوجيتها الطبيعية أو العكس في أي وقت.
3. يمتلك الزمان والمكان والاكسسوارات وباقي عناصر الحكاية في أفلام الرسوم المتحركة فنتازيا أكبر من حيث الخصائص التي تمتلك عن باقي الأنماط الأخرى.
4. تمتلك الشخصية الرئيسية في أفلام الرسوم المتحركة بخواص فيزيائية وكيميائية إما ثابتة أو متحركة وذلك يتبع خواص الخصم في ثابت أو تغير خصائصه.
5. يكون الجناس بين الواقعي والفنتازي في أفلام الرسوم المتحركة إما أن تكون الشخصيات حقيقة وباقي العناصر فنتازيا أو العكس.

الاستنتاجات:

1. تعتمد أفلام الرسوم المتحركة سواء على مستوى الشخصيات أو الزمان أو المكان وباقي العناصر الأخرى على قدرات فنتازيا مؤسسة على منطلقات واقعية.
2. لا يكون الغرض الأساسي من القوى الفنتازيا التي تمتلكها الشخصيات في أفلام الرسوم المتحركة هدفاً بذاته، وإنما غاية يحاول من خلالها صانع العمل شد المتلقي للمتن الحكائي.
3. دائماً ما يكون الهدف من الفنتازيا الغير منضبطة في أفلام الرسوم المتحركة هي محاولة تعزيز القيم الانسانية والاخلاقية والتربوية بقالب يتسم بالجدة والاصالة.

التوصيات: توصي الباحثة بتخصيص درس علمي يهتم بدراسة صناعة أفلام الرسوم المتحركة من خلال برامج المونتاج المتخصصة في هذا المجال.

المقترحات: تقترح الباحثة تناول دور أفلام الرسوم المتحركة المأدلجة وتأثيرها على الشعوب العربية.

References:

1. Academy, T. A. (2004). *The Intermediate Dictionary.* Cairo: Al-Shorouk International Library.
2. Alloush, S. (1985). *A Dictionary of Contemporary Literary Terms.* Beirut: Dar Al-Kitab.
3. Annan, L. (1984). *Realism in French Literature.* Cairo: Dar Al-Maarif.
4. Aristotle, T. (1983). *The Art of Poetry.* (I. Hamada, Trans.) Cairo: The Anglo Egyptian Bookshop.
5. Baali, H. (2014). *Child Theater in the Arab Maghreb.* Morocco: Dar Al-Yarouzi Scientific House for Publishing and Distribution.
6. bin Hussein, M. (1990). *Modern Literature History and Studies.* Riyadh: Dar Abdul Aziz Al Hussein.
7. Eid, M. (1998). *Questions of Modernity between Reality and Shatah.* Damascus: Arab Writers Union.
8. Fadl, S. (1978). *The Approach of Realism in Artistic Creativity.* Cairo: The Egyptian General Book Organization.
9. Ibn al-Atheer, D.-D. (1586). *The Walking Examples.* Cairo: Dar Nahdat Misr for Publishing and Distribution.
10. kadim oda, r., & fuad, f. (2020). Techniques of Acting Performance in Fantasy Theatrical Show. *Al-Academy*,(95), 5–18.
11. Mahdia, S. (2011). *The Effect of Animation on the Development of Aggressive Behavior.* Algeria: University of Algiers.
12. Majeed Ibrahim, M. H. (2019). Mechanisms of Employing Secondary Event in Cinematographic Discourse. *Al-Academy*(94), 237–254.
13. Majeed Ibrahim, M., & Malik Hasan, S. (2019). Working of the Secondary Event Structure in Embodying the Film Unity. *Al-Academy*(91), 5-20.
14. muejam almaeani aljamie. (B.T). *Definition and meaning of genus*. Retrieved from https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/%D8%AC%D9%86%D8%A7%D8%B3.
15. Obaid, Y. (2018). *The problem of employing magic realism in Arab cinema, the movie (Hala Howen) by (Nadine Labaki) as a model.* College of Fine Arts, University of Baghdad, Al-Academy Journal, Issue 87.
16. Saeed, M. (2021). *The directorial treatment of Marquez's novels in international cinema "Love in the Time of Cholera ... a Model".* Baghdad: College of Fine Arts, University of Baghdad, Al-Academy Journal, Issue 100.
17. Saliba, J. (1982). *The Philosophical Lexicon.* Beirut: The Lebanese Book House.
18. Salman, M. (2015). *The semantic and aesthetic work of the place in the narrative film (the pianist film as a model).* Baghdad: College of Fine Arts, University of Baghdad, Al-Academy Journal, Issue 72.
19. Todorov, T. (1993). *An Introduction to Marvelous Literature.* (A.-S. B. Allam, Trans.) Rabat: Dar Al-Kalam, Library of Moroccan Literature.
20. Yeronoff, R. (1991). *The World of the Novel.* (N. al-Takarlip, Trans.) Baghdad: House of Cultural Affairs.

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts108/63-76

The technical mediator in contemporary Iraqi formation

Hikmat Saber Hardan[1]
Jawad Abdul-Kadhim Farhan Al-Zaidi[2]

Al-Academy Journal-Issue 108 **ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229**
Date of receipt: 3/9/2022 **Date of acceptance: 19/9/2022** **Date of publication: 15/6/2023**

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

Abstract:

The current research (technical mediator in contemporary Iraqi painting) dealt with the concept of technical mediator in contemporary arts and its role in the qualitative transformation in art, the diversity of discoveries in technical media that artists use in their artistic achievement, and the extent of their impact on contemporary Iraqi painting, where the research problem was identified (what is The nature and role of technical media in showing works in contemporary Iraqi painting) and (What are the intellectual and aesthetic concepts of media and techniques as references for contemporary art in Iraq). The second topic dealt with technical media and their impact on the plastic arts, and the third topic focused on the technical medium and the mechanisms of its manifestation in contemporary Iraqi painting, and the third chapter, which included samples of the sample numbered (3), was a model representing the work of three Iraqi artists, while the fourth chapter included the results of the research. And conclusions, and sealed by the researcher sources and references.

Conclusions- :

1. Achieving visual creativity in artistic works by experimenting with contemporary media and techniques.
2. The clear influence of contemporary Western techniques, in the use of new non-circulated media, as a result of constant friction with the latest prevailing artistic trends.
3. Contemporary media and techniques are clearly influential in the Iraqi plastic achievement through the dismantling of forms, giving expression a dramatic dimension, and modifying the media from its relations to become self-sufficient, starting towards innovation and singularity in the constructivist style.
4. The Iraqi artist was tempted to experiment according to contemporary propositions, after he was tired of the traditional ideas and methods, which have become stagnant in a vicious circle.
5. The works of the three artists (Kuish, Abdeen, Bilal) were distinguished by the freedom to choose the appropriate media for their work, and to try to dialogue with the other through multimedia to convey the suffering of his people and the crises they are going through

Keywords: mediator, technology.

[1] University of Baghdad / College of Fine Arts. rambrnet@gmail.com

[2] University of Baghdad / College of Fine Arts. jawad.abd@cofarts.uobaghdad.edu.iq

الوسيط التقني في التشكيل العراقي المعاصر

حكمت صبار حردان[1]

جواد عبد الكاظم الزيدي[2]

ملخص البحث:

تناول البحث الحالي (الوسيط التقني في التشكيل العراقي المعاصر) مفهوم الوسيط التقني في الفنون المعاصرة ودورها في التحول النوعي في الفن، وتنوع الاكتشافات في الوسائط التقنية التي يستعملها الفنانون في منجزهم الفني، ومدى تأثيرها في التشكيل العراقي المعاصر، حيث تم تحديد مشكلة البحث (ماهو دور التقنية ووسائطها في تحولات التشكيل العراقي المعاصر) ؟،(ماهي المعالجات التقنية وكيفية توظيف الوسائط على سطح النص البصري)؟

وقد تناول البحث في الفصل الثاني عدة محاور، فقد أهتم المبحث الاول بمفاهيم التقنية ووسائطها في تكوين المنجز البصري، فيما تناول المبحث الثاني الوسائط التقنية وتأثيرها في الفنون التشكيلية، والمبحث الثالث ركز على الوسط التقني وآليات إظهاره في التشكيل العراقي المعاصر ، وقد خص الفصل الثالث الذي تضمن نماذج العينة وعددها (3) أنموذج تمثل أشتغالات ثلاث من الفنانين العراقيين ، أما الفصل الرابع فقد تضمن نتائج البحث والاستنتاجات ، وختمها الباحث بقائمة المصادر .

الكلمات المفتاحية: الوسيط، التقنية.

أولاً: مشكلة البحث : يعد الفن شكلاً من اشكال النشاط الانساني الثقافي والاجتماعي، وتتحدد أهميته عاملاً أساسياً في هذا النشاط الذي يكون في مجمله ثقافة الانسان الحضارية وتفاعلاته الوجدانية بوصفه كائناً متمايزاً عن باقي الكائنات يسعى بتفانٍ ، لتغيير واقعه الاجتماعي والطبيعي والحضاري ، وتحويلهِ الى ما يلائم حاجاته المتنامية .

إن من أهم المهام الملحة في فكر الفنان المبدع هي تمكنه من اختبار قدرة الذات الانسانية وإمكانياتها في تحويل الوسائط والمادة الخام لخلق عوالم شكلية مستمدة منها وتحمل صيرورتها ودوام معناها عبر حركة الزمن وتتخطى الحدود المادية للمكان ، وتتبلور المشكلة من تلك التساؤلات التي تستدعي التقصي والبحث لغرض كشف التحولات التقنية من خلال المفاهيم الفكرية والجمالية لحقبة ما بعد الحداثة، التي تسببت في تنوع إعمال فنية فيها حرية وجرأة ، مما أدى إلى إضفاء الغرائبية على تلك الاعمال ، لتحقق بذلك خطاباً بصرياً وجدانياً فكرياً يتناسب مع تطور وابتكار تكنولوجي ، الذي تضمنته أعمال الفن العراقي المعاصر بتجديد أفكاره ووسائله ، مما جعل موضوع الدراسة الحالية يهتم بالكشف عن التساؤلات الاتية :-

ما هو دور التقنية ووسائطها في تحولات التشكيل العراقي المعاصر؟

ماهي المعالجات التقنية وكيفية توظيف الوسائط على سطح النص البصري؟

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

[2] جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة، jawad.abd@cofarts.uobaghdad.edu.iq

ثانياً : أهمية البحث والحاجة اليه : تتجلى أهمية البحث من أهمية مشكلة البحث كونها تسلط الضوء على أهمية ودور الوسائط التقنية في تحديد طبيعة الإظهار في الفن التشكيلي العراقي.

ثالثاً :هدف البحث : يهدف البحث الحالي إلى : كشف دور التقنية والوسائط في الرسم العراقي المعاصر.

رابعاً : حدود البحث : تحدد البحث الحالي بدراسة موضوعة الوسائط التقنية للرسم العراقي المعاصر لثلاث فنانين عراقيين ، للمدة من (2005 – 2020) والمنفذة في البلدان الاوربية بمواد مختلفة .

خامساً: تحديد المصطلحات وتعريفها :

الوسيط لغوياً: وسط ، وَسَط الشَّيْء : ما بَيْن طَرَفَيهِ، وأنهُ أسْم لِما بَينَ طَرَفيَ الشَّيء وهَو مِنْهُ (manzur, 2016, p. 4832) .

الوسيط فلسفياً: وسيط (medlateur)، أ. هو الذي يقوم بالوساطة . ب. جاء وسيط حقيقي للتوسط بين الجسم الفردي والملكات الفردية ، توسط (medlation) أ. القيام بدور الوسيط ، بالمعنى ب ، بين طرفين أو كائنين (باعتبارهما معطيين مستقلين عن هذا الفعل) (Laland, 2001, pp. 780-781)

التقنية لغوياً: أتَقنَ الشَّيُء : أحْكَمَهُ ، وأتْفانهُ إحْكامُه ، والإتّقانُ ، الَإحْكامُ لِلأشّياء ، وَرجُلُ تِقنٌ وَتقنٌ : مُتّقنٌ لِلأشياء حاذِقٌ (manzur, 2016, p. 437)

التقنية اصطلاحاً: أشتقت لفظة التقنية من اللفظة الإغريقية الدالة على الفن ، وهي تشمل جميع القدرات والعمليات المكتسبة الداخلة في الفن (Monroe, 1972, p. 182) .

كما أتت التقنية في قاموس المورد لـ(منير البعلبكي) أ- أسلوب أو طريقة معالجة التفاصيل الفنية من قبل الكاتب أو الفنان . ب- البراعة الفنية . ج- الطرائق التقنية وبخاصة في البحث العلمي . د- طريقة لإنجاز غرض منشود (Baalbaki, 1977, p. 954).

الوسيط التقني أجرائياً : هي مجموعة المعالجات والآليات الفنية الخاصة بوسائط المواد والخامات التي استخدمها فنانوا الحداثة وما بعدها، من أجل تمثيل وإبراز أساليبهم الفنية عن طريق التعامل مع مواد طبيعية أو صناعية متنوعة.

الفصل الثاني / الإطار النظري

المبحث الاول : مفاهيم التقنية ووسائطها في تكوين المنجز البصري

أن التقنية هي الأداة التي يتحقق بوساطاتها أسلوب متغاير في الفن بواسطة وسائط متنوعة ، واختلفت على مر العصور تقنيات انجاز الأعمال الفنية وتنوعت طرقها وموادها ووسائطها وسبل تنفيذها منذ البداية الأولى التي خط بها الإنسان البدائي على جدران الكهف بالدم أو بالسخام أو بأداة حادة (يمكن إن تكون عظام الحيوانات) ،لها إمكانية النفاذ بصخور الكهف وتكوين حزوز وشقوق معينة ، ومنذ أن لطّخ بكفه تلك الجدران بدم فريسته ، تلك هي البداية الأولى لنشأة مفهوم التقنية وتطوره كما هو معروف في سلم التطور، "ويبدو ان الأنسان قد شاهد طبعة كفه الملوثة بدماء حيوانات تم اصطيادها على أرضية الكهف أو جدرانه ، مما جلب انتباهه الى مزاولة نفس العملية وتكرارها ، وبالتالي قام بغمس يده بدم حيوان ثم بصمها على الجدار ، هكذا كانت البدايات لظهور فن الرسم بسيطة وتقوم على التجربة والمحاكاة "

(Sahib & Nafal, 2011, p. 26) حيث إن كل المفاهيم والصناعات وصيغ العيش و الفنون في تطور وتغير مستمرين .

تنطوي الوسائط المادية على تعبيرية خاصة ، ووظيفة الفنان المبدع إظهار المنجز الفني من خلال تجلي المظاهر الحسية في ذات الوسيط ، ولرؤية الابداع الخاص بالفنان ، أن لكل فن مادته ووسائطهُ ، إذ للوسائط أولوية رئيسية في الابداع الفني ، فهي التي تبرز الفنون عن بعضها وتميزها " أن الصفات التي يتصف بها العمل الابداعي شكله الخارجي خاصة ، يعتمد بدرجة كبيرة على المادة المستخدمة، فلو استخدم مادة غير التي يتعين على المبدع استخدامها لوجد ان العمل الفني قد تغير تغيراً كاملاً " (Bartamili, 1970, p. 183)، بذلك نرى إن الوسيط لا يكتفي بإصدار رد فعل مباشر على الشكل ، بل غالباً ما يوحي للفنان المبدع وتقدم له الفكرة ، وهي بذلك تكون بالنسبةِ لهُ مصدر الوحي والالهام .

أما الفيلسوف الألماني (مارتن هايدغر 1889-1976م) فهو ينظر الى المادة الأولية بيد الفنان مثلما ينظر الى الارض انها صعبة المراس، لذلك فان الفنان يحترمها ويتعاطف معها من أجل مطاوعتها، لأنه يدرك ان كل مادة لها امكانية خاصة بها في التعبير وهذه المواد يتم توظيفها لخدمة التعبير الجمالي من دون ان يعني ذلك انها تفقد طابعها واسلوبها المميز" إن تجلي العالم في العمل الفني ، أنما يحدث في وسيط مادي ، فالعمل الفني عندما يؤسس عالماً ، فأنه يؤسسه على مادة نسميها مادة العمل .. ولما كان العمل الفني يؤسس العالم باعتباره يكشف ، فأن هذا الكشف يعني إظهاراً ، والإظهار يكون إظهاراً لطبيعة هذه المادة أو الشيء في العمل الفني " (Tawfiq, 1992, p. 101)، بالتالي فأن العمل الفني يُظهر الشيء فيه ولا يحجبه عنا ، كما إن الصورة الفنية لديه هي ثبات ما بين الوسيط المنغلق ذاتياً ، والتكشف الذي يكون الوسيط المادي حاملاً له ،" ليس هناك عملية تصور فني يمكن أن تتحقق إلا في وسيط مادي ، وخلال العملية الابداعية ، فإن الفنان يستخدم الوسيط المادي كي يحقق تصوره" (Tawfiq, 1992, p. 103).

عند التطرق إلى الوسائط والتقنيات الفنية لابد من معرفة التقنية بمعناها العام ، "والتقنية تعني الوسائل التي تعمل على إيضاح الأفكار من أجل تحقيق هدف فني وإيصاله إلى المشاهد بمهارة " (Abdel Aziz, 1978, p. 3) ، إذ لابد من أن يتجسد الخيال في واسطة مادية كالأصوات والألوان والاشياء الجاهزة أو المعاني التي يترجم إليها وتصبح أداة تنقله بين الناس .

إن العمل الفني شأنه شأن أي مكون من مكونات العالم الواقعي يستند الى بنِيه تكوينية، نسق من العلاقات الداخلية التي عملت على إنشائه وتكوين مفرداته، فيما التغيرات والتحولات في القيمة الجمالية ماهي الا تحولات في بنية تكوين العمل الفني. حيث تشمل بنية العمل الفني جميع اجزاء العمل من مكوناته المادية ، كالأدوات التقنية والفيزيائية التي تدخل في بناء المنجز الفني ، الى مكوناته الفكرية أي فكرة العمل الأساسية و نظام العلاقات الضمنية الفكرية و البصرية في مجمل العمل، ان النظام الذي يضعه الفنان لإنتاج عمل هو نظام محدد على وفق سياقات معينة ، يعمل بشكل ضمني على تكوين العمل الفني و إكسابه الصفات و المميزات التي يفرضها هذا النظام.

المبحث الثاني : الوسائط التقنية وتأثيرها في الفنون التشكيلية

إن الفن الحديث لم يكن مجرد حدث مفاجئ ، أنما هو نمو طبيعي له جذور فكرية وفلسفية واجتماعية تتصل بروح العصر ، ويرتبط بمختلف القوى المؤثرة في تاريخ تحول المجتمعات وتطورها ، لذا تميز الفنان الحديث برؤية جديدة تعكس وعيه لعصره الذي امتاز بتطور العلوم وتطبيقاتها المكثفة في حياة الانسان ، بالتالي فأن فكرة التجريب المستمدة من الحقول العلمية اخذت تحل محل الفكر التقليدي الذي كان يسير العملية الفنية لفن ما قبل الحداثة ، فحل بذلك مفهوم الصيرورة محل الثبات . واصبحت التقنية والوسائط المستحدثة عاملاً مؤثراً في عملية ابداع نظم تصويرية جديدة تواكبها ، لهذا فيتطرق (برنارد مايرز) في رؤيته إلى" الاختلاف الواضح في مظهر الاشياء الفنية الى تأثر رؤية الفنان بتلك المتغيرات " (Myers, 1966, p. 380).

من أهم الوسائط والخامات المبتكرة التي أبتدعها الفنان والتي أحدثت ثورة في مجال الفن ، وتغييراً هائلاً عما هو سائد ، هي الاشياء الجاهزة والتي بدأها الفرنسي (مارسيل دوشامب) عندما أحضر عام (1917) مبولة وكتب عليها (صانع الأدوات الصحية) وعرضها في أحدى قاعات العرض ، ولاقت حينها استياء الجمهور، والتي أتبعها بخطوة أخرى وهي بجلب عجلة لدراجة هوائية وضعت على كرسي خشبي ، وتطورت الافكار فيما بعد وتغيرت صورة الفن الى (فن التجميع) وفن (pop art) .

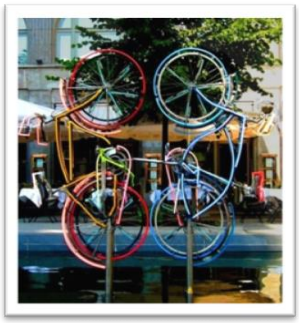
بينما وظفت الدادائية والتكعيبية الوسائط المختلفة كالمخلفات المعدنية والورقية وغيرها وضمن استخدام تقنيات مختلفة ومنها اسلوب (الكولاج) والأشياء الجاهزة وتقديمها كأشياء فنية نابعة من هيام الفنان ومخيلته ، لكن مع اختلاف القصد الفني والجمالي، إذ أسهم (بابلو بيكاسو) و(جورج براك) ، في نشوء المدرسة التكعيبية وتطورها بإدخال عناصر جديدة إليها ، سرعان ما اغتنت التكعيبية في مرحلتها التحليلية بمفردات صورية جديدة ، عن طريق استعمال الأحرف و(الإلصاق le collage) مُمهدة بذلك للمرحلة التركيبية من خلال تقنية تصويرية جديدة ، حينما توصلا في أسلوبهما إلى دمج الشيء بفضاء اللوحة عن طريق استعمال سطوح صغيرة متواصلة ، في عام(1911) ، أدخل" براك" لأول مرة في مجموعة من لوحاته التي تمثل طبيعة صامتة ، شكل (1)، أرقاماً وحروفاً تشبه الكتابات التي توضع في واجهات المقاهي وصناديق الفواكه ، وأدخل ("بيكاسو" تقنية (الورق الملصق papier colle) الذي أعطى صفة للعمل التكعيبي جعلها على علاقة بالواقع ، هذه العناصر تتناقض ، بوضوحها وبانتمائها إلى العالم المحسوس مع التفكيك الموضوعي للوحة ، كما تتناقض مع الصفة المجردة للأفكار العامة التي تمثلها ، إلاّ أنها تدعم الطابع المجزّأ للوحة) (Amhaz, 1981, p. 100)، إن قصدية الفنان في إدخال وسائط لقطع من ورق الجرائد ، وقطع القماش المشمّع على العمل الفني ، وإحلال العناصر الجاهزة مكان المساحة المرسومة باليد ، لتحقيق عمل واقعي في وضع وسائط بذاتها على السطح البصري ، فقد ربط (خوان ميرو) بين موضوع الوسيط وناحيتي الإلهام والتنفيذ ، إذ يقول " الامر الذي يهمني اليوم أمر المواد الأولية التي أعمل بها فهي غالباً ما تزودني بنقطة البدء التي توحي إلي بالأشكال التي أرسمها" (Bartamili, 1970, p. 187).

لقد شهد العالم ظهور اتجاهات فنية متعددة، تقوم على ترابط وانسجام مع ما سبقها من إفرازات ونتائج تجسدت في الفن الغربي ، ونتيجة للجدل الدائر في عمليات البحث والتجريب المستمرة ، فقد تعززت

مشكلات التعاطي مع طبقة الفن من خلال رؤى متعددة ذاتية وموضوعية ، عكست مدى ما توصل إليه الفن في ذلك الوقت، من أهم الحركات الفنية التي ظهرت بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية عام (1945) التعبيرية التجريدية ، التي كان مهادها في الولايات المتحدة الامريكية وخصوصاً ولاية (نيويورك) التي بقيت طيلة السنوات السابقة تتلقى الفنون الاوربية من خلال عواصمها التي تتمركز في (برلين – باريس – لندن) ، لقد كانت المنطقة الاوربية بوصلة الفنون العالمية بظهور مدارس فنية متنوعة ، تقوم على أساس تمازج وثيق بين اساليب مع ماسبقها ، لقد تميزت التعبيرية التجريدية بغياب مركزية العمل الفني مما أتاح للفنان أستخدام وسائط وخامات متنوعة كانت مهمشة ، وتحويلها بعد تأثيثها إلى مركز الاهتمام ، إذ أستخدم الفنان الجيكي (رادا) مواد متنوعة وتقنيات مختلفة في أعماله الفنية ، " كما نجح رادا في الجمع بين الاشياء الغريبة،" مفاصل براغي انابيب مفاتيح التي ادخلها الى اللوحة ومضمونها جاعلا منها اجزاء متممة لها" (Amhaz, 1981, p. 224) . هذا الامر دعا للتحول في وسائط فن مابعد الحداثة ، مستثمرةً تغُيراً في ذائقية المجتمع الاستهلاكي ، والنظر إلى أشياء لم تك إلى حد قريب ذات قيمة فنية ، منتقلة بالفن من نفوذ الطبقات الأرستقراطية، إلى مواضيع أكثر تداولية ، (مستعيراً من الثقافة الشعبية الإعلانات وقصص الكارتون المصورة ومنتجات السوق ليصبح المهمل معادلاً موضوعياً وشكلياً للوجود الانساني) (Khudair, 2015, p. 33) ،كما يعد الأمريكي (جاكسون بولوك) أنموذجاً لأشتغالات الوسائط المتنوعة ، محاولاً التوصل إلى أشارات تشكيلية أسماها الاحساسات التصويرية الملموسة ، وحاول عزلها من الذاكرة الانسانية ، ليدخلها في أعماله بأسلوب تعبيري " لابد (لبولوك) من تقنية خاصة تلبي هذه الاحساسات وتجسدها في مجموعة من اللوحات .. وأدوات هذه التقنية : المالج والرمل والزجاج المسحوق والالوان السائلة " (Amhaz, 1981, p. 209)، لقد فضل (بولوك) هذه الوسائط والتقنيات بسبب من رفضه للمفاهيم التقليدية للإنتاج الفني وكذلك ارتباط هذه الوسائط بالهدف من الممارسة الفنية ، بوصفها تعبيراً عن احساسات تصويرية ملموسة مصدرها اللاوعي . ان (بولوك) من الفنانين الذين انهمكوا في اختبار الوسيط التقني، ويطلق عليهم احياناً بفناني الوسط المخلوط ، فالفنان يرى " إن اثر اللوحة مدهش مثل الدهشة التي تثيرها الطريقة التي استخدمها في عمل اللوحة" (Edition, 2018, p. 433).

في بداية ظهور فن (البوب آرت) وانتشار الثقافة الشعبية والاستهلاكية وانعكاس ثقافة المجتمع الأمريكي في تطبيقات هذا الفن برزت فيه حاجة المجتمع الاستهلاكية الآخذة بالأتساع ، مع أنتشار الإعلانات التجارية و البث التلفازي وتطور صناعة المعلبات ، وقد يكون هذا الفن هُوَ الفن الوحيد الذي امتزجت فيه التقنية الحديثة والتقدم التكنولوجي لتشكيل فنون أخرى غير تلك التي عرفت بشكل تقليدي في السابق، " فاستعمل فنانو البوب الوسائل والأشياء الأكثر تداولاً والأقل جمالية دون أي أفكار مضافة " (Amhaz, Contemporary Art Currents, 2009, p. 432) ، وهذا مايعكس طبيعة المجتمع الامريكي الاستهلاكي ، نلاحظ تعدد وتنوع الخامات والوسائط في بنائية العمل الفني ، فإن الخامة في (البوب آرت) تعني الغرض وكل ما هو يومي وبيئي ومستهلك وقابل للزوال ، واستخدام الخامة في العمل الفني بغض النظر عن ما طرأ عليها من استعمال أو تعرضها للتلف وبالتالي فقدت دلالتها النفعية الرئيسة واستغلالها لتكوين فني متغاير وفريد من نوعه.

وظف الفنان(روبرت روشنبرغ) في عمله التركيبي "المعزة المحشوة" رأس عنزة محنطة مع مواد مختلفة كالشعر والجلد وأطار عجلة ، على وفق معالجة تقنية مغايرة للسائد ، تحمل طروحات العصر الجديد المتمثل بالاختلاف والتناقض باعتبار كل المواد والوسائط قابلة للتحول إلى عمل فني ، حتى وأن كان على شكل قمامة ، كما قام بإدخال عناصر حقيقية في أعماله كفراش منبوش ، نشر محنط ، كرسي ، فهو يستخدم وسائط واقعية مع إعادة صياغتها بأسلوب جديد يبعدها عن وظيفتها الأساسية ، وبدأ (روشنبيرغ) باستعمال وسائط متنوعة من أجل تقديم المتغاير الفني شكل (2)، " بتقصي إمكانات التصوير الاختزالي ، باستخدام اللوحة البيضاء أو السوداء ، لينطلق بعد ذلك في مجال مغاير تماماً ، فيزيد من غنى اللوحة ، ويجعل منها مساحة تعج بمختلف أشكال الالصاق" (Amhaz, Contemporary Art Currents, 2009, p. 434).



أستثمر الفن المفاهيمي وفن الارض وفن الجسد وفن التنصيب وفن الفيديو والفنون الاخرى ، من تطور الوسائط التقنية المعاصرة وأفاد منها الفنانون في أعمالهم ، مما ولد تحولاً هائلاً في التشكيل المعاصر ، كونها نتيجة منطقية لديمقراطية الفن بمحرك التكنولوجيا ونظم الاتصال مستقطبة بذلك كما كبيراً من التلقي الفاعل . يرى الباحث إن الوسائط هي مجموعة الحلول التقنية التي يستخدمها الفنان في إنتاج عمله، وهذا الاستخدام هو استخدام حر يعود إلى مدى استيعاب الفنان لفكرة العمل و للجانب التطبيقي في التقنية.

المبحث الثالث : الوسط التقني وآليات إظهاره في الرسم العراقي المعاصر

لقد ولدت الأعمال المعاصرة الغربية ، تأثيراً في الثقافة المجتمعية انعكست على الصورة وخطابها الشكلي ، فالخطاب ذو طبيعة جمالية لتوليد قيم نسقية مضافة للعمل الفني ، تتسابق مع فعل العصر ووسائطه وتقنياته ، لينتقل هذا العمل بفعل عامل الانفتاح والعولمة وتأثير تداول التقنيات المعاصرة لمجتمعاتنا العربية ومنها العراق.

لقد تأثر الفن العراقي بالتجربة العالمية بداية حداثته التي بدأت منتصف القرن العشرين في ضوء معطيات خارجية متعددة ، فتمثل الفن العراقي في بداياته بأساليب وتجارب فنية ذات نزعة أوربية ، وأصبح الفنان العراقي أكثر وعياً ببِنيه الفن من خلال ملاحظته للتجارب الغربية ومدى تأثره بها ، من خلال إطلاعه للأعمال الفنية ، لكن هذا التأثر بالمفاهيم الفنية الغربية كان نسبياً للفنان العراقي ، لكونه أسلوب محاكاة غربية ، فحاول مزج المدارس الغربية مع الموروث العراقي الحضاري ، الذي تميزت ذاكرة الرسم العراقي ، بكثير من الاسماء الرائدة التي تداخلت منجزاتهم الفنية مع القيم الجمالية الاسلوبية وخصائص الوسائط التقنية ، يعد الفنان (كاظم حيدر) من أبرز الفنانين العراقيين ، حيث كان يبحث دائماً عن المتحول

التجريبي والاسلوبي لايريد أن يركن الى أسلوبية الأداء التقليدي ، ولديه أشتغالات في(فن التركيبinstallation art)، أما حقبة الستينيات كانت فترة ملهمة للفنانين العراقيين ومنهم (صالح الجميعي) ،شكل (3) ، لأحداث التغيير في شكل العمل الفني من خلال أدخال معالجات وخامات جديدة والتجريب الذي قام به (جماعة المجددين) في أعمالهم وأثمرت عن معارضهم من عام " 1965 – 1968"، حيث يصف سهيل سامي هذه الفترة بأنها الأكثر أستخداماً للوسائط والتقنيات الحديثة " أن الستينيات والسبعينيات وأفاق المستقبل هي بالنسبة لي تراكيب تجريبية وليست تتابعات زمنية خالصة ،أننا نكتشف في جيل الستينيات التتمات المنطقية للخلفية السابقة " (Al Said, 1988, p. 57)، ، أما الفنان (محمد مهر الدين 1938 – 2015م) فقد أدى قربه من الفنانين البولنديين الى تطور تجربته الاسلوبية ، وأستعمل في أعماله مواد ووسائط مختلفة ، كالرمل والجص وقطع الحديد الصغيرة شكل (4) ، كما أستخدم في تخطيطاته (الابيض والاسود) ، ثم يصبح هذا التخطيط ملوناً بعد ذلك، كما تعد طروحات (ضياء العزاوي) الفنية ، شكل (5)، مؤثرة بفعل التراكم المعرفي لديه وأستخدامه لتقنيات ووسائط بصياغات جمالية تعبيرية متنوعة.

اما في الفنون المعاصرة فهناك مفهوم جديد للوسائط والتقنية بعد تحويلهما الى جزء مكمل للصورة ذاتها وللأسلوب نفسه ، حيث يشكلان ابرز خصائص العمل التركيبي فأعمال (صادق كويش) تتسم بتجريب وسائط وتقنيات تعتمد على فن الفيديو والصور الفوتوغرافية، "يعد الحقل البصري الوسيط الفاعل الذي تتشكل من خلاله الرؤية الفنية والتمايز الاسلوبي للعمل الفني ، أذ يعد الحقل البصري الوسيط التقني الذي به يحقق الفعل الجمالي والتعبيري" (Yasser, 2022, p. 229). كما يستكشف (عادل عابدين) مفاهيم الاغتراب والحرب ، ومن خلال أسلوبه ينتقد الافكار الغربية السائدة عن الشرق، مما ينتج عنه أعمال ساخرة ، كما تؤدي مأسي الحرب دوراً مهماً في أعمال (عابدين) ، أن علاقة الفنان بوسائطه المادية التي تمتلك خصائص جمالية مميزة ، تتمثل وفق رؤية إبداعية وفكرية تخيلية تقود الفنان لتحقيق ما يصبو أليه في المنجز الفني ، حيث "مدت التقنيات الحديثة الفنان بوسائط تخليقية غير متوفرة في الطبيعة ، ومنحته امكانات تشكيلية لاعهد له بها وفتحت له طريقاً .. بوعود تعبيرية جديدة" (Al-Fadhili, 2011, p. 56)،أما الفنان (وفاء بلال) أفاد من الفرص التي يوفرها فن التجهيز من حيث الجمع بين أوساط مختلفة من تصوير واداء ومواد جاهزة ، التي تعطي ثراء في المعنى أو توضيح للمفهوم ، كما أن الجمهور يتفاعل مع حدود العمل ، ويحاول تغيير بعض المفردات التي بدأها الفنان في قاعة العرض، " إن البعد التقني في العمل يؤسس إلى إشكالية البحث عن التفرد عن طريق شكل العمل" (Jassam, 2012, p. 195)،بالتالي فإن عملية توظيف الوسائط والخامات ومعالجتها أسلوبياً وتقنياً ، أثمرت عن ثقافة من نوع أخر ، ثقافة تعتمد على

التلاقح الثقافي والاستعارات التقنية وتبادل الأفكار، مما ينتج أعمال فنية لم تفقد فيه تلك المواد والخامات المستخدمة وظيفتها الأساسية، بل تحويلها إلى فن معاصر، وفض العلاقة مع الأساليب التقليدية .

مؤشرات الإطار النظري:

1. وظف الفنانون وسائط مختلفة من المواد والخامات غير المألوفة مثل الحديد والخشب والتربة واللباد والإسمنت والأحجار والمطاط والكرافيت والفحم والجرائد والورق المقوى، في منجزهم الفني.
2. جرب الفنانون استخدام مواد متعددة ، حيث عدت الوسائط وطرائق توظيفها ركناً مهماً في عملية أنجاز العمل الفني ، وتداخل أجناسي مابين أصناف الفن .
3. ان فنون ما بعد الحداثة تمثل حالة الاغتراب المقترنة بالإثارة في تجاوز الاجناس الفنية والتعبير والقواعد عن الذات الفردانية تحت آليات المجتمع الغربي الاستهلاكي 0
4. الخروج من دائرة الرسم الكلاسيكية ،والقواعد والنظم الثابتة في عملية الإنتاج الفني.
5. الوسائط المبتكرة وآلية تفعيلها وعدم الاستقرار والتغيير المبني على التجريب ، أعطى خصوصية نوعية في أساليب الفن العراقي ، بما ينسجم مع تطورات العصر ، والمفاهيم المعاصرة للفنون العالمية.
6. تنوعت الوسائط والتقنيات التي أعتمدها الفنانون في أنجاز أعمالهم الفنية من خلال التركيب وتجميع الاشياء الجاهزة والمستهلكة ، بغية تغيير القيمة الفنية للسطح البصري .

الفصل الثالث – إجراءات البحث

أولاً مجتمع البحث : يقع مجتمع البحث في مجال الفنانين ابتداء من (2005 – 2020م) وقد تم تعيين المجتمع في حدود أساليبه في تلك الفترة .

ثانياً: عينة البحث: تشمل عينة البحث مجموعة جرى اختيارها قصدياً من أعمال الفنانين التشكيليين العراقيين المعاصرين وهم (صادق كويش ، وفاء بلال ، عادل عابدين) على وفق الافتراضات التي حددها الباحث كمنطلقات للخوض في مشكلة البحث .

ثالثاً: منهجية البحث: تم اعتماد المنهج التحليلي الوصفي في الدراسة الحالية من أجل تحقيق أهداف البحث.

رابعاً: أداة البحث: حدد الباحث أداة الملاحظة لبحثه، بعملية تحليل وصفي للعينة ، بغية الكشف عن تأثير الوسيط التقني في الاعمال الفنية .

Al-Academy Journal-Issue 108 ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

تحليل العينة :

أنموذج رقم (1)

أسم الفنان : صادق كويش.

عنوان العمل : من مواليد التاسع من ابريل.

المادة : لقطات فيديو ومواد مختلفة .

العائدية : متحف stedelijk

سنة الانجاز : 2007.

الوصف العام :- يتكون العمل من فلم فيديو يحتوي لقطات فوتوغرافية متحركة تبرز لقطات متعددة ، يظَهر الفنان بأجزاء من جسدهِ مثل (الرأس ، اليد ، الكتفين) ، على خلفية معتمة سوداء ، ويسلط الضوء على جسده بواسطة عارض الصور، لتظهر مجموعة من اللقطات تكْون أرَبعون صورةً متنوعة للعراق ، ويتميز العمل بإظهار بعض أثار الحرب على العراق عام (2003) ، ولقطات من تاريخه وبألوان مختلفة ، و تداخل الصوت أثناء عرض الفيديو ، مع الجو النفسي العام الذي يوحد بِنيه العمل الفني ، مدة الفيلم (6،20) دقيقة .

التحليل :- لقد تغلب الفنان على المسافة المادية التي تفصله عن العراق (كونه يعيش في المهجر)، من خلال عرض صور الحرب على جسده في تفعيل لحضور المادة - الذاكرة ، حيث يضع نفسه واقعياً داخل العراق ، يوحي عنوان العمل أثر الدمار الذي حصل بفعل الغزو أصبح علامة رمزية يبدو أنها لاتُمحى من جلد الفنان ، فأصبح جسدهُ مثل العراق مجزءاً ومشرذم وممزق . يلاحظ في العمل بنِيه هجينة تحاول المزج بين علامات مختلفة ، لغرض نشر الدلالات الفكرية من دون امتثال لقواعد ثابتة ، ومحاولة للإفلات من الثابت إلى المتحرك المتغاير ، بين الجسد بوصفه خامة ، وبين الصورة الفوتوغرافية كوسيط ، في تمازج للأجناس الفنية ، وإصرار الفنان على كسر المتداول لشكل العمل الفني والبحث في مديات أوسع ، لتحقيق قراءة بشكل مختلف عن المألوف ، حيث تتعدد القراءات في ظل غياب مركزية العمل .

تتجاوز تقنيات الإظهار في هذا العمل أساليب الانجاز التقليدية وطريقة إظهار المنجز ، من خلال بعض المحددات في طريقة أستخدام الوسائط المتوفرة في الحياة نفسها (كالجسد الانساني – الصورة الفوتوغرافية – الصوت المرافق للعمل) ثم المزاوجة بينهم ، وفقاً لخرق القوانين الثابتة، سعى اليها الفنان للتحرر من القيود التقليدية . إن مفهوم الصورة الفوتوغرافية في أسلوبها التعبيري يتم تقديمه بشكل جديد للمشاهد ، حيث إن تفكيك النص البصري واستخدام وسائط جديدة يعد استخداماً غير تقليدي من ناحية الشكل والمضمون . لذا عمد الفنان لإشراك المتلقي بالعمل الفني من خلال تحويل العمل الى نتاج سياسي والتطرق لكل ما يمكن أن تراه العين ، أو يمسه الإنسان من أجل التواصل بين الثقافات والأفكار .

أنموذج رقم (2)

أسم الفنان: وفاء بلال

عنوان العمل : 3rdi

المادة : لقطات فيديو.

سنة الانجاز : 2010.

الوصف العام : يمثل المنجز مشهداً بصرياً واقعياً ، كاميرا زرعت مؤقتاً في مؤخرة رأس الفنان ، تلتقط تلقائياً وبشكل موضوعي الصور(صورة واحدة في الدقيقة) التي تشكل مشهداً من حياة الفنان اليومية ، وتنقلها مباشرةً إلى موقع على شبكة الإنترنت www.3rdi.me للاستهلاك العام. أهتم فيه بنقل المعلومات العامة والخاصة إلى المتلقي ليمكن إعادة سردها وتوزيعها ، تم التقاط الصور باستخدام نماذج تفاعلية تم إنشاؤها من خلال إطار عمل القصص (التكنولوجي) حيث يتم الكشف عنها ومشاركتها.

التحليل : العمل هنا مفتوح لأن يقرأ ويؤول تأويلات عدة ، لان العلامات مفتوحة ، بالتالي تتيح للمتلقي استنتاجها ، بحسب خبرته وسعة أفقه ومدركاته الأبستمولوجية ، اللقطات التي صورها الفنان عبارة عن قصص يرويها دراما اجتماعية ، تتكشف من خلال تجربته السابقة، حيث يتفاعل مع الناس باعتبارها جدلية المتعة والألم ، من خلال طبقات التفسير المختلفة، أستخدم الفنان في هذا العمل وسائط تقنية كالكاميرا الفوتوغرافية ، ووسائط الميديا للبث عن طريقها ، وجسد الفنان لتثبيت الكاميرا خلف رأسه في متغاير في تقنيات العمل الفني.

تتمثل تقنيات الإظهار التي أعتمدها الفنان في العمل تقنية التصوير الواقعي من حيث الدقة والمحاكاة ، من خلال توزيع الدرجات الظلية ومساقطها على الأشياء المختلفة ، اللقطات المصورة تهر المتلقي الجالس خلف الشاشات لينتظرها ، لغرابتها وأثارتها الفضول لطرح أسئلة عن دلالة نصه الفكري والجمالي . لقد أستلهم الفنان روح العصر المعاصر الذي أصبحت فيه الآلة والتكنولوجيا تعابير لقيم فنية مستقلة بحد ذاتها ، وفي نفس الوقت يوكد مدى تقبل المشاهد للعمل الدقيق في محاكاة الواقع ، والرغبة بنقل صورته المتطابقة معه تماماً.

أنموذج رقم (3)

أسم الفنان: عادل عابدين.

عنوان العمل : أنا أسف.

المادة : مواد مختلفة .

سنة الانجاز :2008 .

الوصف العام : أستخدم (عادل عابدين) في عمله هذا سطحاً بصرياً نفذ على (الفليكس) مكتوباً عليها عبارة (I'm sorry) باللون الاسود على خلفية بيضاء ، يصطف حولها (33) مصباح كهربائي ذو تردد متناوب ، تكون ألوانه "الاحمر-الاصفر-الازرق" ، فكرة العمل أنه أثناء تواجد الفنان في "الولايات المتحدة الامريكية" ، كان الناس عندما يسألونه عن بلده الام فيجيبهم (من العراق) فأول رد من قبلهم هو كلمة (I'm sorry) تعبيراً عن الألم والدمار والخراب الذي

حل بالبلد بعد الغزو الأمريكي ، فارتأى الفنان طرح طريقة ساخرة للحالة التي يعيشها في الغربة وتهكمه على كلمة (أنا أسف)!.

التحليل : يستكشف الفنان مفاهيم الاغتراب الثقافي والاجتماعي وأثار الحرب ، حيث يتلاعب أسلوبه الفكاهي بالأفكار الغربية النمطية عن الشرق ، مما أنتج عنه أعمال فنية تعكس هذهِ الملاحظات الساخرة للفنان ، كما لعب التهميش والحرب دوراً هاماً في أعِماله ، فضلاً عن استخدم هذه المفاهيم لتخريب الأيديولوجيات والقيم الثقافية في عالم متناقض وغير مستقر ، إنه بعمله هذا ، أذ يعترف بالتناقضات الموجودة في العديد من الأطر الاجتماعية الغربية التي يتعرض لها المرء عندما يعيش في المنفى ، وبالتالي يتساءل عنها، كما يتحقق الإيقاع البصري أثر وضعه المصابيح حول العمل بمختلف الالوان قياساً لخلفية المستطيلة البيضاء التي وضعت عليها كلمة أنا أسف لتندمج معاً في لعبة بصرية ، أن العمل وما يشكله من حافز في تفعيل الطاقة الصورية هو بحثه المستمر عن تراكيب تعمل على بث ثنائيات جدلية من قبيل (المتحرك- الساكن) (المعتم – المضيء) ، كما له من أثر في تحقيق صدمة وتساؤل لدى المتلقي تثير فيها أحاسيسه ، أما آليات الإظهار لدى (عابدين) لا تتوقف عند نمط معين بل تعلن انتمائها إلى أنماط شتى وباستخدام لخامات متعددة (كالإلكترونيات واللدائن) مما يستدعي التفاعل مع المشاهد لإظهار معاناة الأنسان العراقي ، على وفق رؤيته الانسانية المتمثلة في الوسائط المتعددة التي يعتمدها في طرح رؤيته الفكرية والاجتماعية ، فضلاً عن التركيبة التجريبية المجسدة من الوسائط الايضاحية الخاصة به.

الفصل الرابع :-النتائج: استناداً لما تقدم من تحليل نماذج العينة توصل الباحث الى عدد من النتائج وهي كالآتي:-

1. أهتم الفنانون بوسائط تقنية معاصرة من خلال الخروج عن النظم التقليدية والمتداولة ، والاهتمام بفعل المعاصرة السائد ، كما في النماذج (1-2-3).
2. أصبح للجسد لغة فنية بصرية لعكس الانفعالات النفسية ، على وفق أفكار الفنان الجمالية ، إذ عد وسيطاً في نقل فكرة العمل ، كونه أساس الفعل التعبيري والجمالي، كما في النموذجان (1-2).
3. أبرزت التقنية التفرد والخصوصية الأسلوبية لإعمال الفنانين ، واعتمادهم على المهارة والوسائط والخامات لمواكبة الاتجاهات المعاصرة في الفن .
4. إن مخرجات الفنان العراقي شهدت نوعاً من الانفتاح في طرائق الانتاج والعرض ، حيث برزت أساليب تبحث في اليات إظهار وتقنيات مختلفة ، والتي تمثل انفتاح في الصيغ الفنية كما في نماذج العينة (1-2-3).
5. أن ماحدث من تحولات في التقنية ووسائطها ، أنما هو نتاج عن تطور حضاري ، أنعكس بصورة جلية في تحولات التشكيل المعاصر.
6. أستعملت وسائط حديثة في تفعيل النص البصري ، إذ استخدم الفنانون خامات متنوعة كالشاشة والكاميرا والفوتوغراف والالكترونيات، كما في جميع نماذج العينة.
7. أستخدم (صادق كويش) وسائط عدة في إظهار النص البصري لمنجزه الفني منها الشاشة وأجهزة العرض ، الذي أسهم بدوره في إثراء المستوى الاظهاري له ، فقد عمل على أضافة الصورة الفوتوغرافية في عمل الفيديو بطريقة معاصرة ، كما في الأنموذج (1).

8. اعتمد الفنان (وفاء بلال) مفاهيم الحركة والزمن والفضاء ، وانفتاح الشكل وتغيره من خلال الحركة واحداث الدهشة لدى المتلقي ، وتلاعب ميكانيكي والمصادفة والتلقائية ، كما في الأنموذج رقم (2).
9. إن بِنيه الفنان (عادل عابدين) التكوينية للعمل الفني ، خلقت إيقاعاً للقيمة الضوئية ، حيث استخدم الفنان وسائط تقنية (كالفليكس والمصابيح الكهربائية) عبر تداخل بين صفات الوحدات من دون إلغاء لأي منها، كما أهتم بمبدأ الانسجام والتنوع معتمداً على الذاكرة والفكر في صياغة العمل وتركيبها، كما في الأنموذج (3).

الاستنتاجات: -

1. تحقق الابداع البصري في الاعمال الفنية بتجريب وسائط وتقنيات معاصرة .
2. التأثر الواضح بالتقنيات الغربية المعاصرة ، في استخدام وسائط جديدة غير متداولة ، نتيجة الاحتكاك المستمر مع أحدث الاتجاهات الفنية السائدة.
3. تعد الوسائط والتقنيات المعاصرة مؤثرة بشكل واضح في المنجز التشكيلي العراقي من خلال تفكيك الأشكال ، وأعطاء التعبير بعداً درامياً ، وتحوير الوسائط من علاقاته ليصبح مكتفياً بذاته ، منطلقاً نحو الابتكار والانفراد في الاسلوب البنائي.
4. أغرى التجريب الفنان العراقي على وفق الطروحات المعاصرة ، بعد سئمه من الأفكار والاساليب التقليدية ، التي أضحت تراوح في مكانها في حلقة مفرغة.
5. امتازت اعمال الفنانين الثلاث (كويش، عابدين، بلال) بسُمة الحُرية في اختيار الوسائط المناسبة لإشتغالاتهم ، ومحاولة التحاور مع الاخر عبر الوسائط المتعددة لإيصال معاناة شعبه وما يمر به من أزمات.

التوصيات:-

1. فتح ورشات عمل في كليات الفنون الجميلة تعنى بالتقنيات المعاصرة ووسائطها المتداولة .

المقترحات :-

1. يقترح الباحث أجراء الدراسة التالية (الخامات والوسائط في التشكيل العالمي في الالفية الثالثة).

References:

1. Al- Said, S. (1988). *Chapters from the History of the Plastic Movement in lraq* (Vols. volume2 ,1st Edition). Baghdad: House of General Cultural Affairs.
2. Abdel Aziz, A. (1978). *Painting Technology.* lraq: Baghdad University Press- Academy of fine Arts- Baghdad .
3. Al-Fadhili, M. (2011). *The Technical Vaiable in Contemporary Formation Methods* . Baghdad: University of Baghdad .
4. Amhaz, M. (1981). *Contemporary Plastic Art,1870-1970 , Photography.* Beirut: Dar Al Muthallath for Design and Publishing.
5. Amhaz, M. (2009). *Contemporary Art Currents* (Vol. 2nd Edition). Beirut: Publications Company for Distribution and Publishing.
6. Baalbaki, M. (1977). *Al-Mawrid* (Vol. 1st Edition). Beirut: Dar Al-llm for Millions.
7. Bartamili, J. (1970). *Research in Aesthetics.* Cairo: Dar Al-nahda.
8. Edition, T. (2018). *Art to day* . New York .
9. Jassam, B. (2012). *The lsolation of Art.* Baghdad: lraqi Plastic Artists Association .
10. Khudair, S. (2015). *Technical and Conceptual Transformation in the Formation of Postmodernism* (71 ed.). Baghdad: Academic Magazine.
11. Laland, A. (2001). *Laland philosophical Encyclopedia* (Vol. 2nd Edition). Lebanon: Oweidat publications.
12. manzur, I. (2016). *Lisan AlArab* . Cairo : Dar AlMaaref.
13. Monroe, t. (1972). *Evolution in Art* (Vol. D N). (t. b. Tawfiq, Ed.) Cairo.
14. Myers, B. (1966). *Fine Arts and How we Taste lt.* Cairo: The Egyptian Renaissance Library.
15. Sahib, Z., & Nafal, H. (2011). *History of Art in Mesopotamia.* Baghdad: Al-Baghdabi Cultural.
16. Tawfiq, S. (1992). *Aesthetic Experience.* Damascus: University Foundation forStudies and Publishing.
17. Webster, T. L. (n.d.). *Wncyclopedia Dictionary of the English Language.* Chicagok.
18. Yasser, A. (2022). *Experimentation in the Works of the Artist Muhammad Al-Kinani* (103 ed.). Baghdad: Al- Akademic magazine.

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts108/77-92

Classroom communication in art education lessons between concept and function

Hawra Saleh Mahdi[1]
Saleh Ahmed Al-Fahdawi[2]

Al-Academy Journal-Issue 108 ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 23/2/2023 Date of acceptance: 12/3/2023 Date of publication: 15/6/2023

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

Abstract:

The issue of communication and communication is receiving increasing attention in both contemporary studies and educational literature, and these studies emphasize the importance of studying communication within the classroom, which inevitably applies to the importance of relationships and tensions in the field of teaching art in particular because it is an emotional field that provides an opportunity for communication competencies and skills to be prominent and take Its wide scope, both among the students themselves and between teachers and students. The means of communication are the vessel in which the cultural relations and the commonalities between people revolve. The process of building relationships between students depends in many aspects on what they possess of these competencies and on the mechanisms of their work in the educational environment.

In this research, the researchers deal with communication, and then it is a communication process between students, which must be fragmented and highlighted in a way that allows it to be employed as an educational stimulus that contributes to achieving the greatest amount of the process of acquiring educational and technical experiences inside and outside the classroom, and in a way that contributes to the achievement of educational goals. To the fullest. Studying the topic of research on studying the topic of study in exchange for research in the theoretical study is very beautiful in return for obtaining an opportunity in exchange for an opportunity to study in art education lessons, and horseback riding. Direct and descriptive about it.

Keywords : Classroom communication , art education lessons .

[1] University of Baghdad / College of Fine Arts. salihhawraa837@gmail.com

[2] University of Baghdad / College of Fine Arts. saleh.ahmed@cofarts.uobaghdad.edu.iq

التواصل الصفي في دروس التربية الفنية بين المفهوم والوظيفة

حوراء صالح مهدي[1]
صالح أحمد الفهداوي[2]

الملخص

تحضا موضوعة الاتصال والتواصل باهتمام متزايد في الدراسات المعاصرة وفي ادبيات التعليم على حد سواء، وتؤكد هذه الدراسات على اهمية دراسة الاتصال داخل غرفة الدرس، الامر الذي ينسحب حتما على اهمية العلاقات والتجاذبات في مجال تدريس الفن بصورة خاصة لكونه مجال وجداني يتيح الفرصة لكفايات ومهاراتي التواصل ان تبرز وان تأخذ مداها الواسع سواء بين الطلبة أنفسهم او بين المدرسين والطلبة. وتعد وسائل الاتصال الوعاء الذي تدور فيه العلاقات الثقافية والمشتركات الانسانية، فعملية بناء العلاقات بين الطلبة تعتمد في كثير من جوانبها على ما يمتلكونها من هذه الكفايات وعلى اليات اشتغالها في المحيط التعليمي .

في هذا البحث يتناول الباحثان الاتصال بعدّه عملية تواصلية بين الطلبة , ينبغي تشضيتها وتسليط الضوء عليها على نحو يسمح بتوظيفها كمحفز تعليمي يسهم في تحقيق اكبر قدر من عملية اكساب واكتساب الخبرات التعليمية والفنية داخل حجرة الدرس وخارجها وبما يسهم في تحقيق الاهداف التعليمية على اكمل وجه .أن موضوع البحث قيد الدراسة يتناول مفهوم التواصل الصفي في دروس التربية الفنية وهو معني بتسليط الضوء على هذا المفهوم وظيفيا ، وذلك بتأهيل نظري لهذا المفهوم عبر التعقب النظري له، فتم للباحثين دراسة هذا المفهوم بعد قراءة نظرية للتعريفات المتعلقة به وقنواته وانواعه ووظيفته ومدياته المختلفة للوصول الى استنتاجات وصفية حوله .

الكلمات المفتاحية: تواصل الصفي، دروس التربية الفنية.

[1] كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد، salihhawraa837@gmail.com
[2] كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد، saleh.ahmed@cofarts.uobaghdad.edu.iq

الفصل الاول

مشكلة البحث:

يعد التواصل جوهرا لعملية الاتصال عبر الوسائل الحديثة والذي هو في حقيقته اتصال تفاعلي "interactive" متعدد الأطراف ، ويعد مصدرا يخلق توازنا ذا مغزى بين المرسل (المدرس) والمتلقي (الطالب) ، خاصة في نطاق دروس التربية الفنية التي أعطت للنشاط التواصلي أبعاداً وجدانية غير مسبوقة وبدأت تمارس تأثيرات على الحياة الثقافية والفنية لكونها تعدت التحديد الذي كان سائدا لدروس التربية الفنية بمادة الرسم والتي اصبحت تشتمل المسرح والموسيقى والتصميم والاشغال وغيرها من مجالات الخبرة الفنية ، وبكلمات اخرى يمكن القول انها (عبارة عن منظومة اجتماعية تقوم بنشاط يكمن في انتاج واعادة انتاج وتوزيع المعرفة والمهارة و التي تستطيع أن تجعلنا قادرين على اعطاء معنى للفن ، وأن تشكّل إدراكنا له وأن تسهم في معرفتنا لخصائصه وسماته التي تجعل منه محركا للطاقة الايجابية والابداع و تحقيق الاستقرار والتوازن النفسي للأفراد). وعلى ذلك فان المشكلة التي نحن بصدد دراستها تتمحور حول مفهوم التواصل في دروس التربية الفنية باعتباره يمتلك خصيصة يتعين دراستها من كلّ زاوية وليس بمعزل عن غيرها.

ومن الملاحظ إن التواصل في الفن عموما ودرس التربية الفنية مهما تحددت مجالاته ومداخله، فانه ذو مجال زاخر بالمكونات الثقافية، وفضاء مشبع بالقيم والمعايير، مثل الرموز اللغوية المسموعة والمكتوبة، واشارات التخاطب، وايماءات وحركات الممثلين، وفنية الرسم والكتابة، وإبداعية التلوين والتزيين والتجميل، بالإضافة إلى تشبعه بالعناصر الثقافية الأخرى من سمات وأنماط سلوكية ومعنوية وتقاليد وأذواق وأزياء وطرق للتعامل والسلوك ومناهج التفكير والتنظيم. وعلى اساس هذا العرض سوف تنطلق مشكلة البحث من التساؤل الاتي: (ما مضمون المكونات المعرفية لمفهوم التواصل في دروس التربية الفنية؟ وهل بمقدورنا تلمس المديات الوظيفية له؟ يعد هذا البحث محاولة للوقوف على هذه الموضوعات على نحو موضوعي.

أهمية البحث والحاجة إليه:

تتجلى أهمية هذا البحث في كونه يسلط الضوء على أبرز سمات عصرنا أهمية، وهي عملية التواصل والتي يمكن ان يعزى اليها الكثير من المتغيرات التي تتسبب في ضعف توصيل المغزى الصحيح للرسائل والذي ترافق مع تحول وسائل الاتصال إلى أدوات ثقافية. الامر الذي أتاح إمكانية القول ان وسائل الاتصال توفر في العصر الراهن الزاد الثقافي والمعرفي وتشكل الخبرة الفنية لطلبة الفنون والتربية الفنية سيما وان دورها لم يعد يقتصر على توصيل ونشر الثقافة، بل أصبحت تؤثر بشكل اساسي في عملية انتقاء المحتوى التعليمي، وحتى في ابداع هذا المحتوى.

يشكل هذا البحث إحدى المحاولات المتواضعة لتسليط الضوء على احدى القوى المرنة المتحكمة في التفاعل الصفي في مجالات الفنون المعبر الموضوعي عن القيم والاتجاهات التربوية والفنية في آن واحد، فضلا عن كونه يبرز الدور الوظيفي (معرفيا ووظيفيا) للتواصل في التربية الفنية، حيث ان التراكم العلمي

ينبغي أن يستند إلى إضافة ملموسة على المستويين النظري والمنهجي. وبما يسهم في توفير قاعدة معرفية يفيد منها الباحثون وطلبة الدراسات العليا في مجال الاتصال والتواصل.

هدف البحث:

يسلط البحث الضوء على الخصائص المعرفية والوظيفية لعملية التواصل في تدريس التربية الفنية

حدود البحث:

يتحدد البحث بالمعطيات الموضوعية لعملية التواصل ضمن مساء نظرية الاتصال واشتغالاتها في مجالات الفنون الجميلة ودروس التربية الفنية على وجه التحديد.

مصطلحات البحث:

سيعرف الباحثان التواصل اجرائيا وبما ينسجم وهدف البحث ومعطياته التي تستهدف تدريس التربية الفنية، على انه:

عملية تبادلية تشاركية تُقدم فيها الخبرات الفنية (المعرفية والمهارية) عبر الوسائل اللفظية وغير اللفظية؛ كالكلام والتواصل الشفهي، والكتابة، والتمثيل البياني، والرسوم التخطيطية، والإشارات، والسلوك الفني خلال عملية تدريس التربية الفنية.

الفصل الثاني

مفهوم التواصل والتواصل اللفظي

تشير الدراسات التاريخية الى أن بداية عملية الاتصال والتواصل بين البشر ابتدأت باستخدام الإشارات ودقات الطبول والنيران والرقص بوصفها لغة تعبير مشتركة للتفاهم بين الناس، ثم تطورت أساليب وأشكال التواصل بتطور حياة الانسان وتطور حاجاته وعلاقاته بالآخر (طبيعة كانت أم مجتمعات وأفراد آخرين) ، ثم تطورت تلك " الإشارات والرموز (الصوتية والحركية) وأصبحت تستخدم الكلمة المنطوقة فالمكتوبة، ثم تطورت بعد ذلك لتصل الى استخدام التكنولوجيا الاكثر تعقيداً ". (Ismail, 2017, p. 20) .

تتضمن عملية التواصل " وجود طرفين أو أكثر لأجراء وتحقيق عملية الاتصال والتواصل ، حدوث فعل معين سواء كان هذا الفعل لفظياً أو غير لفظي، وسواء كان شفهياً أو مكتوباً فالاتصال بالآخر والتواصل معه يتم عادة بالأسلوب اللفظي باللغة المسموعة أو المكتوبة، ويتم أيضاً بغير استعمال، الالفاظ أو اللغة بل يعتمد على الرموز أو الايماءات أو الاشارات" . (Amer & Al-Masry, 2013, p. 98) والاتصال شيء نقوم به في كل زمان ومكان طالما نلتقي فيه بأشخاص أو نريد أن نتواصل معهم وايصال معلومة أو فكرة أو أمراً ما اليهم ، وهذا كان من أكثر الانشطة التي يقوم بها الانسان في حياته.

تأسيسا على ما سبق فان مفهوم التواصل اذن قد " لايعني مجرد توجيه رسالة من طرف الى اخر، وهي العملية التي يمكن أن يطلق عليها البث أو النشر أو الارسال من جانباً واحد، فلكي يتم الاتصال لابد أن يتلقى الطرف الاول رداً فورياً أو مؤجلاً على الرسالة، فتستمر الردود مع استمرار توجيه الرسائل، فإذا انقطعت الردود اصبحت الرسائل بثاً احادي الاتجاه". (Makkawi & Al-Sayed, 1998, p. 23)

لذا فواحدة من صفات وخصائص التواصل أنه عملية ذو صفة مستمرة ، لذا يوصف بالتواصل، وهو عملية تتابعية (ديناميكية)، قد يكون لها بداية و نهاية ، لهذا فان تواصل حياة الانسان الشخصية تعتمد بالدرجة الاولى على قدرته في نقل وتوصيل افكاره ومشاعره واحتياجاته الى الاخرين وبأسلوب ينسجم ويتفاعل مع البيئة والآخر .

"والتواصل سواء كان تقنياً أو مادياً، فهو في الاساس امتداد و انعكاس مباشر لمدى تطور حياة الانسان وما يتصف به من ادراك وخصائص وما يشمله من حواس (البصر – السمع – الشم – التذوق – والاحساس)" (Al-Hashemi, 2007, p. 72)

على ذلك فقد أصبح للتواصل خصائص ومهارات جمالية (فلسفية ، فنية) هادفة تقوم على الاستخدام المناسب للقدرات الصوتية والحركية، وهو بذلك" مؤشر للأفراد باختلاف وظائفهم عموماً واختلاف حاجاتهم ومرجعياتهم وانتماءاتهم ، ودليل محسوس على مدى النجاح في اكتساب التعلم واستخدام هذه القدرات" . (said & Al-Jamal, 2014, p. 24) . وهذا يعني أن قدرة الفرد على امتلاك مهارات التواصل هي التي تحدد درجة نجاحه في حياته أو فشله، فكلما اتسعت وزادت قنوات تواصله مع الآخر ازداد تفاعله مع البيئة المحيطة به، الامر الذي يعطيه" فرص أكبر للتعلم والافادة من خبرات الاخرين وتجاربهم وايجاد فرص جديدة على صعيد الدراسة والعمل أو الحياة الاجتماعية بشكل عام، ولكن بشرط أن تكون هذه القنوات مبنية على أسس علمية سليمة ضمن إطار العلاقات الايجابية وذات الاهداف الواضحة و النبيلة ". (Al-Qumayzi, 2017, p. 26) .

تؤكد الدراسات التربوية الحديثة وتعتبر مهارات التواصل المحور الاساس في تكوين علاقات انسانية نشطة وحدوث تفاعل ايجابي في ميدان التربية والتعليم وهذا بالطبع ينحسب على كل الفئات البشرية المكونة في هذا الميدان، فالتواصل من أهم عناصر التفاعل في العملية التربوية لتحقيق الاهداف وأداء الاعمال أو الانشطة بطريقة جيدة وتحدث التغييرات المرغوبة في الاداء والنتائج الخاصة في المنظومة التربوية اذ يكون الاتصال والتواصل عملية مباشرة وفعالة بين المدرس والطالب حيث يساهم في تحقيق الاهداف فإذا كان التفاعل جيد وفعال بينهم فأن المدرس حتماً سيتمكن من إيصال رسالته وتوجيه الطالب بما ينسجم والأهداف التعليمية والتربوية بل وحتى الفنية .

وفي ضوء ما تقدم يوصف التواصل بأنه عملية أساسية في الحياة البشرية بمختلف مراحل نموها وتطورها، باعتباره وسيلة لتبادل المعارف والخبرات وتمازج القيم والعادات بين الافراد والجماعات، وهو يستند الى مجموعة أدوات تشكل بمجملها لغة تخاطب (صوتية وحركية) ، هي بمثابة الوسيط الذي يحقق بها الفرد أو الجماعة تواصلهم ، وهو العملية التي تتعارف من خلالها الشعوب على بعضها وتتبادل الخبرات فيتحقق بذلك التعاون بين الافراد والشعوب ، وحيث تعتبر اللغة من أهم وسائل التواصل والتعبير الانساني بين الافراد والجماعات اذ " تعتبر ترجمان لما يدور في الاذهان من أفكار، وما كان اللفظ في حد ذاته يكتسب قيمتهُ السلوكية الا اذا اقترن بتجربة حياتية يتناقلها أفراد أو جماعات ، فيتكون المعنى والدلالة" . (Al-Ghani, 2016, p. 64)

أي بمعنى أن التواصل يمثل "الغرض والوظيفة الاساسية للغة ومنه يتبادل الناس المعلومات ويوجهون و يؤثرون على بعضهم البعض وكذلك يعبرون عن مواقفهم ومشاعرهم" (Zayer & others, 2020, p. 54) ولسعة المعمورة وتنوع بيئاتها وظروف متغيراتها صار للتواصل أنواع مختلفة ومتباينة بعضها يرتبط بمعطيات تاريخية وآخر بمعطى جغرافي ، وربما حتى للمعطى المناخي و النفسي تأثير كبير على تنوع سبل وطرق التواصل ، ومع ذلك بقي سعي الانسان دائما نحو التواصل مع الآخر بصرف النظر عن نوعه وشكله ، بل حتى أن اللغة لم تقف مانعا له باختلاف اصولها وقواعدها ، فصار التواصل يتضمن " كل وسائل اللغة اللفظية المنطوقة المسموعة والمكتوبة، أو الوسائل غير اللفظية كلغة الإشارة وقراءة الشفاه التي يستخدمها الصم، ولغة (برايل) التي يستخدمها المكفوفين وكذلك الايماءات وتعبيرات الوجه، ولغة العيون وحركات الايدين والرجلين، وغيرها ولذلك يعد التواصل أعم وأشمل من لغة الكلام والنطق بلغة بعينها " (Al-Beblawi, 2010, p. 10) ، فكثيرا ما يحصل التواصل بغياب اللغة المنطوقة (لغة الكلام) فصار بذلك لتعابير وجه الانسان وحركاته وايماءات الرأس أو استثمار الصوت المطلق بوصفه قيمة تعبيرية فائقة الدلالة ، " فلارتفاع الصوت وانخفاضه ولنبراته دلالات واستجابات وتعبيرات حسية تحقق التواصل وتبادل الأفكار والمشاعر والمواقف ، وتعكس ظرف الحال والزمان والمكان فتصبح كلها من وسائل التواصل" . (Richman, 1999, p. 11) .

وتنبثق أهمية التواصل من "ارتباطاته بالحاجات الانسانية بوصف أن "الانسان كائن يتحرك في الحياة مدفوعاً بحاجاته الفيزيولوجية مثل الطعام والشراب، وحاجاته النفسية والاجتماعية مثل الحاجة الى الانتماء وتقدير الذات " (Al-Jabusi, 2014, p. 20) ، أي أن جميع الحاجات الانسانية لابد لها من وسيلة تخاطب فاعل متبادل ينتج عملية تواصل ، حيث: " كل احتكاك اجتماعي في أي مجال كان ، سواء في مجال الحياة العامة أو التعليم أو غيرها انما يستدعي تواصلاً اجتماعياً بين أفراد هذه الجماعة " (Hamdan, 2009, p. 81)

ومما تقدم ترى الباحثة أن كل من (اللغة والتواصل) ، يعتبران من المهارات الاساسية التي يمكن أن يستخدمها أي شخص ويوظفها ليتفاعل ويتواصل مع الاخرين .

وهما بالنتيجة مهارات مكتسبة يمكن تدريب الفرد عليها كما يمكن تطويرها بنفسه من خلال القراءة، والتعلم والخبرة في الظروف والمواقف المختلفة التي تحتاج الى عمليات اتصال وتواصل بأشكاله وأنواعه المختلفة، (Al-Dibs & Andrews, 2000, p. 53)

التواصل اللفظي :

يتم هذا التواصل عن طريق (لغة الكلام) ، أو الحديث المنطوق فيستقبله السامع عن طريق حاسة السمع " ولا يقتصر هذا التواصل على الحديث الشفوي فحسب وانما ترتبط به نبرة الصوت ، فقد تعبر كلمة شكراً عن تقدير قائلها لخدمة ما اذا قالها بنبرة لطيفة، لكنها تعني شيئاً مغايراً اذ قيلت بنبرة يشوبها التهكم " (Hariri, 2008, p. 103)

ويتطلب هذا التواصل مهارات وكفايات منها ما هو معرفي (لغوي ، قواعدي ونحوي وسياقي ، ودلالي) ومنها ما هو أدائي (مهاري، الشفهي) مثل مهارة التحدث ومهارة الاستماع ومهارة التواصل الكتابية (الكتابة والقراءة)، ومهما تعددت اشكال التواصل وانواعه فأن التواصل اللفظي يعتبر من أهم أشكاله، وقد قام فريق من علماء اللغة على دراسة دلالات الالفاظ واسفرت جهودهم عن ظهور علم المعنى العام الذي يهدف الى تصحيح المغالطات اللغوية في الفكر الانساني". (Al-Qumayzi, 2017, p. 37) ، حيث انه يمثل الجزء الأكبر من أشكال وأنواع وسبل التواصل اليومي في أي مجتمع ومؤسسة، فالفرد يستغرق في هذا النوع من الاتصالات نسبة تتراوح بين 75% الى 90% من مجموع اتصالاته اليومية وهي تعتبر الاداة الرئيسية التي يتم بها أي فرد مهام وظيفته كما أنها الاداة الفعالة التي تنمي التفاهم وتزيل الغموض في علاقات الافراد، ويعمل الاتصال اللفظي على اشباع الحاجات النفسية الاساسية لدى الفرد مثل رغبته في المشاركة وتأكيد الذات. (Al-Qumayzi, 2017, p. 11)

وينقسم التواصل اللفظي الى شكلين رئيسيين:

1- **تواصل مباشر**: ويتم من خلال التعامل وجهاً لوجه بين فردين أو فرد ومجموعة من الافراد من ثقافة واحدة أو من ثقافات مختلفة، وذلك كما يحدث عند السفر، أو مقابلة السائحين، أو ما يحدث في البلدان التي بها تنوع عرقي وأجناس متباينة.

2- **التواصل غير المباشر**: ويتم باستخدام التكنولوجية الحديثة دون الانتقال الى أماكن أخرى، وذلك كما يحدث من خلال متابعة الاذاعات والقنوات التلفازية (الفضائيات) ، ووسائل الأنترنيت المختلفة .

ويشير علماء اللسانيات الى أنه في الاتصال والتواصل اللفظي يجب مراعاة ما يلي:

أ- اللغة : بوصفها عقد من العلامات والرموز والاشارات تستخدم وسيلة للتواصل وايصال الأفكار والمعاني وتبادل المعارف بين البشر ، ولولاها لأصبحت عملية التواصل شبه معدومة، أو قد تحل القطيعة والانكفاء والتموضع على الذات، فاللغة تشبه المنظار الذي بجعلنا نرى العالم (Turkistani, p. 65) .

ب- الصوت: يعتبر الصوت من أهم الادوات قيمة بالنسبة للمتصل، فالصوت يعزز نقل المحتوى ويفعل من عمليات جذب المستقبل للإنصات، لذلك يجب عليك أن تتحدث بصوت جهوري ومسموع ويكون مفهوما وضرورة الحفاظ على تباين نبرات الصوت". (Sawan, 2014, p. 25)

وهذا يعني أن للتواصل أنواع تختلف باختلاف الحقول الاجتماعية التي يحدث فيها، فالتواصل في تاريخ الفن ليس نفسه في درس الرسم ، (Ali, 2009, p. 10) وترى الباحثة أهمية أن نتناول (التواصل في مجتمع الصف الدراسي) بوصفه يشكل المحور الأساس للبحث ،أي نأخذ مفهوم التواصل بمعناه التربوي حيث يعتبر: " علاقة انسانية وجدانية وعاطفية يتم بها تبادل الاحاسيس بالاتجاهات والعواطف والقيم المتعددة، حيث يلعب دوراً أساسياً في انجاح العلاقات (التعليمية والتربوية والانسانية) بتزامن وتوازن فاعل ، ولذلك فهما مهارتان يتعين على العاملين في المجال التربوي اكتسابها وتطبيقها، ليتمكنوا من تحقيق مهامهم " (Zayer & others, 2020, p. 54) ، اذ ترى الباحثة أنه لابد من أن يكون المدرس ملما بالمحتوى التعليمي

وبمهارات التدريس وبركائزها الأساسية التي تؤمن عملية تواصل صفي فاعل ، ونظراً لأهمية التواصل الصفي في عملية التعليم فقد احتل هذا الموضوع مركزاً مهماً في مجالات الدراسة والبحث التربوي والذي اكد على ضرورة أتقان المدرس لمهارات التواصل الصفي، والمدرس الذي لا يتقن هذه المهارات يصعب عليه انجاح مهمته التعليمية وان عملية التواصل الصفي التي يقوم بها المدرس داخل الصف" تقوم على التواصل اللفظي، بما يشمله من أحاديث واسئلة ومناقشات وايضا التواصل غير اللفظي الذي يظهر عن طريق الاشارات والرموز والحركات " (alhela, 2002, p. 271).

ونرى ان من واجب مدرس التربية الفنية ان يتواصل لفظياً مع طلابه بغية التعرف الى هواياتهم ومواهبهم ، وميولهم، واتجاهاتهم وقدراتهم الفنية وطرق التفكير لدى كل واحد منهم ومن ثم توظيفها لخدمة العملية التعليمية ، حيث ان المعلم الذي يجعل من البيئة الصفية منبراً لحديثه اللفظي وغير اللفظي مانعاً الطلبة من الحديث والحوار والاستفهام مهدداً بعدم الحديث سيخلق بلا شك بيئة صفية يكون المتعلم فيها متلقٍ سلبي والمعلم هو المرسل مما يجعل التواصل مغلقاً، حيث من الضروري ان يتمكن المدرس من" مهارات التواصل داخل الصف وادامته طوال مدة الدرس بالأسئلة المثيرة التي تغطي مستويات الادراك المختلفة .

الفصل الثالث

التواصل غير اللفظي، المفهوم والوظيفة

التواصل غير اللفظي: هو التواصل الذي يتم عن طريق استخدام الاشارات الصوتية أو الحركية (لغة الجسد) لتوصيل المعاني والافكار والمشاعر من المرسل الى المستقبل او بالعكس ، لما لها من تأثير لا يقل عن تأثير اللغة الملفوظة أو المكتوبة ، فهو يعمق من درجة التواصل بين المتخاطبين (المتواصلين) فالنبر والإيقاع والإيماءات الصوتية وحركات اليدين والعينين وتعبيرات الوجه والجسم وكل تكويناته التشكيلية ، انما تعطي وصفاً اكثر دقة وتعبيراً وأقرب للتفاعل والتواصل ، وبذا يتحقق إيصال الرسالة" (Al-Kahlout, 2015, p. 29) .

ولما لذلك من أهمية في تحقيق التواصل الفاعل في دروس التربية الفنية وخاصة في مجالات المسرح فان من المناسب ان نعرج على تقسيم الاتصال غير اللفظي والذي يتضمن ثلاث لغات :

- **لغة الاشارة:** وتتكون من مجموعة الاشارات التي تصدر عن الانسان معززة للصوت أو اللغة المنطوقة ، أو تأتي مستقلة لتعبر عن فكرة أو إحساس ما، والتي بمقدورها تمكين المدرس من تحقيق التواصل والتفاعل. (Al-Mufleh, 2015, p. 31)

- **لغة الافعال الحركية :** وتتضمن جميع تعبيرات حركات الجسم التي يستخدمها المدرس لينقل ما يريد من معان أو مشاعر. (Makkawi & Al-Sayed, 1998, p. 27) .

- **لغة الاشياء (الأكسسوارات):** يقصد بها ما يستخدمه المدرس من أدوات تقع خارج الجسم للتعبير عن معان أو أحاسيس أو أفكار يريد نقلها الى الطلبة ، فالملابس والادوات التي يستخدمها المدرس في المشاهد على المسرح مثلاً يقصد من استعمالها نقل الاحساس بالجو والزمان الى المشاهدين لكي يعيشوا فيها طوال عرض المسرحية.

- **لغة الايماءات:** تتضـــمن هذه اللغة ما يقوم به المدرس من حركات واشـــارات الرأس وملامح الوجه وما يصدر من تغييرات بوساطة نظرات العيون أو تعبيرات الوجه كالعبوس أو تقطيب الحاجبين أو التبسم أو النظر بازدراء في الموقف التعليمي داخل الصف .

- **السكوت والانصات:** يعد سكوت وانصات المدرس من الاتصالات الفعالة، فالسكوت بعني ان الرسالة تم استيعابها وفهمت معانيها. (Hariri, 2008, p. 103)

وقد اتفق على مراعاة ما يلي في عمليات التواصل الغير اللفظي بين المدرس والطلبة :

- الوقوف والحركة.
- تعابير الوجه.
- التواصل بالعين.

- حركة العين والذراعين . (said & Al-Jamal, 2014, p. 63) وللتواصـــل أهمية كبرى في تنمية وتطوير البرامج المخصصة لتدريب المدرسين وبالنتيجة تطور المؤسسات التربوية ، والتي نلخصها بالنقاط الآتية :

- يلعب التواصل دوراً اساسياً في تناول مشكلات المؤسسة وطرق علاجها.

1 – يعتبر وسيلة فعالة لأحداث تأثير مباشر على العاملين بالمؤسسة لتحقيق أهداف متوقعة .

1- يمثل جزءا رئيسيا من مهام الادارة في المؤسسة، و يتطلب التدريب لضمان الكفاية الادارية المتوقعة.

2- يزيد من قدرة الادارة على تحقيق الاهداف المنشودة.

3- اعلام المتعلمين بالتعليمات الخاصة بالمنهج والتقويم .

4- اعلام المعلمين في الجهاز التعليمي بالأهداف والبرامج والسياسيات التعليمية..

5- اكساب المستقبل خبرات جديدة ومهارات ومفاهيم جديدة تساير التغير والتطور في العالم وزيادة التفاعل الاجتماعي بين المعلمين وتوطيد البعد الانساني بينهم.

6- خلق درجة الرضا الوظيفي والانسجام والتخلص من الضغوط المختلفة.

7- تدريب المتعلمين على مهارة الاستماع.

8- تمكن المتعلمين من التعبير عن أدواتهم وحاجاتهم وميولهم شفوياً وكتابياً.

مساعدة المتعلمين على ادراك الطريقة التي تلفظ بها الكلمات والتي تصاغ بها العبارات اللفظية. (said & Al-Jamal, 2014, p. 36) و (Damis, 2009, p. 78)

ولعمليات التواصل عناصر لا يمكن أن تتم بدون توافرها وتفاعلها مع بعض على وفق بيئة وظروف ومعطيات خاصة وعامة ، وهذه العناصر هي :

1-**المدرس :** هو الذي يبدأ التواصل وصياغة أفكاره في رموز تعبر عن المعنى الذي يقصده ثم يحول هذا المصدر الى الرسالة التي يريد أن يبعثها عن طريق واسطة (رموز صوتية أو حركية أو كتابية) تأخذ طريقها من خلال قنوات الاتصال المختلفة وهذه الرموز تشكل الرسالة التي يوجهها القائم بعملية التواصل الى فرد أو مجموعة معينة. (Mutawa & Al-Khalifa, 2014, p. 20)

وهذا يعني أن هناك مهارات خاصة بالمدرس تتمثل فيما يأتي:

آ. **مهارة التحدث:** وتعني "مراعاة اللياقة والدبلوماسية والتحكم في الالفاظ وانتقاءها بعناية اثناء تقديم المحتوى التعليمي وتعني أيضاً الاهتمام بمحتوى الحديث ومضمونه ومراعاة الفروق الفردية بين الطلبة، واختيار الوقت المناسب للحديث ومعرفة أثره على الاخرين " (said & Al-Jamal, 2014, p. 110)

وتجسد مهارة التحدث القدرة على استخدام الرموز اللفظية ونبرة الصوت في التواصل مع الطلبة ، وتعتبر وسيلة أو طريقة أساسية يعبر من خلالها المدرس عن أفكاره أو مشاعره أو أحاسيسه للطلبة، و قد يقوم بنقل المعلومات أو حقائق لهم، وتعتبر أساساً من المهارات التواصلية الفرعية الاخرى مثل مهارة التفاوض والحوار والتقدم والخطابة"

ب- **مهارة الاستماع:** هي عملية استقبال الرسائل الكلامية وغير الكلامية من الطلبة بهدف تكوين معنى و استجابة لهذه الرسائل وان كان هناك اختلاف دقيق فان جميعها ستخدم كمرادفات لمصطلح (Listening)". (Attia, 2008, p. 154)

ج- **مهارة القراءة:** وهي من المهارات الاساسية التي لا تقل أهمية عن باقي المهارات وتأتي بالدرجة الثانية من حيث الاهمية بعد السماع في عملية الاتصال والتواصل ما بين (المدرس والطالب) والتي لا غنى عنها في التعليم ، سيما ونحن نعيش في عصر تبادل معلوماتي (الكتروني) اذ تتلقى في الدقيقة الواحدة مئات الالاف من المعلومات التي ترد الينا من كل صوب وهذا يتطلب ان نحسن الخيار فيما نقرأ اولاً، ثم نقرأ بسرعة حتى نستطيع ان نواكب ما يصلنا" (Al-Awfi, 2018, p. 84)

2-**الرسالة** : هي " المحتوى أو المعلومات أو التي يريد المدرس توجيهها الى الطلبة وقد يعبر عن الرسالة بالاتصالات اللفظية سواء شفهية او مكتوبة، او بالاتصالات غير اللفظية" . (Abu Al-Nasr, 2009, p. 24) وتمر الرسالة بمرحلتين: المرحلة الاولى هي مرحلة تصميم الرسالة، بينما تتضمن المرحلة الثانية ارسال الرسالة أي تنفيذها وقد يتم التعديل في الرسالة المصممة وفقاً للموقف الاتصالي.

وتوجد مجموعة من النقاط أو الشروط التي يجب أن يراعيها المدرس أثناء اعداده وارساله للرسالة .

أ- أن تكون واضحة تناسب المرحلة العمرية للطلبة .

ب- أن تكون ذات معلومات صحيحة وموثوقة وواقعية مدعمة بالدليل والشواهد والأمثلة

ت- أن تكون مصحوبة بتعابير صوتية وحركية تناسب مرحلة العمرية للمحورين (مصدر التواصل ومستقبله).

ث- أن تكون محافظة على الحوار الايجابي واستخدام بعض الاسئلة والتنبيهات.

ج- تتصف بالابتعاد عن التكرار غير المبرر في المعلومات .

ح- أن لا تكون الرسالة طويلة ومملة.

خ- أن يتم اختيار وسيلة مناسبة لنقل الرسالة والوقت المناسب لتقديمها وأيضاً اختيار جمهور مناسب لاستقبال الرسالة .

د- أن يكون ترميز الرسالة على درجة عالية من الدقة.

ذ- أن يتفق تعبير الرسالة مع ما كانت تقصده عملية الاعداد الرمزي .

ر- أن يتم تصميمها بطريقة تجذب انتباه المستقبل فتمثل له مثيراً لافتاً يستدعي التمعن والانتباه من خلال احتوائها على عناصر الاثارة.

ز- أن يكون المكان والزمان ملائمين لاستقبالها والتفاعل معها، فعندما تكون الرسالة على سبيل المثال (تجربة علمية تطبيقية) فالمكان المفضل هو المختبر، سيما عندما يكون موضوع الرسالة به حاجة الى التأمل والاستقصاء. (Al-Dulaimi, 2016, p. 29) و (Khader, 2013, p. 25)

كما أن هناك أمور ثلاث يجب أن تؤخذ بعين الاعتبار بالنسبة للرسالة

3-الطلبة : وهم أهم حلقة في عملية التواصل، فهم " الطرف الثاني المعني بالرسالة فهماً واستيعاباً وأداء ، ولكي يكون أثر الرسالة واضحاً في ذهن الطلبة، لابد من التوافق والانسجام بين عناصر العملية التواصلية (المرسل والمستقبل والرسالة)" (Attia, 2008, p. 63)

وهنالك شروط يجب توافرها في المستقبل لإنجاح عملية التواصل وهي كالاتي:

أ- أن يتمتع بالقدرة على تبادل الادوار مع مرسل الرسالة.

ب- أن يكون له القدرة على التفكير الناقد والابتكار.

ت- أن يكون لديه شعور بأهمية الرسالة.

ث- أن يكون متمكنا من مهارات القراءة.

ج- أن يكون مستمعاً ماهرا يحسن الاصغاء.

ح- أن يكون قوي الملاحظة وشديد الانتباه.

خ- أن يكون ماهرا في استقبال الرموز غير اللفظية التي تتضمنها الرسالة كالإشارات والصور، والاشكال، وغيرها، وأن يكون ماهرا في تحليلها وترجمة معانيها

د- أن يكون له لقدرة على اكتساب الخبرات وتعديل أنماط السلوك.

ذ- أن يكون لديه مهارة ابداء الرأي والمناقشة . (Zayer & others, 2020, p. 43) و (Attia, 2008, p. 64)

ت- **القنوات:** ان أي رسالة انما تصل للمتلقين عبر قنوات متعددة، فالرسائل الشخصية عن طريق الحواس (السمع- النظر – الشم-اللمس- التذوق) والرسائل العامة تتلقاها عن طريق وسائل الاتصال الجماهيري، تتسم بعض الوسائل بكونها اكثر فاعلية من وسائل اخرى وتشير التجارب الى ان كل فرد لدية قنوات مفضلة في استقبال الرسائل عن القنوات الاخرى (Zayer & others, 2020, p. 37)

4-التشويش: يعتبر مكوناً من مكونات عملية التواصل فهو من العوامل التي قد تؤثر سلباً او ايجاباً على عملية الاتصال حيث انه قد يرافق عملية الاتصال او لا يرافقها فهو كل ما من شأنها يؤدي الى تشويه محتوى الرسالة وانحرافها عن الوصول الى اهدافها مما يؤدي الى اختلاف مضمون الرسالة بين المصدر والمستقبل" (Mahmoud, 2013, p. 104) ، ويوصف التشويش في نظرية المعلومات بأنه خللاً طارئاً في قناة أو وسيلة الاتصال والتواصل ، وهذا الخلل يحدث تحريفاً في مضمون الرسالة الاتصالية (...) وذلك كله

5-التغذية الراجعة: وهي ردة الفعل الصادرة من المستقبل للرسالة ومن الممكن أن تكون على شكل مداخلات أو حركات غير لفظية كتعبيرات الوجه ونظرات العيون أو الاشارات والايماءات وقد تكون متمثلة بالصمت بدون أي تعليق أو تعقيد ومن خلال التغذية الراجعة يتمكن المرسل من معرفة ما اذا كانت رسالته سلبية المردود أم ايجابية المردود وذلك من خلال قراءة الحركات غير اللفظية أو سماع الردود أو المداخلات التي توحي بإيجابيات أو سلبيات وقوع الرسالة على المتلقي" (Hariri, 2008, p. 117)

6-بيئة التواصل: وتوصف بأنها الجو العام الذي تتم به عملية التواصل بين طرفين متمثلة بالمحيط المادي والاجتماعي والنفسي ، وتشمل البيئة بذلك مجموع المواقف والمشاعر والتصورات والعلاقات بين المتصلين وكذلك خصائص المكان مثل سعته والوانه وتدريبه ودرجة حرارته ، ولاشك ان بيئة التواصل تؤثر على طبيعة الاتصال ومدى جودته ، فمثلاً يحتاج القاء درس عملي في بيئة قد يحقق نسبة كبيرة من التوافق والانسجام بين المرسل والمستقبل . (Muslim, 2015, p. 19)

أ- **وظيفة اخبارية:** وهي عملية ترتبط برصد المحيط الاجتماعي، ويتم عبرها التواصل داخل المجتمع مما يساعد على خلق التناغم بين أفرا المجتمع عن طريق نشر المعلومات وتداولها تواصليا.

ب- **وظيفة اعلانية:** وتعتبر هذه الوظيفة من الوظائف الرئيسية للتواصل في المجتمعات الحديثة عن طريق الترويج لشيء ما أ و لسلعة ما.

ت- **وظيفة تثقيفية:** وهذه الوظيفة تقوم بتزويد الافراد بالمعلومات النافعة لهم في جميع جوانب الحياة، وأيضاً بالمعرفة من خلال المؤلفات والكتب والمعلمين و من خلال الوسائل الأخرى والخبرة بالحياة والناس، وكان ذلك يؤدي الى اتساع الثقافة وتأكيدها وتعميمها .

Al-Academy Journal-Issue 108 ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

ث- **وظيفة تعليمية ومعرفية:** وتتمثل هذه الوظيفة في نقل المعلومات والخبرات والافكار الى الاخرين، وتكيف موافقتهم أزاء الاحداث والظروف الاجتماعية وتحقيق تجاوبهم مع الاتجاهات الجديدة واكسابهم المهارات المطلوبة التي تساعد في حياتهم الشخصية والوظيفية.

ج- **وظيفة اقناعية :** وتساعد النظام الاجتماعي والسياسي في تحقيق الاتفاق أو الاجتماع بين أفراد المجتمع وفئاته المختلفة عن طريق الاقناع وضمان قيام كل فرد بالدور المطلوب منه اتجاه المجتمع ومؤسساته المختلفة.

ح- **وظيفة سياسية:** يسهم الاتصال في التثقيف السياسي، ويسهل كذلك الاتصال بين الحاكم والمحكوم ويوطد العلاقة بين القائد وشعبه. كما أنه يسهم في تشكيل الرأي العام.

خ- **وظيفة فكرية دينية:** يسهم التواصل في نشر الأديان بوصفه رسالة علمية وعملية .

د- **وظيفة ترفيهية:** لا يخلو التواصل من امكانية توفير تفاعل مادي واجتماعي ونفسي عبر ما توفره الأشكال الفنية من وسائل ترفيه وتسلية ،سيما في ظل ظروف العصر الحالي الذي يتسم بالقلق والتوتر.

وفي ضوء ما تقدم ترى الباحثة امكانية كبرى في استثمار التواصل بكل أشكاله ووسائله الحديثة بهدف تحقيق أكبر نسبة من إيصال المعلومات والأفكار والمشاعر والخبرات العلمية والفنية و الاجتماعية ، وتأتي العملية التربوية والتعليمية في مقدم المؤسسات التي يشكل التواصل (التربوي والتعليمي) جوهرها سيما وهو يلبي حاجات أي مجتمع يسعى للبناء الحضاري لما له من دور بنائي في البيئة التعليمية ، ويدخل التواصل الصفي في صميم عمل المدرس بشكل عام ، ومدرس التربية الفنية بشكل خاص ، ولهذا فأن للتواصل الصفي خصائص وسمات تميزه عن غيره من أشكال التواصل وذلك لارتباطاته الجمالية (فلسفيا ، فنيا) ، بفلسفة التربية والتعليم ، لذا فأننا نفرد المبحث الثالث لبيان جماليات التواصل الصفي (خصائص وعناصر وأهداف وبيئة) .

الفصل الرابع

الاستنتاجات والتوصيات والمقترحات

الاستنتاجات:

1- هناك تميز ما بين عمليتي الاتصال والتواصل يستند الى كون الاول هو عملية منقطع هاما الثاني فهو عملية تشاركية تبادلية
2- يشمل التواصل داخل الدرس كل وسائل وقنوات الاتصال اللفظية وغير اللفظية
3- تتضمن عملية التواصل وجود طرفين أو أكثر لأجراء وتحقيق عملية الاتصال والتواصل حدوث فعل معين سواء كان هذا الفعل لفظياً أو غير لفظي، وسواء كان شفهياً أو مكتوباً
4- تستند وظيفة التواصل اللفظية الناجح الى اسس استخدام الصوت وقواعد الالقاء
5- يعد التواصل في الدروس الفنية أعم وأشمل من لغة الكلام والنطق بلغة بعينها، لان طبيعة الدروس الفنية تتطلب اشتراك كل الحواس في تنفيذ الدروس
6- يشتمل التواصل في الدروس الفنية على مهارات الاستماع والقراءة والتحدث معا
7- تعد لغة الاشارة واللغة الحركية من مرتكزات التواصل في دروس التربية الفنية في مجال المسرح تحديدا
8- للتواصل وظائف مهمة وجوهرية منها اقناعية واعلانية ومعرفية وحركية وسياسية ودينية

التوصيات

1- ضرورة تضمين مهرات تدريس التربية الفنية مهارات التواصل المتنوعة
2- ضرورة تدريب الطلبة في قسم التربية الفنية على الاستخدام الامثل لمهارات التواصل من خلال التطبيقات العملية في دروس الصوت والالقاء ودروس التمثيل

المقترحات:

يقترح الباحثان اجراء دراسة حول توظيف مهارات التواصل في التدريس وقياس اثرها في زيادة دافعية الطلبة نحو المواد الدراسية في التربية الفنية.

1. References

2. Abu Al-Nasr, M. M. (2009). *Effective communication skills with others.* Cairo: The Arab Group for Training and Publishing.
3. Al-Awfi, A. L. (2018). *Basic communication skills.* Riyadh: King Saud University House.
4. Al-Beblawi, I. A. (2010). *Communication Disorders.* Riyadh: Dar Al Zahraa.
5. Al-Dibs, M., & Andrews, T. (2000). *Electronic imaging skills and the design and production of educational programs.* Dar Safaa for Publishing and Distribution.
6. Al-Dulaimi, A.-R. (2016). *Communication theories in the twenty-first century.* Amman: Al-Yazuri Publishing.
7. Al-Ghani, K. M. (2016). *Communication Disorders.* Dar Al-Iman for publication and distribution.
8. Al-Hashemi, M. H. (2007). *Educational communication technology.* Jordan: Dar Al-Manhaj for Publishing and Distribution.
9. alhela, M. M. (2002). *Classroom teaching skills.* Amman: Dar Al Masirah for Publishing and Distribution.
10. Ali, O. (2009). *Communication and interaction in the school environment.* Algeria: Dar Awlad Sidi Sheikh Street.
11. Al-Jabusi, M. B. (2014). *You and I are assessed in human communication skills.* Riyadh: Arab Education Library for the Gulf States.
12. Al-Kahlout, I. A. (2015). *The art of dealing and effective communication skills.* Amman: Al-Warq Foundation for Publishing and Distribution.
13. Al-Mufleh, K. O. (2015). *Communication - skills, theories and general foundations.* Amman: Al-Hamid Library for Publishing and Distribution.
14. Al-Qumayzi, H. b. (2017). *Education techniques and communication skills.* Riyadh: Rawabet House for Publishing and Distribution.
15. Amer, T. A.-R., & Al-Masry, I. I. (2013). *Educational leadership and communication skills.* Cairo: Dar Al Uloom Publishing House.
16. Attia, M. A. (2008). *Communication technology in effective education.* Jordan: Dar Al-Manhaj for Publishing and Distribution.
17. Damis, M. N. (2009). *Total quality management in education.* Dar Ghaida for Publishing and Distribution.
18. Hamdan, S. (2009). *Forms of communication in the rhetorical heritage.*
19. Hariri, R. (2008). *Educational leadership skills.* Amman: Dar Al-Manhaj for Publishing and Distribution.
20. Ismail, M. H. (2017). *communication skills.* Al-Masry Office for Publishing and Publications.
21. Khader, I. K. (2013). *communication skills.* Dar Al-Jundi for publication and distribution.
22. Mahmoud, J. S. (2013). *Communication in Psychology.* Amman: Dar Safaa for printing, publishing and distribution.
23. Makkawi, H. I., & Al-Sayed, L. H. (1998). *Communication and its contemporary theories.* Cairo: The Egyptian Lebanese House.
24. Muslim, A. H. (2015). *Administrative communication and dialogue skills.* Jordan: Dar Al-Moataz for Publishing and Distribution.
25. Mutawa, D. A.-D., & Al-Khalifa, H. J. (2014). *Effective communication skills* . Riyadh: Al-Rasheed Bookshop for Publishing.
26. Richman, N. (1999). *Communication with children.* Bissan Publishing.
27. said, M. O., & Al-Jamal, A. H. (2014). *Educational communication a contemporary vision.* Dar Al-Ilm and Al-Iman for publication and distribution.

28. Sawan, B. M. (2014). *Communication and Learning Skills.* Amman: Dar Al Thaqafa for Distribution and Publishing.
29. Turkistani, A. S.-D. (n.d.). *Human communication skills.*
30. Zayer, S. A., & others. (2020). *Educational communication and outreach.* Amman: Dar Al Radwan for Publishing and Distribution.
31. Saad Adnan Al-Hindawi, A. (2022). *color methodology to Re-reading the musical notes.* University of Baghdad-College of Fine Arts-*Al-Academy*, (106), 39–58. https://doi.org/10.35560/jcofarts106/39-58
32. Mahmoud Attia, A. ., & Laith Ahmad, asil. (2022). *Characteristics of costume design in children's theater performances*. University of Baghdad-College of Fine Arts-Al-Academy, (106), 59–70. https://doi.org/10.35560/jcofarts106/59-70
33. Jabbar Mohammed, H. (2022). *Strategies of brain-based learning theory and its impact on the achievement of students of the Department of Art Education in Teaching Methods*. University of Baghdad-College of Fine Arts-Al-Academy, (106), 97–114. https://doi.org/10.35560/jcofarts106/97-114
34. Fadel Ismail, M. ., & Imran Mousa alomran, K. (2022). *The functional diversity of the directorial vision in the political theater cinema as a model*. University of Baghdad-College of Fine Arts-Al-Academy, (106), 271–286. https://doi.org/10.35560/jcofarts106/271-286
35. Uday Ali Al-Quraishi, N., & Khudair Abbas , Q. (2022). *The deliberative dimension of the visual sign in the contemporary Iraqi poster*. University of Baghdad-College of Fine Arts-Al-Academy, (106), 363–384. https://doi.org/10.35560/jcofarts106/363-384

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts108/93-112

The Impact of Critical Reading on Viewers Understanding and Astatic Judgment at Artworks

Rihab Abdullah Alghathami [1]

Al-Academy Journal-Issue 108 **ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229**
Date of receipt: 25/2/2023 **Date of acceptance: 11/3/2023** **Date of publication: 15/6/2023**

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

Abstract:

This study reveals the impact of critical reading on viewers understanding and astatic judgment at artworks. And aims to find out the reasons and motives behind their issuing of these judgments towards artworks.

The study adopts the qualitative method as two pre and post interviews were conducted and analysed according to a thematic analysis method.

The results show that critical reading contributes to their understanding of the content of artworks and the message that the artist would like to convey to the recipient audience. and directs them towards the aesthetic judgment that is based on full understanding of the philosophical contents of the artwork, which, in turn, contributes to the development of artistic culture and artistic taste.

the study recommends the need to conduct studies and research similar to the current study in order to develop the recipients' potentials to understand artworks and judge them.

Keywords:

Artistic criticism, Artistic taste, Interpreting art, Visual arts, Artwork.

(1) Assistant Professor, King Saud University, Riyadh, Saudi Arabia, Collage of Arts, Visual Arts Department
. ralghathami@ksu.edu.sa

أثر القراءة النقدية على فهم وإصدار الحكم الجمالي لدى متلقي الأعمال الفنية

رحاب عبد الله الغذامي [1]

الملخص:

تُعنى هذه الدراسة بالكشف عن أثر القراءة النقدية على فهم المتلقين وإصدارهم حكمًا جماليًا على الأعمال الفنية؛ بحيث يقودهم ذلك إلى تقدير الفنون؛ إذ تهدف الدراسة إلى معرفة مدى تأثير القراءة النقدية على حكم المتلقين الجمالي، كما تهدف إلى معرفة الأسباب والدوافع وراء إطلاقهم لهذه الأحكام تجاه ما يرونه ويستقبلونه من أعمال فنية. واتبعت الدراسة المنهج النوعي؛ حيث أجريت مقابلتان؛ قبلية، وبعدية، وجرى تحليلها بطريقة التحليل الموضوعي Thematic analysis method. ومن النتائج التي توصلت إليها الدراسة أن القراءة النقدية تسهم في فهم المتلقين لمضمون العمل الفني والرسالة التي يود أن يوصلها الفنان إلى الجمهور المتلقي، كما توجه القراءة النقدية المتلقين نحو الحكم الجمالي المبني على الفهم التام للمضامين الفلسفية للعمل الفني، والذي يسهم بدوره في تنمية الثقافة الفنية والتذوق الفني والقدرة على إطلاق الحكم المنطقي لديهم. كما أوصت الدراسة بضرورة إجراء دراسات وبحوث مماثلة للدراسة الحالية؛ لتنمية قدرات المتلقين على فهم الأعمال الفنية والحكم عليها.

الكلمات المفتاحية:

النقد الفني، التذوق الفني، تفسير الفن، الفنون البصرية، العمل الفني.

مقدمة الدراسة ومشكلتها:

تعد القراءة النقدية مجالًا مهمًا في حقل الفن التشكيلي من خلال ما تقدمه من تحليل وتفسير للأعمال الفنية، والتي تساعد المتلقين على فهم المعاني وبلورة أفكار الفنان التشكيلي، وترجمتها من اللغة الشكلية إلى اللغة المكتوبة. وتعد تلك العملية أحد المهام التي يقوم بها الناقد الفني؛ بهدف تقديم نسخة أكثر وضوحًا من العمل تسهل على المتلقين فهم واستيعاب الأفكار. كما يتمثل دور القراءة النقدية في توجيه الذائقة الفنية لدى المتلقين والإسهام في رفع مستوى قدرتهم على فهم واستيعاب الأشكال والعناصر، ومعرفة علاقتها بالمعاني المستترة خلفها، والتي تقودهم إلى تقدير الفن والفنان التشكيلي.

وتبحث هذه الدراسة في العلاقة التي تربط بين القراءة النقدية وفهم المتلقين وإصدارهم للأحكام الجمالية على الأعمال الفنية، في هذا السياق يناقش Kassman (2019) الهدف من النقد والقراءة النقدية للأعمال الفنية، والتي يرى بأنها إعادة بناءً للعملية الإبداعية التي صدرت على هيئة عمل بصري من قبل الناقد الذي يروي القصة، من خلال تقديم أقصى قدر من التفسير لما يرويه الفنان في عمله، مقدمًا عرضًا أكثر اتساعًا

[1] أستاذ مساعد، جامعة الملك سعود، الرياض، المملكة العربية السعودية، كلية الفنون، قسم الفنون البصرية
ralghathami@ksu.edu.sa

ليشمل ما هو مرئي وما له علاقة بالسياق الاجتماعي والثقافي؛ لذلك لا تقتصر القراءة النقدية على التركيز على الشكل والعلاقات التي تربط الأجزاء مع بعضها بصريًا، ولا تعد تحليلًا لكيفية صنع العمل ومكوناته، إنما تتعدى ذلك لتشمل تحليل الرموز ومعانيها وعلاقتها بالفنان والمادة والشكل، وكيفية اتحادها وترابطها؛ لفهم سبب العمل وأهميته ومعناه للوصول إلى تقييم جودة العمل وتقديره جماليًا؛ ليقدم إلى الجمهور المتلقي.

ويُعدُّ موضوع تفسير الأعمال الفنية وتحليلها من الموضوعات المهمة؛ نظرًا للتأثير الكبير الذي تحدثه هذه القراءات النقدية في تطور فهم المتلقي للفنون؛ لذلك كانت ومازالت موضع دراسة واهتمام من قبل الباحثين؛ كدراسة TASKESE & ULUDAG (2020) التي بحثت حول كيفية تنمية المستويات الإبداعية في نطاق الأنشطة النقدية لدى طلاب المرحلة الثانية في مجال الفنون، وذلك من خلال تطبيق مهارات التفكير الناقد. ودراسة White (2014) التي بحثت حول تفاعل المتلقين تجاه الأعمال الفنية، وكيف يتجلى هذا التفاعل وينعكس على وعيهم الشخصي والاجتماعي، من خلال النقد الفني القائم على التجربة، والتي أجريت على ثلاثة من الطلاب ذوي الخبرة البسيطة في مجال النقد الفني؛ بهدف معرفة أثر النقد على التعلم وصنع المعنى. كما بحثت دراسة Broome & Others (2018) حول فاعلية تطبيق استراتيجيات النقد الفني والتحليل للتعلم في كافة المجالات، وليس فقط لدراسة الفن؛ حيث جرى استخدام نموذج التحليل النقدي وتطبيقه على بيئات التعليم المختلفة؛ بهدف تكوين أحكام منطقية حول التدريس والتعلم، وأسفرت نتائج الدراسة عن أن تطبيق النقد الفني يسهم في نجاح عملية التعلم لدى الطلاب، والتي تنعكس على حياتهم الشخصية أيضًا. ودراسة Subramaniam & Others (2016)، التي بحثت حول مهارات الطلاب النقدية في اختيار الطريقة المناسبة لقراءة العمل الفني، وذلك من خلال تطبيق التحليل الرباعي لفيلدمان. أما دراسة Sun (2022) فقد بحثت حول تقييم الأعمال الفنية والكيفية التي يجب أن تكون عليها، وذلك من خلال ممارسة الناقد لعمليات التخيل التي تقوده إلى فهم الكيفية التي تحققت بها الأعمال الفنية، كما يؤكد على ضرورة استناد الحكم الجمالي على الالتقاء المباشر مع العمل.

تقوم معظم النظريات النقدية التي تفسر الفن والتجربة الفنية للفنان وتلقي الجمهور واستجابته واستمتاعه له، على الفكر الفلسفي للفلاسفة القدماء، ونظرتهم حول الجمال وماهيته وكيفية تصنيفه وتقديره؛ حيث يناقش كانط المفاهيم الأساسية حول الحكم الجمالي والفهم والسبب بوصفهم من أعلى القدرات المعرفية، واصفًا الإحساس بالقدرة المعرفية المتدنية، وأن الأحكام التي نطلقها، بوصفنا متلقين للأعمال الفنية، إنما تأتي بناءً على مزيج نوعين من الأحكام هما: الحكم الوصفي، والذي ينتج بناءً على ما هو مرئي وماثل أمامنا، والحكم المعياري المبني على الموضوع المراد الحكم عليه (Allison, 2001). بناءً على الفكرة الفلسفية لكانط، نستنتج أن الأحكام التي تطلق على الأعمال الفنية سواء أكانت من قبل الناقد أم المتذوق للفنون، جميعها تمر بمجموعة من المراحل والمعايير، وإن كانت مختلفة بين الاثنين، فإنها في النهاية تمر بطريق التأمل والنظر والتحليل ومجموعة من عمليات الربط والتفسير لكل ما هو مرئي وضمني؛ بهدف الوصول إلى الفهم النهائي لما نراه، والذي ينتهي بالحكم الجمالي.

ونظرًا لتعدد أنماط التعبير الفني الآن، واختلاف المعايير التي تحكمها؛ فقد أصبح موضوعًا للدراسة لدى المفكرين والباحثين؛ إذ بحثت العديد من الدراسات في مجال تقدير الفنون والسبيل إلى توجيه المتلقين نحو

الفن الجيد وفهمه كدراسة Kim & Others (2017) التي سعت إلى تنمية قدرات الأطفال النقدية نحو تقدير الفنون والفنانين ومهارات التفكير النقدي، من خلال تطبيق برنامج فني قائم على نظرية محو الأمية البصرية، ودراسة Duh & Korosec (2014) التي بحثت حول قدرات الأطفال نحو تقدير الفنون، والسبيل إلى تنميتها من خلال تفعيل طرق جديدة لتعليم الفنون المعاصرة، والتي تسهم في تنمية قدراتهم على الإنتاج والاستقبال لجميع أنماط الإنتاج الفني، وأسفرت نتائجها عن وجود تطور ملحوظ في تقدير الأطفال للفنون. أما دراسة Ishikawa (2012) فقد سعت إلى تقديم إطار منهجي لتوسيع آفاق تقدير الفنون، من خلال تضمين المتاحف والمعارض وتشجيع المدارس على تفعيل الزيارات المتحفية للطلاب، وإقامة ورش العمل والمحاضرات؛ لما لها من أثر كبير في تنمية ثقافتهم الفنية، والتي تسهم في تقديرهم للفنون والفنانين.

وعلى ذلك، هل يمكن أن تكون أحكام المتلقين على الأعمال الفنية مبنية على معرفتهم للفن أم الفنان؟ أم تقوم على معرفة معنى الجمال؟ وإلى أي مدى يمكن أن تؤثر القراءة النقدية في فهم المتلقين وحكمهم الجمالي للأعمال الفنية؟

بناءً على ما سبق يمكن صياغة مشكلة الدراسة وتحديدها من خلال السؤالين الآتيين:

- ما دور القراءة النقدية في إيضاح رسالة العمل الفني لدى المتلقين؟
- ما دور القراءة النقدية في توجيه الحكم الجمالي لدى المتلقين؟

هدف الدراسة:

تهدف الدراسة الحالية إلى معرفة مدى تأثير القراءة النقدية على فهم وحكم المتلقين الجمالي، كما تهدف إلى معرفة الأسباب والدوافع وراء إطلاقهم لهذه الأحكام تجاه ما يرونه ويستقبلونه من أعمال فنية، وكيفية تقديرهم للفنون.

أهمية الدراسة:

تكمن أهمية الدراسة في إعطاء صورة واضحة عن اتجاه المتلقين نحو الحكم على الأعمال الفنية من خلال معرفة الأسباب والدوافع التي تقودهم إلى هذه الأحكام، فضلًا عن تسليط الضوء على أهمية القراءة النقدية ودورها في إيضاح الرسالة التي يود الفنان التشكيلي أن يوصلها إلى أفراد المجتمع، وأهميتها في توجيه الذائقة الفنية لدى المتلقين وتقديرهم للأعمال الفنية وللفنان التشكيلي.

حدود الدراسة:

- **الحدود البشرية:** اقتصرت الدراسة على (15) طالبة من طالبات البكالوريوس بكلية التربية في جامعة الملك سعود بالرياض، المملكة العربية السعودية.
- **الحدود الزمانية:** أجريت الدراسة في عام 2023.
- **الحدود الموضوعية:** اقتصرت الدراسة على معرفة أثر القراءة النقدية على الحكم الجمالي لدى المتلقين.

منهجية الدراسة وإجراءاتها:

اعتمدت الدراسة على المنهج النوعي؛ لملاءمته لتحقيق أهداف الدراسة؛ إذ يعرفه القريني (2020) بأنه منهج علمي يسعى إلى إيجاد بيانات غير إحصائية؛ مما يعطي الدراسة إمكانية أعلى لتمثيل الواقع والبحث عن تنوع التجارب والأفكار التي تجعل الباحث يفهم الحاضر ويتنبأ بالمستقبل. كما اعتمدت الباحثة على طريقة التحليل الموضوعي Thematic analysis method في تحليل البيانات المستقاة من المقابلات؛ بهدف تحديد الأنماط المتكررة وتحليلها؛ إذ تعرفه Braun & Clarke (2022) بأنه أحد أدوات تحليل البيانات النوعية في البحوث الاجتماعية والنفسية. ويقوم على تحديد الأنماط المتكررة في مجموعة البيانات وتحليلها وتصنيفها بنظام الأكواد، وإعطاء التفسيرات لها للوصول إلى المعاني المباشرة والضمنية.

المفاهيم الإجرائية:

القراءة النقدية:

تُعرَّف القراءة النقدية بأنها عملية إعلام وتثقيف الجمهور المتلقي من المتذوقين والفنانين ودارسي الفن حول الفن والإنتاج الفني، من خلال تقديم رؤية حول معنى العمل الفني وأهميته؛ بحيث تساعد المتلقين في زيادة فهمهم للفنون، وتقودهم نحو تقديره. (Subramaniam & Others, 2016). وتُعرّف القراءة إجرائيًا في هذه الدراسة بأنها تحويل النص التشكيلي من اللغة المرئية إلى لغة مكتوبة ومقروءة من قبل الجمهور المتلقي؛ بهدف فهم المعنى الذي يريد أن يوصله الفنان من خلال عمله.

الحكم الجمالي:

يعرف الحكم الجمالي بأنه القدرة على التفكير بشيء معين كما هو موجود في إطار هذا العالم، والذي يعد نتاج عمليتي الفهم والخيال (Allison, 2001). ويُعرف إجرائيًا في هذه الدراسة بأنه إصدار الحكم نتيجة لإدراك المتلقي لشيء أو كيان ماثل أمامه، بناءً على خبراته السابقة نحو ما يراه.

متلقي الفنون:

يعرفه Johanson & Glow (2015) بأنه من يقوم بخوض تجربة جمالية من خلال اندماجه مع العمل الفني، والذي تقع على عاتقه مسؤولية فهم العمل وإنتاج المعنى. ويُعرّف إجرائيًا في هذه الدراسة بأنه كل من يستقبل العمل الفني ويشارك الفنان في صنع المعنى.

الإطار النظري:

القراءة النقدية:

تعد القراءة النقدية نتاج عملية النقد التي يقوم بها الناقد الفني، وهي الخلاصة والنتيجة التي يخلص إليها بعد تحليل العمل الفني وإيضاح ما به من رسائل. ويرى Feldman (1993) بأن القراءة النقدية إنما هي ترجمة للمعاني بتعبير منطوق أو مكتوب؛ مما يجعل تصور ووصف وملاحظات الناقد التحليلية متحدة. والترجمة الجيدة هي التي تعطي معنى منطقيًا لما يراه المتلقي. وقد ناقش الكثير من الباحثين موضوع القراءة النقدية وتعريفها وتطبيقاتها، بوصفها وسيلة تمكن القارئ من فهم التاريخ والثقافة ومعرفة علاقتهم بالنص المقروء، من خلال تطبيق عدة مستويات من مهارات التفكير النقدية كالتحليل، والتفسير، والتحقق، والتقييم، وإصدار الأحكام كعملية تفاعلية متكاملة تقود الناقد إلى إنتاج ما نسميه بالنص النقدي. (Taglieber,2000).

ويطرح Feldman (1993) تساؤلًا حول التفسير الجيد وكيف يجب أن يكون؟ مؤكدًا على وجوب وجود تسعة عناصر أساسية لتكون القراءة النقدية منتجًا ذا قيمة جيدة يقدمها الناقد إلى المتلقي، وهي:

الاكتمال: أي عدم ترك أي جزء في العمل الفني دون تفسير وتحليل مهما كان حجم هذه الجزئية، ومحاولة ربط الأجزاء ببعضها، وإيجاد نقاط الالتقاء بينها سواء أكان هذا الالتقاء شكليًا أم ضمنيًا.

الإقناع: بأن يكون التفسير المقدم من قبل الناقد مقنعًا للحد الذي يجعل المتلقي موافقًا لرأيه، ومقتنعًا بالمسوغات التي يطرحها ويقدمها كدليل على إثبات فرضيته في ايجاد المعنى.

الصلة الشخصية: وتعني إعطاء تفسيرات بناءً على الخبرات الشخصية للناقد، وليس العلم والمعرفة والحقائق الخارجية؛ أي إن الناقد يعتمد على تعميم النتائج السابقة من خلال ربط ما يراه من أجزاء داخلية بما قد رأه في أعمال سابقة، والتي لايمكن أن يحصل عليها من المعارف العامة. وتعد نتيجة لممارسته لعمليات القراءة النقدية للأعمال الفنية.

القوة والمتانة: بأن يكون النص المقدم مترابطًا ومتينًا، وذلك بأن يتسم بخاصية الثبات للمعنى، وأن يكون منطقيًا ومقنعًا للقارئ، مهما اختلف الزمن وتعددت القراءات.

القوة العاطفية: أي إن التفسير المقدم من الناقد يجب أن يمتاز بقوة عاطفية تتصل بأعلى درجات المشاعر والوعي لدى المتلقين، والذي يتم من خلال ربط أجزاء العمل ومعانيه بما له صلة بتجارب أفراد المجتمع.

القوة الفكرية: وذلك بأن يكون التفسير المقدم من قبل الناقد قائمًا على الاتصال السليم بين العمل الفني وعالم الأفكار. وهنا تظهر قوة الناقد الفكرية وقدرته على ربط ما هو مرئي (الشكل) بما هو غير مرئي (الأفكار) لإنتاج المعنى.

البصيرة: بأن يمتلك الناقد القدرة على الرؤية الدقيقة التي تمكنه من فهم العلاقات التي تربط مكونات العمل الفني؛ بحيث يقدم تفسيرًا يشرح للمتلقي لماذا العمل ممتع أو غير ممتع.

الاستجابة البصرية: وذلك بأن يتخيل أو يتذكر المتلقي صور العمل الفني من خلال شرح الناقد له، والذي يشير إلى قوة النص في نقله لصورة العمل الفني بصيغة أخرى.

الأصالة: وتتحقق من خلال جودة التفسير المقدم من قبل الناقد، والذي يكشف معاني جديدة في العمل الفني ذات صلة بالعالم الذي نعرفه، وبالحياة التي نعيشها. (Feldman,1993). ويمكن أن نضيف إليها عدة نقاط أخرى هي:

الصياغة الجيدة والسليمة للغة: التي تمثل العمل الفني بشكله المقروء؛ كي يستطيع القارئ فهم النص التشكيلي الذي يقوده إلى تقدير الفنون بشتى أنواعها وبمختلف تمثيلاتها.

الحجج المنطقية: بأن تكون ذات ارتباط منطقي بالمعنى، من خلال إيجاد العلاقات المتشابهة بين ما هو ماثل في العمل كشكل وبين المعنى المستعار منه.

ويختلف النقاد في طريقتهم النقدية بناءً على التوجه الذي يتبنونه في عمليات التحليل والتفسير، ولكنهم يتفقون جميعًا في محاولتهم لتفكيك العمل والكشف عن الرموز التي بداخله من خلال التمحيص والتدقيق؛ بهدف معرفة الرسالة التي يريد الفنان إيصالها إلى الجمهور المتلقي، والذي يعدُّ غير قادر -إلى حد ما- على فهم المعاني بشكلها الصحيح. ويشير Frois and White (2013) إلى أهمية صنع المعنى، وكيفية نقل المعلومة من

صيغة إلى أخرى؛ أي من الصيغة البصرية المرئية إلى الصيغة الكتابية المقروءة أو اللغة المنطوقة، مع الحفاظ على المعنى من التغير بالرغم من سياقه الفني التشكيلي. وترى Maras (2018) بأن التفكير في معنى العمل الفني يُعد من مهارات التفكير الناقد، والتي تعد من المهارات الضرورية التي يجب أن يتحلى بها الناقد لتفسير أي عمل فني. ويطرح ديوي تحليلًا لمفهوم النقد الفني؛ حيث يرى بأنه يقوم على مكونين اثنين أطلق عليهما مصطلح التمييز والتوحيد، ويتمثل التمييز بعمليات تحليل المكونات وتفكيكها من خلال منهجية نقدية تسمح للناقد بفهم العلاقات التي تربط هذه المكونات ببعضها. أما التوحيد فقد وصفها بالخاصية التركيبية، والتي يجري من خلالها جمع الحقائق وترتيبها لاكتشاف المعنى الذي يعتمد على إبداع وبصيرة الناقد في البحث في شكل العمل الفني ومحتواه. (Broome & Others, 2018). ولمناقشة فكرة فهم المتلقين لمحتوى العمل الفني؛ لابد من فهم المتلقي بوصفه مشروعًا بحثيًا، وفهم الطريقة التي يفكر بها ويستقبل بها الفنون؛ ليتمكن الناقد من تقديم نسخة تناسب تفكيره وطرق استيعابه للأنماط المختلفة من الفنون.

الحكم الجمالي:

يُعدُّ الحكم الجمالي أحد أهم المراحل التي يمر بها متلقي الفن، والتي تلخص التجربة التي مر بها في رؤيته وتذوقه للعمل الفني من خلال الكلمات أو الشعور الذي يصدر منه تجاه العمل. وعادة ما يكون هذا الحكم نابعًا من تجارب المتلقي الشخصية وخبراته السابقة وثقافته الفنية بمجال المنتج الفني أو الفنان الذي أنتج العمل، ونطلق على ذلك مسمى الاستجابة الفنية.

ويناقش كانط مفهوم الحكم الجمالي والاستجابة الجمالية للفنون بوصفها شيئًا جميلًا، ممهدًا من خلال نظريته الطريق للنقاد والكتاب الفنيين الذين انتهجوا الفكر الفلسفي ذاته في الكتابة عن الفن وتوجيه الذائقة المجتمعية نحو تقدير الفنون من خلال الشكل الذي يستثير المشاعر الجمالية لديهم. فمن خلال النقد يستطيع المتلقي رؤية الشكل والشعور بنتيجة المشاعر. (Freeland, 2001).

وتعد فلسفة الاستجابة الجمالية لدى المتلقين بمثابة العلاقة التي تربط المتلقي بالعمل الفني، وتثير لديه الرغبة في المعرفة والكشف والبحث؛ بحيث تنتهي إلى إنتاج معرفة جديدة. ويعد الشكل الخارجي الذي يتسم بالكمال في العمل الفني المحرك الأول الذي يقود إدراك المتلقي إلى إنتاج المعاني. (مصطفى، 2012). ومن خلال النظر في تاريخ الفلسفة الجمالية، نلاحظ وجود ارتباط بين إدراك المرئي وتقدير الجمال، والذي يعود إلى الشعور الجيد لدى المتلقي تجاه ما هو معروف؛ حيث يركز العديد من العلماء على أن الإدراك هو الطريق إلى إصدار الحكم الجمالي، وهو الأساس الذي تأتي بعده بقية المعايير التي تؤثر في عملية الحكم وتقدير الجمال في الفنون. (Robson,2018).

والوصول إلى مرحلة الشعور بجمال ما نراه يقودنا إلى الإجابة عن التساؤل الذي نطرحه لكل فنان لحظة استقبال عمله، وهو ماذا تعني بعملك؟ أو ما هو الهدف من هذا العمل؟ ويمكن أن نصنف المتلقين إلى ثلاث مجموعات في تلقيها للعمل أو ما يمكن أن نطلق عليه الطريق إلى الحكم الجمالي، وهم: الفئة الأولى: البصريون الذين يشعرون بشعور من مجرد رؤيتهم للشكل الخارجي للعمل من خلال ارتباط عناصره الشكلية بتجاربهم أو بذوقهم بشكل عام. الفئة الثانية: فئة ينظرون للعمل الفني من خلال العمليات العقلية ومهاراتهم في التحليل والتفسير، والذين يصلون إلى الشعور بعد فهم العلاقة التي تربط الشكل بالمعنى. أما الفئة الثالثة

فهي أقلهم مستوى، وهي المتمثلة بالأشخاص الذين يستمدون شعورهم من خلال الفنان وشرحه لمعاني ومضامين العمل الفني. وهي بذلك ترى بأن شعورها تجاه العمل يجب أن يتوافق مع شعور الفنان المنتج. وجميع هذه الفئات تشترك في نقطة واحدة، وهي الوصول إلى الحكم الجمالي النهائي على ما هو مرئي.

العمل الفني:

يعد العمل الفني ذلك النتاج الثقافي الذي يحمل العديد من المعاني والأفكار المتجلية برمزيات تعكس فكر الفنان ومشاعره والحقبة الزمنية التي ظهر بها، والقضايا التي يمر بها أفراد مجتمعه والعالم بأسره، والتي تبدأ داخل ذهن الفنان كفكرة أو موقف لتتجلى على هيئة رموز وعلامات لا تحاكي الطبيعة والمنطق في أغلب الأحيان. وهو أيضًا نسخة بصرية ذات قيمة جمالية من الفنان المنتج.

تقوم فلسفة العمل الفني على الفهم الدلالي للرموز المكونة للعمل، باعتبار أن المنتج الفني يعبر عن شيء ما، وله معانٍ متعددة تظهر بأشكال مختلفة. وبناءً على الرؤية الجمالية لكانط، فإن العمل الفني الجيد هو من ينقل التجربة الجمالية من الفنان إلى المتلقي. (Bremner, 2021). وعند تحليل العمل الفني تحليلًا بصريًا قد يرى الناقد نسخة صوتية منه وكأنه يتحدث أو ينتج مقطعًا موسيقيًا معينًا، وسماع هذا النوع من الأصوات يجعل الناقد يبحث عن المصدر والأسباب، ويبحث عن نوع الصوت الذي قد يكون سؤالًا يحتاج إلى إجابة أو معلومة يريد أن يبوح بها العمل. (Feldman, 1993).

يعرف Barrett (2008) العمل الفني بأنه قطعة أثرية جرى إنشاؤها من قبل الفنان؛ بهدف تقديمها إلى جمهور الفن. ووصفه للعمل الفني بالقطعة الأثرية ما هو إلا للقيمة الفنية والثقافية لهذا المنتج، بوصفه انعكاسًا لثقافة المجتمع والفنان وانعكاس الأفكار واندماجها مع المادة؛ لخلق قطعة مبدعة تُقدّم للمتلقي. وترى لانجر بأن العمل الفني يعد رمزًا مجازيًا، وأن كل ما ندركه في الفن كصورة لها معنى فإننا ندركه كشكل، والاختلاف بينهما يعد اختلافًا وظيفيًا. (عيسى وآخرون، 2016). ويتكون العمل الفني من مجموعة من العناصر التي تمثل النسيج الفني الذي يحيكه الفنان التشكيلي بنظام وترتيب معين، والمتمثلة بالنقاط الآتية:

- الأفكار: هي المصدر والأساس الذي يبدأ به العمل الفني، وعادة ما تكون هذه الأفكار نابعة من عقل الفنان المنتج، أو خليطًا ما بين الفنان وما بين المجتمع متمثلًا بالأفراد والأحداث. وهي التي تقود العمل وتضعه في بداية الطريق.
- الرموز: هي المكونات الشكلية التي يضعها الفنان ويستعيرها ليعبر عن الأفكار، وتتمثل هذه الرموز بالأشكال بأنواعها المجردة والصريحة والمركبة، والألوان بتعددها، والخطوط، والنقاط، والمساحة والحجم، وكل عنصر يدرك بصريًا.
- البناء: هي تنظيم الرموز والعناصر الشكلية المكونة للفكرة، والتي يصوغها الفنان التشكيلي بترتيب معين؛ بهدف إيضاح المعنى، وإيصال الفكرة، وإعطاء الرمز قوة إضافية على شكله. وتتمثل بالتكرارات، والإيقاع، والتوازن، وتحديد بؤرة الانتباه، والمنظور، والتماثل، والانسجام، والسيادة. وكل تركيب يدرك من خلال عمليات التحليل النقدي.

- المعاني المستترة: هي الأفكار التي يريد أن يعبر عنها الفنان، والرسائل التي يريد أن يوصلها إلى المتلقين، والتي يصوغها الفنان من خلال استعارة خصائص الرموز والأشكال وربطها بخصائص هذه الأفكار. وهذه العلاقة التي تربط ما بين الفكرة والرمز هي من ينتج المعاني، والتي تكون عادة مستترة خلفها لغاية لدى الفنان، وتُعد أحد أوجه الإبداع الفني.

وهذه العناصر إذا صحت واعتدلت وتحققت بترتيب منظّم أصبح للعمل الفني قيمة جمالية منبعها العلاقة التي تربط الشكل والمعنى، وإذا اختل أحدها اختل معه العمل بأكمله، وأصبح ذا قيمة أقل قد تصل إلى حد اعتبار الناقد للعمل الفني منتجًا ركيكًا وهشًا لا يطلق عليه مسمى العمل الفني.

المشاركون:

اعتمدت الباحثة في اختيارها للمشاركين في هذه الدراسة على عينة قصدية من طالبات كلية التربية بجامعة الملك سعود ممن تنطبق عليهم المعايير الآتية: عدم ممارستهم للفن، وعدم تخصصهم أو حضورهم لدورات وورش عمل تخص مجال الفنون؛ وذلك بهدف ضمان تقديم استجابة موضوعية تخدم أسئلة الدراسة. وقد بلغ عدد العينة خمس عشرة طالبة، تنوعت تخصصاتهن ما بين علم النفس، والطفولة المبكرة، والتربية الخاصة، والدراسات الإسلامية.

أدوات الدراسة:

جرى استخدام أداة المقابلة شبه المقننة لجمع البيانات، والتي تمثلت بمجموعة من الأسئلة المفتوحة الخاصة بمرحلة ماقبل التدخل، وأخرى لمرحلة ما بعد التدخل. وذلك بتطبيقها وجهًا لوجه، وبشكل مفرد مع أفراد العينة. وللتحقق من فاعليتها ووضوح أسئلتها؛ فقد جرى عرضها على ثلاثة خبراء؛ للتأكد من سلامتها وعدم وجود أي غموض، وللتحقق من مدى ارتباطها بهدف الدراسة. كما جرى تطبيقها استطلاعيًا على عينة، وعددها خمسة أفراد من خارج عينة الدراسة؛ وذلك بهدف التأكد من فاعليتها ووضوحها. أما ما يتعلق بأخلاقيات البحث العلمي، فقد جرى أخذ موافقة على تطبيق الأداة من قبل لجنة أخلاقيات البحث العلمي بجامعة الملك سعود، وأخذ موافقة المشاركات مع التعهد لهم بإبقاء المعلومات سرية، وأنها لن تستخدم إلا لأغراض البحث العلمي. وللتأكد من صحة نتائج الدراسة؛ عُرضت على باحث آخر له خبرة في البحوث النوعية وطريقة التحليل الموضوعي Thematic analysis method ومناقشة نتائج التحليل والاتفاق على الترميزات الأساسية والفرعية، فضلًا عن ربط نتائج الدراسة بنتائج الدراسات السابقة.

تجربة الدراسة:

تتمثل تجربة الدراسة بثلاث مراحل أساسية، وهي مرحلة ما قبل التدخل، ومرحلة التدخل، ومرحلة ما بعد التدخل. وفيما يأتي شرحٌ تفصيلي عما جرى في كل مرحلة:

قبل التدخل:

في بداية المقابلة، عُرضت ثلاثة أعمال فنية مختلفة في موضوعاتها وعناصرها (الشكل 1، 2، 3)، مع إخفاء اسم الفنان المنتج لهذه الأعمال؛ وذلك بهدف معرفة مستوى ثقافة المتلقين الفنية في مجال الفنون التشكيلية. وطُلب من أفراد العينة اختيار عملٍ فنيٍ واحد حاز على إعجابهم من بين الأعمال الثلاثة الماثلة أمامهم. ومن هذا المنطلق، تبدأ أسئلة المقابلة التي تتمحور حول محاولة معرفة الباحثة عن سبب اختيارهم

وتفضيلهم للعمل الفني، ومحاولة تحديد مستوى مهارتهم في تحليل الأعمال الفنية. وأسئلة متعلقة بثقافتهم الفنية كاسم الفنان واسم الاتجاه الفني الذي يتبعه العمل، ومدى ارتباطه بخبراتهم وتجاربهم السابقة؛ لتنتهي المقابلة بسؤالهم عن سبب تفضيلهم لهذا العمل؛ بهدف معرفة الأسباب والعوامل وراء إطلاقهم للأحكام الجمالية على الأعمال الفنية. وقد استغرق وقت إجراء كل المقابلة ما بين (15-20) دقيقة، مع التوثيق اليدوي المباشر للاستجابة، وتدوين ملاحظات الباحثة لحركات وإيماءات وأي ردّات فعل تصدر من العينة. وقد جرى ترميز أسماء أفراد العينة بالحرف الأول من الاسم الأول واسم العائلة؛ وذلك لضمان المحافظة على سرية المعلومات وخصوصيتها.

الشكل (1)

.العمل: لنا وطن، (2020)، المصدر: تصوير الباحثة

الشكل (2)

.العمل: كوفيد 19، (2020)، المصدر: تصوير الباحثة

الشكل (3)

.العمل: أنا أم أناهم، (2020)، المصدر: تصوير الباحثة

التدخل:

شمل التدخل البحثي، عرض القراءة النقدية للأعمال الثلاثة التي جرى عرضها مسبقًا على أفراد العينة، وذلك من خلال عرض فيديو يحتوي على قراءة نقدية للعمل على هيئة صورة وصوت، مع ربط جميع الأفكار والمعاني التي تتضمنها القراءة بما يماثلها من رموز شكلية في العمل الفني، من خلال الشرح المباشر لهم؛ وذلك بهدف تقديم نسخة مختلفة عن النسخة البصرية التي استقبلوها قبل التدخل، والتي تعد الفلسفة الفكرية والرسالة التي يريد أن يوصلها الفنان للجمهور المتلقي، واستغرق وقتها (15) دقيقة. وفيما يأتي عرض موجز لها:

القراءة النقدية للعمل الأول:

يجسد العمل روح العلاقة التي تربط الإنسان بوطنه، وكيف ينشأ، وتتكون شخصيته في فكرة انتمائه لهذا الوطن، ولهذه الأرض الطيبة التي أخرجت أجيالًا حملوا اسمها.

فاليد السفلى التي جرى تمثيلها باللونين الأبيض والأسود، هي رمز للجهات الداعمة لنا في الحياة، والمتمثلة بالوطن الذي يسعى أبناؤه إلى رفعته، والأب والأم الذين يدعمون أبناءهم، كما هي رمز لكل شخص يقدم يد العون والمساعدة لنا بكل أنماطها. واللونان الأبيض والأسود تعبيرًا عن الدور الذي تقدمه الجهات الداعمة هذه من خلال المشورة والتحفيز والمنع لما في ذلك من تقديم المنفعة لنا. ووضع اليد وكأنها تحمل اليد الأخرى هو كناية عن قوتها وشأنها في الدعم والمساعدة لنرتفع ونسمو للأعلى.

أما اليد الأخرى التي جرى تمثيلها بالألوان الطبيعية للإنسان فهي رمز للمواطن وللفرد ولكل شخص يشق طريقه نحو النجاح، والألوان الطبيعية تعبيرًا عن الشباب والطموح والأفكار والصراعات المتعددة التي يمر بها الإنسان. ووضع اليد وهي ممسكة لليد الأخرى ومتجهة إلى الأعلى هو كناية عن تقديرنا لمن حملونا وكانوا لنا يد العون في طريقنا للنجاح. أما اللون الأزرق في الخلفية فيأتي تعبيرًا عن شعور الطموح وشعور الوفاء لهذا الوطن.

الوطن أرض، شخص، مكان.. وطني هو المملكة العربية السعودية. ما هو وطنك...؟

القراءة النقدية للعمل الثاني:

يمثل العمل حياة الإنسان التي مر بها وعاشها في مرحلة الجائحة (كوفيد 19)، وكيف أثر انتشار هذا المرض على حياتنا وتعاملنا مع بعضنا، وكيف أثر على مجتمعنا وعلى العالم بأسره.

يمثل وجه المرأة كل شخص مر بتجربة الحجر المنزلي، والخروج والاختلاط مع الغير بحذر وخوف. المنطقة الظاهرة بالأبيض والأسود هي أكثر المناطق في الوجه تأثرًا. لم نكن نعرف ماذا نفعل ومدى الخطورة، فوقفنا حائرين بصمت أمام هذا المرض الذي أخفى ملامحنا وجعلنا أسرى للأقنعة، مخفين وراءها حياة كانت طبيعية وأصبحت مخيفة.

اللون الأحمر في فم المرأة هو دلالة على وجود مشاعر غضب وقلق وخوف؛ نريد أن نسأل ولكن لا يوجد جواب، نريد أن نصرخ لكن لا نريد أن نخيف من حولنا. إخفاء الأذن هو دلالة على إغلاقنا لمصدر السمع، فنحن لا نريد أن نسمع خبر إصابة شخص أو وفاة أحدهم، لا نريد أن نسمع الإحصاءات، ولا مدى خطورة الوضع. منتظرين ومترقبين للجهات المعنية كي تصرح بما يدخل الفرح والأمل في قلوبنا. خارطة المملكة العربية السعودية بداخل العين هي رمز للوطن الذي يمثل الأمن والطمأنينة، فنحن نراها ونشعر بها من خلاله.

مهما اشتدت المحن.. فلنا وطن نحن بعينه.

القراءة النقدية للعمل الثالث:

يمثل العمل الأفكار والتساؤلات التي تدور في ذهن الإنسان حول تعريف نفسه، ومن يكون، وكيف ينبغي عليه أن يكون؛ هل يتبع أفكاره مهمشًا أهله ووطنه أم يترك جزءًا بسيطًا لهم كنوع من رد المعروف والجزاء؟

الجزء الأيمن من الوجه هو لمن يهمنا أمرهم، متمثلًا بالوطن، بالأم والأب، بالعائلة وكل من له فضل علينا. يتخذ هذا الجزء ما يعادل الربع فقط، وهو كناية على قوتهم وسلطتهم علينا، والتي لم توجد إلا لصالحنا. وهذا الجزء يتمثل باللونين الأبيض والأسود ومجموعة من الألوان التي تمثل العادات والتقاليد والقوانين والأنظمة التي تؤثر في تكوين شخصيتنا.

الجزء الأيسر هو أنا بكل ما يُكوّن شخصيتي وهويتي. ويأخذ الحيز الأكبر الذي يعادل ثلاثة أرباع، وهو كناية عن استقلالي بذاتي وأفكاري وإنجازاتي، فهو أنا المستقلة. واللون الأبيض والأسود دلالة على التساؤل الذي أطرحه على نفسي، ومفاده هل أكون أنا بكامل الوجه أو أعطيهم جزءًا مني؟ والأذنان المتقابلتان تعبران عن سماعي لصوتهم وسماعهم لصوتي. أما خارطة المملكة العربية السعودية الموجودة داخل العين فهي رمز

للوطن المتمثل بالأرض التي أعيش عليها، ووالديّ وعائلتي، فأنا أنظر إلى الحياة وأنظر إلى نفسي من خلالهم، فهم بعيوني، ولن أكون أنا، ولن اكتمل إلّا بهم.

وطني، بعيوني.. وأنا هم.

بعد التدخل:

عُرضت الأعمال الثلاثة نفسها (الشكل 1، 2، 3)، والتي جرى عرضها مسبقًا، وأعيد طرح الأسئلة نفسها للعينة، ابتداء بسؤالهم عن شعورهم تجاه العمل الذي قامو باختياره، بعد مشاهدة فيديو العمل وبقية الأعمال، وطلب إعادة الاختيار من بين الأعمال الثلاثة؛ بهدف معرفة أثر القراءة النقدية على تفضيلهم للعمل، وتقييمهم للعمل من (10) وإبداء رأيهم وأسباب اختيارهم في إعطاء الدرجة، بهدف معرفة المحرك وراء إطلاقهم للأحكام الجمالية. لتنتهي المقابلة بسؤالهم عن التجربة التي مرو بها، وهل أثرت القراءة النقدية على فهمهم للأعمال الفنية أم لا؟ بهدف المقارنة بين شعورهم ورؤيتهم للعمل الفني قبل وبعد الاطلاع على القراءة النقدية. وقد استغرق وقت إجراء المقابلة كلها ما بين (15-20) دقيقة، مع التوثيق اليدوي المباشر للاستجابة، وتدوين ملاحظات الباحثة لحركات وإيماءات وأي ردّات فعل تصدر من العينة. كما جرى ترميز أسماء أفراد العينة بالحرف الأول من الاسم الأول واسم العائلة؛ وذلك لضمان المحافظة على سرية المعلومات.

تحليل البيانات:

جرى تحليل البيانات في هذه الدراسة بناءً على طريقة التحليل الموضوعي Thematic analysis method، وذلك بفرز البيانات وترميزها وتوزيعها إلى موضوعات فرعية تتبع الموضوعات الرئيسة التي جرى وضعها بعد الاطلاع على البيانات. وفي الأبحاث العملية النوعية تجري عملية التحليل والمناقشة بالوقت نفسه، وتهدف إلى استخراج المعنى من مجموعة البيانات، وتنتهي بتحقيق الهدف منها، وهو تقديم تقرير يجيب عن أسئلة الدراسة (Braun & Clarke, 2022). وقد تمثلت خطوات التحليل الموضوعي بالآتي:

المرحلة الأولى: وهي التعمق في البيانات، وفي هذه المرحلة يقوم الباحث بعملية تفكيك واستخراج التشابهات والاختلافات في البيانات الماثلة أمامه، وكأنه يستخرج الأشقاء والأقارب من بين مجموعة من البشر. (Braun & Clarke, 2022). بناءً على البيانات المكتوبة، قامت الباحثة بعملية التحليل والتفكيك للبيانات، وتوزيعها إلى مجموعات متعددة بناءً على تشابهم وتطابق سماتهم، من خلال كتابتهم على ورق لاصق يسمح لها بإعادة التوزيع بناءً على العلاقات التي تربط محتويات المجموعة ببعضها.

المرحلة الثانية: وهي إنشاء الرموز، وقد قامت الباحثة بفحص المجموعات المتشابهة وإعطائها رموزًا بناءً على خصائصها، والتي وصل عددها إلى (16) رمزًا بشكلها الأولي. وهذه الرموز مستمدة من أسئلة الدراسة وأهدافها.

المرحلة الثالثة: إنشاء الموضوعات، والمتمثلة بالموضوعات الرئيسة والفرعية. وفي هذه المرحلة قامت الباحثة بتحويل الرموز إلى موضوعات فرعية، وبلغ عددها (16) موضوعًا، ومن تلك الموضوعات الفرعية قامت

الباحثة بإنشاء عدد (4) موضوعات رئيسة، ثم جرى توزيع الموضوعات الفرعية عليها، وذلك بناءً على تطابق الخصائص والسمات بينهم. وجميعها ذات صلة مباشرة بأسئلة الدراسة.

المرحلة الرابعة: المراجعة، وفي هذه المرحلة يقوم الباحث بمراجعة الموضوعات الرئيسة والفرعية ومدى تطابقها وصلتها بالهدف العام للدراسة، فهي بمثابة إعادة التقييم لما جرى إنجازه، والتأكد من العلاقات التي تربط البيانات بالموضوعات (Braun & Clarke, 2022). وقد قامت الباحثة بمراجعة البيانات والموضوعات ودمج بعضها لتصل إلى عدد (13) موضوعًا فرعيًا عوضًا عن (16)؛ نظرًا لترابط البيانات ووجود تشابه كبير بين جزء منهم. كما قامت الباحثة بنقل بعض البيانات من موضوع إلى آخر والسبب يعود إلى ارتباطه بالموضوع.

المرحلة الخامسة: اعتماد الموضوعات، وتُعدُّ هذه المرحلة من أهم المراحل؛ كونها الأساس الذي سيعتمد عليه بناءً المعنى وتحليل النتائج. وهنا يتم تحديد جوهر كل موضوع وكيف تتصل الموضوعات الفرعية بالموضوع الأساسي (Braun & Clarke, 2022). وقد قامت الباحثة هنا باعتماد (4) موضوعات رئيسة هي (الثقافة الفنية، القراءة النقدية، تقدير العمل، التفضيل الجمالي). ويتفرع منها مجموعة من الموضوعات الفرعية.

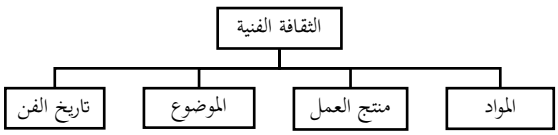
المرحلة السادسة: كتابة التقرير، وهي المرحلة الأخيرة في عملية التحليل الموضوعي، ويتم من خلالها كتابة تقرير نهائي كنتيجة لتحليل البيانات التي استقاها الباحث وتوصل إليها. وتجري طريقة الكتابة من خلال السرد وعمليات المقارنة للوصول إلى النتيجة وكتابة القصة التي كان أبطالها أفراد العائلة الإخوان والأقارب، والذين جرى التعرف عليهم في المرحلة الأولى، باعتبار أن العلاقات التي تربط بينهم هي من يوصل الباحث إلى إيجاد المعنى والنتيجة (Braun & Clarke, 2022). وقد قامت الباحثة بتطبيق هذه المرحلة في جزء النتائج ومناقشتها بهذه الدراسة.

النتائج ومناقشتها:

<u>الموضوع الرئيس الأول: الثقافة الفنية</u>

تشمل الثقافة الفنية مجال المعرفة بكل ما يخص الفنون والأعمال الفنية من مواد وخامات مكونة لها، وتاريخها واتجاهاتها الحديثة والمعاصرة، والتي تشمل الحقبة الزمنية والسياقات الاجتماعية والثقافية التي تشكلها، فضلًا عن معرفة الفنان المنتج للعمل الفني والتطور الفني لأعماله وعلاقته بالمجتمع والظروف الاقتصادية والسياسية التي تؤثر في إنتاجه. وقد قُسِّم موضوع الثقافة الفنية ليشمل أربعة موضوعات فرعية هي: المواد، منتج العمل، الموضوع وتاريخ الفن. (الشكل 4).

الشكل (4)



فيما يخص الموضوع الفرعي الأول والمتمثل بالمواد المكونة للعمل الفني، ذكرت المشاركات في المقابلة قبل التدخل بأن المواد المستخدمة في العمل الفني هي الألوان، وانقسمت الإجابات ما بين الألوان المائية والزيتية،

وقد لاحظت الباحثة بعض التردد لدى أغلب المشاركات في إعطاء الإجابة، وذلك من خلال الإجابة بطريقة السؤال؛ حيث كانت إجابة بعضٍ منهم "هل هي زيتية؟"، وكأنها تنتظر من الباحثة التأكيد على صحة الإجابة. ولم ترصد الباحثة أي بيانات أخرى تدل على خبرتهم في مجال مكونات الأعمال الفنية. أما بيانات المقابلة بعد التدخل فقد ذكرت المشاركات بأن الألوان المستخدمة هي مزيج من الألوان الزيتية والإكريلك، والتي جرى تطبيقها باستخدام أداة السكينة، وكانت الإجابات نابعة عن ثقة المشاركات؛ حيث رصدت الباحثة حركات جسدية أثناء الإجابة كالابتسامة وعلو الصوت.

أما الموضوع الفرعي الثاني، والمتمثل بمنتج العمل الفني وهو الفنان، فقد كان السؤال عن مدى رغبتهم في معرفة اسم الفنان وهويته؛ حيث تنوعت الإجابات في المقابلة قبل التدخل ما بين 6 نعم و6 لا، و3 مشاركات لم يبدين أي اهتمام. وقد لاحظت الباحثة بأن إجابة المشاركات المتمثلة ب (لا) كانت مصاحبة لشعور اللامبالاة وعدم الاهتمام؛ حيث رصدت بعض الإيماءات والحركات الجسدية كرفع الأكتاف وهز الرأس، والتي تشير إلى الرفض وعدم الاهتمام للمعرفة، وتمثلت الإجابات حول هوية الفنان بعدد 3 "إنه فنان عربي"، وعدد 2 "إنه فنان أجنبي". أما بيانات المقابلة بعد التدخل فقد كانت جميع استجابة المشاركات (بنعم). وقد لاحظت الباحثة الحماس لديهن، والمتمثل بقوة الصوت والابتسامة ورفع الحواجب كعلامات انبهار وتشوق لمعرفة اسم الفنان. أما هويته فقد كانت إجابة جميع المشاركات بالجملة الآتية: "الفنان سعودي". وكانت الإجابة نتيجة لتعرفهن على رمز خارطة المملكة العربية السعودية الموجود في أحد الأعمال التي عُرضت عليهن.

الموضوع الفرعي الثالث، والمتمثل بموضوع التعرف على الموضوع العام للعمل الفني، فقد انقسمت إجابة أفراد العينة في المقابلة قبل التدخل ما بين الموضوع الشخصي والموضوع الاجتماعي، ومثال على ذلك إجابة إحدى المشاركات، وهو "موضوع العمل هو أهمية السلام وإلقاء التحية في مجتمعنا العربي". في حين ذكرت مشاركة أخرى بأنه "أتوقع أنها قصة حدثت للفنان". وقد لاحظت الباحثة بعض التردد لدى المشاركات أثناء الإجابة؛ حيث عم الصمت عليهن لمدة ثلاث دقائق تقريبًا؛ وذلك محاولة منهن لتخمين الإجابة. وكل الإجابات أتت بناءً على التوقعات الشخصية المبنية على ما هو مرئي وماثل أمامهن من محتوى بصري. أما إجابات المشاركات في المقابلة بعد التدخل فقد كانت الإجابات أيضًا ما بين الموضوع الشخصي والاجتماعي؛ حيث قالت مشاركة: "دعم الوطن والأهل". وقالت أخرى: "كيف تتكون شخصيتي؟". وكل الإجابات أتت مرتبطة بمحتوى القراءة النقدية التي عرضت عليهن أثناء التدخل. كما لاحظت الباحثة إعطاء المشاركات للإجابات بثقة، وذلك من خلال ارتفاع الرأس أثناء الإجابة، والابتسامة والسرعة في إعطاء المعلومة.

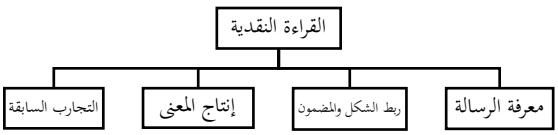
الموضوع الفرعي الرابع، والمتمثل بموضوع تاريخ الفن ومعرفة الحقبة الزمنية أو الاتجاه الفني الذي ينتمي إليه العمل، فقد كانت استجابة المشتركات في المقابلة قبل التدخل بجملة "لا أعلم". في حين كانت إجابة اثنتين منهن فقط بجملة "شكله حديث"، و"أتوقع الفنون الجديدة؛ لأنه يحتوي على بعض الغرابة". ولقد لاحظت الباحثة بعض التصرفات كالابتسامة والضحك المصاحب لشعور التوتر قبل إعطاء الإجابة. أما بيانات المقابلة بعد التدخل فقد تمثلت إجابة المشتركات بالإجماع ما بين "أكيد حديث"، و"عام 2020"؛ وذلك نظرًا لموضوع العمل الفني الذي يتمحور حول أحداث الجائحة التي حصلت في عام 2020م. وقد لاحظت الباحثة الثقة في الإجابات، والشعور بالسعادة لمعرفة المعلومة.

وعند مقارنة البيانات التي حصلت عليها الباحثة في المقابلتين، نلاحظ التغير الكبير في الحصيلة الثقافية المتعلقة بالفنون؛ حيث كانت قبل التدخل ضعيفة، فلم يستطعن تحديد الحقبة الزمنية، ولا تفصيل المواد المكونة للعمل الفني، ولم يبدين الرغبة بمعرفة هوية الفنان المنتج للعمل، كما اتسمت تصرفاتهن وشعورهن بالقلق والخوف والتوتر؛ نظرًا لقصور الثقافة الفنية لديهن، في حين كانت ثقافتهن الفنية بعد التدخل مختلفة تمامًا؛ حيث تغيرت مشاعرهن من القلق إلى الثقة، ومن التردد إلى السرعة والحماس في الإجابة، كما أن جميع المشتركات أبدين رغبتهن في معرفة الفنان، واستطعن التعرف على هويته السعودية من خلال عمليات الربط للرموز ومعانيها. وعلى ذلك، فإننا نرى أثر القراءة النقدية واضحًا في البيانات السابقة، والذي بواسطته يسهم في معرفة المتلقين بالرسالة التي يود الفنان أن يوصلها إليهم، كما يسهم في تنمية ثقافتهم الفنية وتذوقهم للأعمال الفنية. وتتفق هذه النتيجة مع نتائج دراسة White (2014) التي أثبتت أثر الأعمال الفنية وتفاعل المتلقي معها على وعيه الشخصي والاجتماعي، ودراسة البلادي (2020) التي خلصت إلى أن للفعاليات الفنية دورًا كبيرًا في إثراء الثقافة الفنية لدى المتلقين.

الموضوع الرئيس الثاني: القراءة النقدية

تشمل القراءة النقدية مجال المعرفة بكل ما يخص مهارات تحليل وقراءة الأعمال الفنية، والتي من خلالها يقوم المتلقي بتحليل العناصر والرموز المكونة للعمل وربطها بمعانيها؛ وذلك بهدف إنتاج المعنى النهائي، واكتشاف الرسالة التي يود الفنان أن يوصلها من خلال عمله، فضلًا عن ربط هذه المعاني بالتجارب السابقة التي مر بها المتلقي، والتي تشبه -إلى حد كبير- مضمون العمل ومعناه. وقد جرى تقسيم موضوع القراءة النقدية ليشمل أربعة موضوعات فرعية هي: معرفة الرسالة، وربط الشكل والمضمون، وإنتاج المعنى، والتجارب السابقة. (الشكل 5).

الشكل (5)



فيما يخص الموضوع الفرعي الأول، والمتمثل بمعرفة الرسالة التي يهدف الفنان إلى إيصالها، فقد كانت استجابة المشتركات في المقابلة قبل التدخل متعددة ومختلفة، مثال على ذلك قول إحداهن: "انكسار الإنسان"، وأخرى قالت: "قوة الصداقة". وجميع الاستجابات أتت بناءً على الشكل الخارجي للعمل الفني، ولم ترصد الباحثة أي تطابق بين إجابات المشتركات والرسالة الحقيقية من العمل الفني. أما بيانات المقابلة بعد التدخل فقد تمثلت إجابة المشتركات بالإجماع ما بين ثلاث جمل، وهي "هوية الإنسان"، و"دعم الوطن والأهل"، و"الصبر سبيل النجاة". وجميع هذه الإجابات كان مصدرها محتوى القراءة النقدية التي جرى عرضه على أفراد العينة أثناء التدخل. وقد لاحظت الباحثة مشاعر الفرح والسعادة لدى جميع المشاركات والمتمثلة بالابتسامة والاندفاع للإجابة.

اما الموضوع الفرعي الثاني، والمتمثل بربط الشكل والمضمون، فقد كانت نتيجة استجابة المشتركات في المقابلة قبل التدخل بالقيام بعمليات الربط الشكلي بالإجماع؛ حيث تمثلت إجاباتهن بذكر العناصر كما هي كاليد

والوجه، ومن خلالها تم ربط ما يرونه بإنتاج المعنى. وقد لاحظت الباحثة قصور الإجابات وقلتها، كما لاحظت الباحثة بداية حدوث ملل لدى بعض المشاركات. وعلى العكس من إجاباتهن في المقابلة بعد التدخل، فقد لاحظت الباحثة تحسنًا في مهارة الربط؛ حيث قالت مشتركة: "الفنان سعودي لأن بداخل العين خارطة المملكة". وقالت أخرى: "إن المرأة لديها شيء مهم لتقوله بسبب اللون الأحمر في فمها"؛ مما يدخل على وعيهن وقدرتهن على استخلاص المعنى من المضمون والشكل معًا. كما رصدت الباحثة حس الحماس لديهن في محاولة إيجاد العلاقات بين العناصر، وسؤالهن عن المعاني والتفكر بالرموز.

الموضوع الفرعي الثالث، والمتمثل بإنتاج المعنى، فقد رصدت الباحثة جميع الإجابات للمقابلة الأولى، وجرى تصنيفها ليكون أساس الإجابة هو شكل العمل الخارجي، ومثال على ذلك معنى السلام من خلال تماسك اليدين، ومعنى الانكسار من انقسام الوجه، ومعنى الكبرياء من شكل المرأة. وقد لاحظت الباحثة وجود شعور عدم الارتياح والقلق في إعطاء الإجابة، كما رصدت إجابتين متبوعتين بجملة "لا أعلم إذا كانت إجابتي صحيحة". أما إجاباتهن في المقابلة بعد التدخل فقد كان إنتاج المعنى لديهن مبنيًا على الشكل والمضمون معًا؛ حيث قالت إحداهن: "إن إخفاء الأذن هو نوع من محاولة الاختفاء". وقد لاحظت الباحثة تعامل المشتركات مع الأعمال الفنية معاملة اللعبة واللغز المثير الذي يجب أن نفككه ونعرف أسراره، ورغبتهن في معرفة معنى كل عنصر ماثل أمامهن.

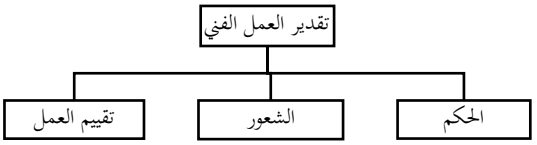
الموضوع الفرعي الرابع، والمتمثل بربط العمل بالتجارب السابقة، فقد تنوعت إجابات أفراد العينة في المقابلة قبل التدخل ما بين الربط بالعادات والتقاليد والربط بالقصص وأحداث المجتمع والتجارب الشخصية، وجمعها كانت بناءً على الشكل الخارجي للعمل الفني؛ حيث قالت مشتركة: "تذكرت طقوس الأعراس وليلة الحناء". وذكرت أخرى: "ذكرني العمل بقصة كفاح جدي". في حين اختلفت الإجابات تمامًا في المقابلة الثانية؛ حيث كان ربط خبراتهن السابقة متمثلًا بالقصص والأحداث الشخصية والاجتماعية والمواقف التي مررن بها، وكانت الإجابات مثل "تذكرت سهرات ليالي الحجر المنزلي". وقالت أخرى: "تذكرت كفاحي في مرحلة الثانوية العامة". وجميعها لها علاقة وثيقة بمضامين العمل الفني الفلسفية، والتي تعرضن لها في التدخل أثناء التجربة.

وعند مقارنة بيانات المقابلتين، نلاحظ أثر القراءة النقدية التي تعرضت لها المشاركات، وذلك من خلال تطابق إجاباتهن في معرفة الرسالة التي يحتويها العمل الفني بعد التدخل، واختلاف طريقة ربطهن وإنتاجهن للمعاني؛ حيث كانت قبل التدخل معانٍ مبنية على ما يرونه من عناصر شكلية تكون العمل، أما بعد التدخل فأصبح إنتاج المعنى لديهن مبنيًا على الشكل الخارجي للرمز ومضمونه والعلاقة التي تربط بينه وبين بقية الرموز. كما أن تغير الشعور من الفتور إلى الحماس إنما هو دلالة على الأثر الجيد الذي أحدثته القراءة النقدية لدى المشاركات. كما أن ربطهن للتجارب التي مررن بها اختلف بين المقابلتين، وذلك يدل على أثر القراءة الفنية في استثارة المتلقي وقدرته على إنتاج المعاني وفهم الرسائل الكامنة ومقاصد الفنان. وتتفق نتيجة الدراسة التي توصلت إليها الباحثة مع نتيجة دراسة Broome & Others (2018) التي أثبتت أن ممارسة النقد الفني يسهم في عمليات تعلم المتلقين؛ ليس بالفن فقط، إنما حتى على الصعيد الشخصي.

الموضوع الرئيس الثالث: تقدير العمل الفني

يشمل موضوع تقدير العمل الفني مجال القدرة على إطلاق الأحكام الجمالية على الأعمال الفنية، كما يشمل الشعور الذي ينعكس على المتلقي جراء تلقيه للعمل وفهمه لمضمون العمل. بالإضافة إلى كل ماله علاقة بتقييم المتلقين للأعمال الفنية سواء أكانت مبنية على الشعور أم الشكل أم المضمون. وقد جرى تقسيم موضوع تقدير العمل الفني ليشمل ثلاثة موضوعات فرعية هي الحكم، الشعور وتقييم العمل. (الشكل 6).

الشكل (6)



فيما يخص الموضوع الفرعي الأول، والمتمثل بالحكم على العمل الفني، فقد رصدت الباحثة جميع البيانات المستقاة من المقابلة قبل التدخل، والتي اشتركت جميعها في كونها نابعة من الشكل الظاهري للعمل، ومثال على ذلك إجابة مشتركة بالقول: "العمل متقن". وأخرى بـ: "تفاصيل اليد جميلة"، و"جمال الألوان وتفاصيل الوجه". وجميعها تعد عناصر مكونة للعمل بشكله الخارجي، وقد لاحظت الباحثة ترددًا لدى عدد كبير من المشتركات قبل إعطاء الحكم. أما بيانات المقابلة بعد التدخل فقد كانت مختلفة تمامًا، وتمثلت بالتالي "العمل رائع؛ لأن معناه عميق". وأخرى قالت: "العمل ممتاز لأني فهمته". وجميعها تدل على أن أصل الحكم نابع من المضمون الذي تعرضن له في مرحلة التدخل.

أما الموضوع الفرعي الثاني، والمتمثل بالشعور الذي شعرن به أثناء استقبالهن للعمل الفني، فقد تنوعت مشاعرهن ما بين شعور الخوف وشعور الضيق وشعور السعادة، وعلى اختلاف هذه المشاعر، فإن سببها هو الشكل الخارجي للعمل؛ حيث كانت إجاباتهن كالآتي: "أشعر بالخوف من انقسام الوجه"، و"أشعر بالضيق من اللون الأسود"، و"أشعر بالسعادة لا أعلم لماذا، ولكن أشعر أن العمل سعيد". وقد لاحظت الباحثة استغراق المشتركات لوقت يقدر بنحو الخمس دقائق في تأمل العمل قبل التصريح بنوع الشعور. أما بيانات المقابلة بعد التدخل فكانت مشاعر المشتركات مختلفة تمامًا عنها قبل التدخل؛ إذ تغيرت من شعور السعادة إلى شعور الفخر، ومن شعور الخوف إلى شعور الحزن، ومن شعور الضيق إلى شعور السعادة. وجميع هذه المشاعر تغيرت بناءً على فهم المشتركات لمضمون العمل الفني واستيعابه. وقد رصدت الباحثة بعض ردّات الفعل التي لم تظهر قبل التدخل، ومنها البكاء وإغلاق العيون، والتي تدل على اندماجهن مع العمل وتفاعلهن مع قصته ورسالته.

الموضوع الفرعي الثالث، والمتمثل بتقييم العمل الفني وإعطائه درجة، فقد تمثلت مجموع الدرجات في بيانات قبل التدخل عدد 85 درجة جرى إعطاؤها من قبل 12 مشتركة، في حين أن ثلاثة مشتركات امتنعن عن إعطاء الدرجة، وكانت استجابتهن "لا أعرف أن أقيّم". وقالت مشتركة أخرى: "أخاف أن أعطي تقييمًا خاطئًا". وقالت ثالثة: "لا أريد". وقد لاحظت الباحثة بعض التردد والشعور بالخوف أثناء تقييم العمل الفني. أما استجابة المشتركات بعد التدخل فكانت 148 درجة جرى إعطاؤها من جميع المشتركات، وكانت استجابتهن متمثلة

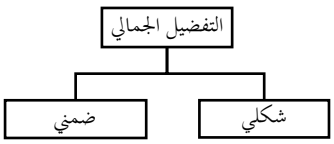
بالآتي: "طبعًا 10"، ومشتركة قالت: "لو هناك أكثر من 10 كان أعطيتها". وقد لاحظت الباحثة حماس المشتركات وسرعة تقييمهن للعمل الفني، وذلك بعد معرفتهن لمضمون العمل ورسالته.

وعند مقارنة بيانات المقابلتين، نلاحظ أثر القراءة النقدية التي تعرضت لها المشاركات في مرحلة التدخل على تقديرهن للفنون وحكمهن عليها؛ حيث ارتفعت قيمة الدرجات بعد التدخل عن قبله، والذي يدل على فهمهن لمضمون العمل الفني، والذي قادهن إلى إصدار أحكام مبنية على الفهم لا على الشكل. وتغير المشاعر لديهن يدل أيضًا على أن المشاعر التي يشعرن بها من خلال ما رأينه تختلف عن المشاعر التي يشعرن بها حينما يفهمن مقاصد الفنان ورسالته. وتتفق نتيجة الدراسة مع نتيجة دراسة Kim & Others (2017)، ودراسة Ishikawa (2012) التي خلصت إلى إثبات دور الفنون وورش العمل والمعارض الفنية في تنمية ثقافة المتلقين الفنية وقدرتهم على تقدير الفن والفنانين.

الموضوع الرئيس الرابع: التفضيل الجمالي

يشمل موضوع التفضيل الجمالي مجال ميل المتلقي إلى تفضيله لعمل فني دون الآخر، والذي ينتج بناءً على الشكل الخارجي للعمل أو المعنى الضمني وفلسفته الفنية. وقد جرى تقسيم موضوع التفضيل الجمالي ليشمل موضوعين فرعيين هما: الشكلي، والضمني. (الشكل 7).

الشكل (7)



فيما يخص الموضوع الفرعي الأول، والمتمثل بالشكل، فقد كانت اختيارات المشتركات في المقابلة قبل التدخل للأعمال الفنية بناءً على العناصر المكونة للعمل الفني؛ حيث قالت مشتركة: "أختار العمل الأول؛ لأن ألوانه جميلة". في حين قالت أخرى: "أختار العمل الثاني؛ لأن ملامح وجه المرأة جميلة". وثالثة قالت: "أختار العمل الثالث؛ لأن شكله مختلف عن البقية". وجميع الاستجابات اشتركت في كونها نابعة من الشكل الخارجي للعمل الفني. أما ما يتعلق ببيانات المقابلة بعد التدخل فقد اختلفت إجاباتهن ما بين عدد 4 مشاركات أبقين على اختيارهن للعمل الفني؛ حيث قالت إحدى المشاركات: "كنت قد فضّلت العمل الأول؛ لأن ألوانه جميلة، أما الآن أحببته أكثر لمعناه". وقالت أخرى: "اعجبتني ملامح المرأة، والآن أدركت المعنى، وتعلقت بالعمل أكثر". في حين أن بقية المشاركات قد قمن بتغيير اختياراتهن الذي جرى بناءً على معنى العمل لا على شكله؛ حيث قالت مشتركة: "غيرت رأيي؛ لأن العمل الثاني له معنى عميق أكثر من الأول". وقالت أخرى: "غيرت اختياري؛ لأن معنى العمل الثاني لامسني أكثر بعد ما عرفت معناه".

أما الموضوع الفرعي الثاني، والمتمثل بالمضمون، فلم ترصد الباحثة أي استجابة في بيانات المقابلة قبل التدخل لها ارتباط بتفضيلهن للعمل الفني بناءً على المضمون. في حين كان التفضيل في بيانات مقابلة ما بعد التدخل لجميع المشاركات للعمل الفني مبنيًا على مضمون العمل وفلسفته التي تعرضن لها أثناء التدخل؛ حيث قالت مشتركة: "أفضّل هذا العمل؛ لأن رسالته ذات قيمة". وقالت أخرى: "فضلت هذا العمل؛ لأن

مضمونه عميق". وقد لاحظت الباحثة شعور السعادة والثقة بادية عليهن؛ نظرًا لمعرفتهن لجميع المعلومات التي قادتهن إلى فهم العمل وتفضيله عن العمل الآخر.

وعند مقارنة استجابات المشتركات قبل التدخل وبعده، نلاحظ أثر القراءة النقدية في توجيه حكمهن الجمالي وتفضيلهن لأعمال فنية دون أخرى، فمعرفتهن لرسالة العمل وقصته أثّرت عليهن من خلال ربط تجاربهن وخبراتهن وقيمهن بما هو مرئي وماثل أمامهن، وقادتهن ووجّهتهن نحو تفضيل واختيار مبني على مفاهيم عميقة لا أشكال مرئية. وهذا ما يتوافق مع نتيجة دراسة Sun (2022) التي أثبتت دور الاتصال البصري المباشر مع العمل الفني في توجيه الحكم الجمالي لدى المتلقين.

ملخص النتائج:

من خلال تحليل بيانات المقابلتين القبلية والبعدية للمشتركات اللاتي جرى تزويدهن بالقراءة النقدية للأعمال الفنية، توصلت الدراسة إلى أن مستوى الثقافة الفنية وتقدير الأعمال لديهن تختلف بناءً على معرفتهن لمضمون العمل الفني وفلسفته؛ حيث لاحظت الباحثة فروقًا في مستوى وعيهن الفني وثقتهن في إعطاء الأحكام الجمالية التي لها صلة وثيقة بالقراءة النقدية المقدمة لهن. كما توصلت الدراسة إلى أن القراءة النقدية تسهم في فهم المتلقين لمضمون العمل الفني والرسالة التي يود أن يوصلها الفنان إلى الجمهور المتلقي، كما توجه القراءة النقدية المتلقين نحو الحكم الجمالي المبني على الفهم التام للمضامين الفلسفية للعمل الفني، والذي يسهم بدوره في تنمية الثقافة الفنية والتذوق الفني، والقدرة على إطلاق الحكم المنطقي لدى المتلقين.

التوصيات:

بناءً على ما توصلت إليه الدراسة، توصي الباحثة بالآتي:

- إجراء دراسات وبحوث مماثلة للدراسة الحالية؛ للكشف عن أهمية القراءة النقدية على متلقي الفنون.
- إقامة دورات وورش عمل تدريبية تهدف إلى تنمية قدرات المتلقين على الحكم الجمالي.
- إقامة دورات وورش عمل تدريبية تسهم في تنمية وعي المتلقين في مجال تقدير الفنون.

References:

1. AlBiladi, A. M. (2020). Public fine art events and their role in enriching the artistic culture of a sample of non-specialized community members. *Journal of Applied Arts and Sciences*, **7**(1), 35-63.
2. Alguraini, S, G. (2020). Qualitative research strategies and data analysis. 1st edition. Riyadh, Kingdom of Saudi Arabia: King Saud University Press.
3. Allison, H. E. (2001). *Kant's theory of taste: a reading of the Critique of aesthetic judgment*. Cambridge University Press.
4. Barrett, T. (2008). *Why is that art*. New York, United States of America: Oxford University Press.
5. Braun, V. & Clarke, V. (2022). *Thematic analysis A practical*. London, United Kingdom: Sage publishing Ltd.

6. Bremner, S. V. (2021). On Conceptual Revision and Aesthetic Judgement. *Kantian Review*, **26**(4), 531-547.
7. Broome, J., Pereira, A., & Anderson, T. (2018). Critical thinking: Art criticism as a tool for analysing and evaluating art, instructional practice and social justice issues. *International Journal of Art & Design Education*, **37**(2), 265-276.
8. Duh, M., & Korošec, B, A. (2014). The development of art appreciation abilities of pupils in primary school. *The new educational review*, **36**(n/a), 42-54.
9. Essa, Y. & Alamry, J. (2016). The Philosophy of Symbolic Forms and Its Relationship to Aesthetic Judgment for Susan Langer. An-Najah University Journal for Research - Human Sciences, **30**(7), 13- 35.
10. Feldman, E. B. (1993). *Practical Art Criticism*. New Jersey, United States of America: Prentice Hall.
11. Freeland, C. A. (2001). *But is it art?: An introduction to art theory*. New York, United States of America: Oxford University Press.
12. Fróis, J. P. & White, B. (2013). Words for Artworks: The Aesthetics of Meaning Making. *International Journal of Art & Design Education*, **32**(1), 109–125. https://doi.org/10.1111/J.1476-8070.2013.01759.X
13. Ishikawa, M. (2012). Young people's encounters with museum collections: Expanding the range of contexts for art appreciation. *International Journal of Education through Art*, **8**(1), 73-89.
14. Johanson, K., & Glow, H. (2015). A virtuous circle: The positive evaluation phenomenon in arts audience research. *Participations*, **12**(1), 254-270.
15. Kassman-Tod, J. (2019). The task of art criticism. *Curator: The Museum Journal*, **62**(1), 71-80.
16. Kim, K. J., Wee, S. J., Han, M. K., Sohn, J. H., & Hitchens, C. W. (2017). Enhancing children's art appreciation and critical thinking through a visual literacy-based art intervention programme. *International Journal of Education Through Art*, **13**(3), 317-332.
17. Maras, K. E. (2018). Mind, Language and Artworks as Real Constraints on Students' Critical Reasoning about Meaning in Art. *Int J Art Des Educ*, **37**(n/a), 530-540. https://doi.org/10.1111/jade.12152
18. Mustafa, H, A. (2012). Education of aesthetic judgment in the light of contemporary cognitive methods. Journal of the College of Basic Education, **18**(74), 371- 400.
19. Robson, J. (2018) Is Perception the Canonical Route to Aesthetic Judgment?, Australasian Journal of Philosophy, **96**(4), 657-668. DOI: 10.1080/00048402.2017.1389964
20. Subramaniam, M., Hanafi, J., & Putih, A. T. (2016). Teaching for Art Criticism: Incorporating Feldman's Critical Analysis Learning Model in Students' Studio Practice. *Malaysian Online Journal of Educational Technology*, **4**(1), 57-67.
21. Sun, A. (2022). Counterfactual Reasoning in Art Criticism, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, **80**(3), 276–285.
22. Taglieber, L. K. (2000). Critical reading and critical thinking The State of the Art. *Ilha do Desterro A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies*, **(n/a)**(38),15-37.
23. TASKESEN, S., & ULUDAG, M. (2020). The Effect of Art Criticism Activities on The Creativity and Motivation of Secondary School Students. *International Online Journal of Educational Sciences*, **12**(1), 313- 325.
24. White, B. (2014). Student Generated Art Criticism. *Canadian Review of Art Education: Research & Issues*, **41**(1). 32- 55.

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts108/113-128

fashion and Contrasting in the contemporary Iraqi theater show

Roaa Hamid Kamil [1]

Al-Academy Journal-Issue 108 ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 13/8/2022 Date of acceptance: 21/8/2022 Date of publication: 15/6/2023

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

Abstract:

Since its inception, the theatrical performance has been based on the principle of permanence, continuity, renewal and innovation in the structure of its visual elements. These innovations and the effectiveness of continuity cannot be achieved without searching for everything that is new and different at the level (form and content) in order to create an image with innovative and effective features in the theatrical discourse, and from Among the elements of the theatrical performance (theatrical costumes) that have been subject to variation since the beginning of the theater until now, and for this purpose, the current research was conducted with the question of the research problem: What are the variations of costumes in the contemporary Iraqi theatrical performance.

And (theoretical framework) the first topic: the concept of contrast in theatrical performance, the second topic: the different vision of theatrical currents, the third topic: the differentiation of costumes in form and content, and indicators of the theoretical framework.

The (research procedures) came from the research community and the research method: descriptive analytical or research sample (presentation of a play of revelations). The results came as conclusions, recommendations and suggestions, and the most important results are:

1- The events in different costumes are subject to the requirements of the idea of the play and its events, and this is what we find evident in all the costumes of theatrical characters (disclosures) in the characters (Al-Hajjaj, Aisha, and the servant).
2- Contrasting with costumes does not mean distortion and lack of clarity in their forms, but rather follow steps in design with scientific and applied dimensions that produce a different costume that is comprehensible and understandable. The search concluded with a list of sources...

Keywords: fashion, the concept of contrast, theatrical performance.

(1) University of Baghdad / College of Fine Arts. rawaaalasadii@gmail.com

الأزياء ومفهوم المغايرة في العرض المسرحي العراقي المعاصر

رؤى حامد كامل[1]

ملخص البحث:

استند العرض المسرحي منذ بدايته على مبدأ الديمومة والاستمرارية والتجدد والابتكار في بنية عناصره البصرية ولا يمكن تحقق تلك الابتكارات وفاعلية الاستمرارية من دون البحث عن كل ما هو جديد ومغاير على المستوى (الشكل والمضمون) من اجل خلق صورة ذات سمات مبتكرة وفعالة في الخطاب المسرحي، ومن بين عناصر العرض المسرحي (الازياء المسرحية) التي خضعت للمغايرة منذ بدايات المسرح وحتى الان، ومن اجله تم اجراء البحث الحالي بتساؤل مشكلة البحث: ماهي المغايرة للأزياء في العرض المسرحي العراقي المعاصر.

و(الإطار النظري) المبحث الاول: مفهوم المغايرة في العرض المسرحي، المبحث الثاني: الرؤية المغايرة بالتيارات المسرحية، المبحث الثالث: المغايرة للأزياء شكلاً ومضموناً، ومؤشرات للإطار النظري.

وجاء (اجراءات البحث) مجتمع البحث ومنهج البحث: الوصفي التحليلي او عينة البحث (عرض مسرحية مكاشفات) وجاء النتائج الاستنتاجات والتوصيات والمقترحات ومن اهم النتائج:

1- ان احداث مغايرة بالأزياء يخضع لاشتراطات فكرة المسرحية واحداثها وهذا ما نجدة واضحاً في جميع ازياء شخصيات مسرحية (مكاشفات) في الشخصيات (الحجاج، وعائشة، والخادم).
2- المغايرة بالأزياء لا تعني التشوية وعدم الوضوح في اشكالها وانما تتبع خطوات في التصميم ذات ابعاد علمية وتطبيقية تنتج زياً مغايراً قابلاً للفهم والادراك. وختم البحث بقائمة المصادر...

الكلمات المفتاحية: الازياء، مفهوم المغايرة، العرض المسرحي.

الإطار المنهجي

مشكلة البحث والحاجة اليه

قدم العرض المسرحي الاغريقي مسرحياته الاسطورية بناءً على مغايرة الشكل العام للأزياء وبقية عناصر العرض المسرحي ونفذ معالجات تقنية للمشاهد المسرحية وفقاً لمعايير هندسية وابتكارية ومغايرة للواقع من خلال ابتكار الة انزال الالهة واشباه الالهة من الاعلى مما عزز قوة الابتكار والمغايرة في اساليب المعالجات التقنية في المسرح الاغريقي وما بعدها في العصور التي تقدمت فيها الابتكارات وكل ما هو جديد ومغاير يستعمل في بناء العرض المسرحي، واتخذ الممثل المسرحي الازياء مظهراً ثاني

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

اله متنكر من خلاله ومتخذ منه وسيلة لإيصال دلالات الشخصية وابعادها (الطبيعي، والنفسي، والاجتماعي) والدخول الى عمقها وملاحمها متنكراً ومغايراً في بنيتها التصميمية والخارجية.

ان الازياء تقدم مغايرة دلالية عن واقعها ووظيفتها حينما تنفذها واستعمالها فوق خشبة المسرح، ومثلاً عن ذلك حينما يتم اختيار قميصاً ابيضاً من الواقع يفرض الواقع الدرامي اشتراطاته على المغايرة في الشكل الخارجي للقميص ويخرج من وظيفته الواقعية بأعطاء دلالة الاناقة وانما يتجاوز تلك الحدود حينما يتم مغايرته بالشكل من اجل توظيفه في العرض المسرحي، اذ ان بمجرد اختياره في الواقع وادخال المغايرة عليه يتم سلب الوظيفة المظهرية وتجاوزتها للدخول الى عمق الدلالة الدرامية وبناءً على ما تقدم يمكن طرح التساؤل الاتي (ماهي المغايرة للازياء في العرض المسرحي العراقي المعاصر) ونتخذ منه سؤال لمشكلة البحث من اجل اجراء دراسة البحث عن التساؤل الذي تطرحه مشكلة البحث والحاجة قائمة لهذه الدراسة كونها تعطي جواباً عن كيفية تنفيذ اساليب المغايرة في تصاميم الازياء المسرحية بما يخدم العرض المسرحي

اهمية البحث:

يتخذ موضوع المغايرة في الازياء المسرحية مكانة متميزة عن مصممي الازياء كونه يكشف لهم عن خيارات عديدة للاختيار المناسب والملائم لشكل الزي المغاير في العرض المسرحي او ان المغايرة لها اهمية بنيوية دلالية في عناصر العرض المسرحي التي يتم معالجتها وفقاً لأساليب المغايرة عن الواقع شكلاً ومضموناً من اجل تحقيق الاهداف الدرامية والفكرية لمحور المسرحية الاساسي والذي يسعى العرض المسرحي الى تقديمة.

هدف البحث: التعرف على مفهوم المغايرة للأزياء في العرض المسرحي العراقي المعاصر.

حدود البحث: الحد المكاني: العراق / مدينة بغداد / المسرح الوطني، وحد الزماني: العروض المسرحية المقدمة في عام 2015، الحد الموضعي: دراسة نماذج من المغايرة في الازياء للعرض المسرحي العراقي المعاصر.

تحديد المصطلحات:

المغايرة: ورد تحديد مصطلح المغايرة على انه "المعارضة والاختلاف" (Al-Zubaidi, 1984, p. 46) وايضاً المغايرة هي " أحد تصورات الفكر الاساسية ويراد به ما سوى الشيء مما هو مختلف او متميز" (Wahba, 1998, p. 486).

التعريف الاجرائي: مغايرة الازياء: بناءً على ما تقدم من تعاريف عن (المغايرة) ومن اجل تحديد مصطلح (مغايرة الازياء) يمكن اشتقاق تعريف لها كما يأتي: مغايرة الأزياء المسرحية هي التغير في الشكل والمضمون للأزياء في العرض المسرحي مما ينتج عن هذا التغير شكل غير تقليدي (مبتكر) على المستوى البنائي لتصميم اللأزياء وأحداث اختلاف في عناصره وأسس تصميمية شكلاً ومضموناً.

الإطار النظري

المبحث الأول: مفهوم المغايرة في العرض المسرحي المعاصر:

أن فلسفة المغايرة في العرض المسرحي وفق مستويات (النص والعرض) تعتمد على اسلوب اكتشاف ماهو جديد ويتجاوز الشكل التقليدي المعتاد بهدف التوصل إلى جمالية الشكل المغاير وغالباً ما يتم تحقيق هذا الهدف في الارتكاز على تجاوز الواقع ومعارضته شكلاً ومحتوى والدخول إلى منطقة الخيال والابتكار والحداثة وحتى استعمال عنصر المبالغة الشكلية للوصول إلى المغايرة بكافة الوسائل والاساليب (الجمالية، والفنية، والتقنية) وربما في بعض الأحيان تجاوز حدود المنطق في أختيار اشكال المغايرة عن طريق الزخرفة او الفانتازيا من أجل كسر المألوف واحداث خلل في بنيته الداخلية التشكيلية واعادة تشكيله من جديد في قالب مغاير للشكل الاصلي التقليدي.

أن مفهوم المغايرة مرتبط بالجمال الفني والطبيعي لأرتباطه المباشر بالأفكار العقلية عند الفنان، ويرى (هيجل) "أن الجمال الفني ارقى من الطبيعة لأن جمال الفن هو الجمال المتولد من العقل، وبهذا لما كان العقل ومنتجاته اسمى من الطبيعة ومظاهرها، فأن جمال الفن ارقى من جمال الطبيعة" (Mujahid, 1968, p. 81).

أن (هيجل) يطرح فلسفته في أن تجاوز الفنان لمنطق الطبيعة والدخول إلى منطقة الخيال والتخيل والاستعارة من أجل ادخال لمسات الفنان البشرية على المنجز الفني وهذا ما يؤكد احداث تغير او مغايرة في نقل او استعارة من الطبيعة بحيث تتجاوز المفهوم الجمالي الطبيعي لتصل إلى الجمال الفني وهو ارقى من الطبيعي كما يراه (هيجل) سبب المغايرة واحداث التغير والتجديد بالشكل الخارجي.

إما المغايرة في الفلسفة التعبيرية فقد تجاوز الشكل الواقعي باعتبارها فناً يهدف إلى تحطيم الأشكال التقليدية والدخول إلى اعماق النفس البشرية باعتبارها الأداة الحقيقية للكشف عن مكنونات داخلية نفسيه تعبر عن مافي داخل الفنان من معانات وأحاسيس ينقلها فنياً وجمالياً للمتلقي ويشاركه تلك الأحاسيس من خلال احداث المغايرة في عناصر العرض المسرحي والفني، لأن الواقع بشكله التقليدي لا يحمل الغرائبية او المغايرة مما يجعل منه محطة مستقرة ومدركه سابقاً ولا تحمل سمات التشويق والأثارة، وحينما يتم ادخال المغايرة على الأشكال الواقعية تبعاً للفلسفة التعبيرية فأنها كفيلة بإيصال دواخل النفس البشرية (Anwi, 1992, p. 35).

وعلى وفق ما ذهب إليه التعبيريون في مخالفة الواقع و"مغادرة المعايير المعدة سلفاً، حتى وأن كانت اشتغالات نظرية او فلسفية" (Abu Rahma, 2011, p. 34)، وعليه أن المغايرة تبعاً للاشتغالات الفلسفية عليها عدم الالتزام بالمعايير التصميمية التقليدية والتي تم الاعتماد عليها في نقل الملامح الطبيعية وأنما البحث عن اسس ومعايير مغايرة لتلك الابعاد واكتشاف طرق جديدة في خلق تكوينات كأن تكون مجسمة بأبعاد جديدة كما حدث في الفن التشكيلي والتصميمي باستعمال الأبعاد الأربعة

(العرض، والطول، والعمق، والتجسيد) واصبح الفن التشكيلي بأبعاد مغايرة عن الواقع وينقل لنا صورة مجسمة من نواحي مغايرة. أن أصل الاتجاهات الفنية والمسرحية عموماً هو استنادها على مبدأ المغايرة في الأسلوب والشكل والمعنى والمحاولة في التجريب لغرض اكتشاف عوالم جديدة لم تكن موجودة والسبيل الوحيد إلى التوصل لتلك الاهداف هو المغايرة ومخالفة الواقع جزئياً او كلياً، فنجد ان المحاولات الاولى لظهور المسرح كانت محاولة تغير ومغايرة للاحتفالات التي كانت سائدة في اليونان وأيضاً جميع الاتجاهات المسرحية (الكلاسيكية، الرومانسية، الواقعية، الطبيعية، التعبيرية، الرمزية، الانطباعية، الدادائية، السريالية، المستقبلية، الحداثة، ما بعد الحداثة) فضلاً عن عروض العبث واللامعقول جميعها جاءت عن طريق احداث خلل في الاتجاه السابق وعلى سبيل المثال جاءت الرومانسية كرد فعل عن الكلاسيكية حيث اعتمدت الرومانسية على مبدأ التعاطف عن طريق المشاعر وشخصياتها من الواقع الحياتي إما الكلاسيكية كانت تعتمد على التأثير في استخدام التطهير (الخوف والشفقه) وشخصياتها عظامية.

وهكذا تستمر العملية التجديدية باستعمال مفهوم المغايرة ولا ينحصر في مغايرة الاشكال وحسب وانما مغايرة المعنى أيضاً وتغيره بما ينسجم مع الشكل الجديد وأيضاً تحتوي المغايرة " عمليات معقدة ومتشابكة تنتج من تصادم او تفاعل المتغيرات المختلفة" (Othman, 2011, p. 73)، أي تحتوي المغايرة في تطبيقاتها المحاولة الجدية في احداث عملية (هدم وبناء) وهذا لا يخلو من استعمال اسلوب معقد في التوصل إلى اشكال مغايرة لما موجود مسبقاً، فضلاً عن إجراء دراسات حول عملية التقبل للجديد فكرياً ومفهوماً و الحذر في الدخول إلى منطقة الغرائبية شديدة التعمق في رمزيتها او وضع اشكال مغايرة بصيغة الترميز المغلق بحيث يصعب فتح تلك الشفرات المرمزة وعليه نفقد عملية اكتشاف الشكل والمضمون للأشكال والتكوينات التي تم إجراء عملية المغايرة في بنيتها الأساسية. ولقد اتسمت المغايرة في العرض المسرحي على "التجريب والطليعية والغموض أحياناً وللامألوفية والتحرر من الصيغ الواقعية والصور الفوتوغرافية وبالغاء الحواجز بين الأنواع الأدبية" (Abdel Hamid, 2013, p. 31)، اي لا وجود لمعايير اواسس يمكن السير وتطبيقها لغرض إجراء المغايرة وانما البحث والتجريب في أكتشاف اساليب غير موجودة وهذا يتطلب القدرة الفاعلية في البحث والتقصي والمتابعة والخيال الواسع في ايجاد معادل موضوعي وفكري جديد يتسم بالمقبولية والانسجام في بنيته التركيبة والبنائية، فضلاً عن امتلاكه القدرة في المخاطبة والمحاورة الشكلية وادراكه وفقاً لملامحة الخارجية والأجتهاد في متابعة وتفكيك عناصره الجديدة سعياً الى فهمه ووضع صورة له تتسم بالابتكار والحداثة.

ومن طلائع المخرجين المسرحيين الذين ادخلوا المغايرة في اعمالهم المسرحية (جان كوكتو، وكوردن كريك، فيسفولد مايرهولد، وارفين بسكاتور) وغيرهم من المخرجين الذين وضعوا لمسات المغايرة في اخراجهم للأعمال المسرحية والسينمائية، على أن المغايرة تعد الجذر المشترك لكل المتعارضات

المفاهيمية التي تسهم في شرح اللغة واختراق نظامها، أي المغايرة هي اللغة المنهجية للاختلافات وللتباعد الذي يجعل العناصر يميل الواحد منها الآخر، وبهذا تميل الانتاجية التي توحي بها المغايرة الى حركة تواليدية داخل لعبة الاختلافات التي هي اساساً نتائج للتحولات، وتبعاً للمفاهيم السابقة فأن عملية المغايرة تولد قوة توليدية فاعلية في الإنتاج المسرحي كفيلة بتحريك الفكر الثقافي وخلق الاختلاف الذي هو في جوهرة ناتج عن فعل المغايرة.

أن فكرة تولد المغايرة نابعة من المخالفة عن السابق (الماضي) وايجاد بدائل جديدة عما موجود وهذه المخالفة تأتي بأشكالها وانواعها طبقاً لمبدأ التغير واحداث حركة تجديدية نابعة من الرغبة في المغايرة والسعي إلى اكتشاف اشكال مبتكره لاتشبه بأبعادها التكوينية المتوافرة في الطبيعة والتي تم التعرف عليها والتعامل معها وأنها تختلف بالشكل والمضمون والتعامل، حيث أن المسرح من خلال عناصره أنبثق من أجل الاستمرارية والديمومة ولأيمكن أن يستمر العرض المسرحي من دون التجديد والمغايرة ذلك لأن عملية الركود والاستقرار في اشكاله كفيله بأحداث الملل وعدم المتابعة من الجمهور وانما عملية المغايرة والتجديد تجعل من العرض المسرحي حركة مستمرة باتجاه الاكتشاف والابتكار بجميع عناصره المرئية والمتحركة فوق خشبة المسرح.

وأيضاً يبنى العرض المسرحي على فكرة طرح موضوعات أنسانية تحكي وتنقل لنا أحداث مسرحياته الاحوال النفسية والعمق العاطفي والفكري الانساني، وهذه المحاكاة تتغير وتتجدد عبر الزمن كرد فعل إنساني طبيعي ومن أجل ذلك يجب على العرض المسرحي أن يتحرك بموازات ومسيراته تلك التغييرات الفكرية والجوهرية من أجل أن يضع محركات التغير في موقع التأثير المباشر والفعالة، حيث أن المغايرة تعتمد على رؤية جديدة في الشكل والمضمون وتبعها رؤية مغايرة في النص المسرحي والاخراج وأيضا في أساليب التمثيل، فضلاً عن عناصر العرض المسرحي (ضوء، وزي، ومنظر او ملحقات) بما يخدم فكرة المغايرة.

المبحث الثاني: الرؤية المغايرة في التيارات المسرحية

أرتبط المسرح بالمغايرة منذ نشأته ومستمر للان بفضل للمغايرة الاخراجية والرؤى التي جعلت العرض المسرحي في ديمومة وتجدد مستمر، واول انطلاقه للمغايرة في مجال التمثيل حينما اقدم الممثل (ثسبس) على إداء التمثيل (المونورامي) متخذ من عربته مسرحاً جوال يقدم عروضه في الهواء الطلق وعلى الطرقات مما جعل العرض المسرحي متنوع الاشكال والألوان ويستطيع التغير والمغايرة باستمرار ملبي الحاجات الانسانية وطارح للأفكار التنويرية والجمالية مما جعل من عملية احداث المغايرة في شكل عروضه غاية وهدف يبحث عنه المخرجين متخذين من كل الوسائل والافكار الجديدة منطلقاً نحو خلق عالم مبتكر ومغاير لما سبقه سواء بالمغايرة الكلية او الجزئية وفي جميع مستوياته الفنية والجمالية والاخراجية.

ومن أشهر الرؤى الإخراجية المغايرة في العرض المسرحي وعناصره المخرج (انتونان ارتو) الذي احدث مغايرة في شكل الاداء المسرحي معتمداً على التشكيل الجسدي للممثلين، حيث " تميز الشكل لدى آرتو بإثراء ابعاد المسرح التقنية وقد رفض المسرح الغربي الذي يرتبط بالنص ويخضع له، ودعى الى مسرح حقيقي قائم على لغة العلامات داخل الفضاء المركب الذي يعمل كبناء تركيبي ذات نسق وعلامات متعددة هي التي تكون تشكيل العرض من إضاءة، وأزياء، وديكور، وماكياج، وممثل، ومهمة المخرج هي التوازن بينهما" (Aziz, 2013, p. 111).

أن تجاوز النص المسرحي وخلق رؤية جديدة من خلال تشكيل عناصر العرض المسرحي ومكملات الفضاء المسرحي واندماجها معاً من أجل أنتاج الصورة البصرية المتضمنة للخطاب المسرحي مغايرة عن طريق البحث والكشف عن اشكال ومضامين غير خاضعه لمنطق العقل وانما تتجاوزه نحو عالم خيالي متجدد ومتنوع باستمرار ولا يعرف الاستقرار او السكون.

ولقد تميز العرض المسرحي وفق الرؤية الإخراجية عند (أرتو) على ذلك التغير في القيم الجمالية التي تغيير في مهمة المتلقي التي لم تعد محصورة بتحسن الأثر الفني بل تحليلية وأدراكه، وهذا ما يلزمه بمعرفة فنية اساسية لا يمكنه بجونها فهم الأثر الفني غير متناسقة ومع أن اعادة انتاج ذلك الأثر الفني وفقاً لتجربته ومعارفه الذاتية)، " وأن الانفعالات يجب أن تترجم غالباً إلى لغة جسدية من الاستعارات المستنبطة من الاساطير، ولذلك وظف اكثر من استعارة من كل ما هو بدائي او طقسي، كاستخدامه للالات الموسيقية البدائية والأجواء واللغات الميته مثل الهيروغليفية ذات العلامات الرمزية ولغات أخرى حينما يستغل عنده مفهوم الخير والشر بصيغة تفضي إلى كل ماهو اجتماعي وديني" (Kazem, 2013, p. 58).

إما المغايرة في الرؤية الاخراجية لعناصر العرض المسرحي ومن بينها (الأزياء المسرحية) كانت في افكار (مايرخولد) أذ قدم مغايرة لرؤية العرض المسرحي وهي مفهوم (البيوميكانيك) وهو علم حركة جسد الممثل وطرق تحرك الاعضاء الجسدية لديه من ناحية مكانيكية حركة الجسم وضمنها في رؤيته الاخراجية للعرض المسرحي مما أحدث مغايرة في شكل الأزياء تبعاً لذلك أذا ابتعد عن الأزياء التقليدية للشخصيات المسرحية وجعلها ضمن سياق العمل الميكانيكي لحركة جسم الممثل مما اصبح شكل الأزياء ملاصق مع جسد الممثل من أجل تحقيق المنفعه الوظيفية للأزياء في عدم تقييد حركة الممثل حينما يتم اداء حيكاته البهلوانية و القريبة من حركات اللاعبين في مهرجان (السيرك) مما تم تغير ومغايرة الأزياء المسرحية تبعاً للرؤية (مايرخولد) في المغايرة الكلية في البناء الصوري للعرض المسرحي.

مثلاً وكان هذا الزي يحمل المغايرة في انزياحها الدلالي "كونه يمتلك كثافة شمولية في التأويل وبخاصة المركب الذي يحمل في مغمرة وحدات دلالية تجعله مرادفاً لشكل والبناء" (Moussa,, 2018, p. 125)

ولقد رفض (مايرخولد) خشبة المسرح المغلق داعياً إلى استخدام المسرح الدائري المفتوح كما اكد على ضرورة التفكير في ايجاد المنصات ذات حركة قابلة للمرونة بغض النظر عن اتجاهاتها (الافقية، العامودية) فضلاً عن استعمال معمارية المكان والأبنية ذات الحركات القابلة للتغير و المطاوعة ولقد اكد ان العملية المسحرية في عصراً ما هو انتاج ذلك العصر وانعكاس له في كافة الأنشاطات الأجتماعية والفكرية ودرجة الوعي الفني والجمالي (Meyergold, 1979, p. 183).

أن احادث مغايرة في البناء العام للعرض المسرحي استند على منطلقات فكرية ومنهجية تجعل من عملية المغايرة قابلة للفهم والادراك من قبل المتلقي أذ تبدأ المغايرة في الشكل غير مدركه وفهومه وحينما يتم استيعابها من خلال تفكيكها والدخول الى عمقها يتم التعامل معها وفق معطياتها الجديدة.

المبحث الثالث: المغايرة للأزياء شكلاً ومضموناً:

أعتمد مصمم الأزياء المسرحية على مبدأ المغايرة للأزياء في العرض المسرحي منذو انبثاق المسرح عند الأغريق وذلك بأحداث تغيرات شبه جوهرية على شكل الأزياء التي كانت مغايرة عن اشكالها في الواقع حيث تجدها مبالغ في طولها وعرضها (فخامه الشكل) وجاء ذلك بسبب اشتراطات معمارية المسرح الأغريقي ومساحته الكبيرة ووجب احداث مغايرة في الأزياء التي كانت ترافق الممثل الأغريقي لغرض اعطه الحجم المناسب من ناحية المنظور وهندسة الشكل المرئي، حيث العمق الكبير للمسرح الأغريقي وجلوس الجمهور بشكل مرتفع جعل عملية احداث مغايرة بالأزياء المسرحية ضرورة وظيفية تبعتها وظيفة جمالية يجعل تلك الشخصيات تكسب العظمة، وبدأت المغايرة في الأزياء المسرحية حينما تم ادخال التغيرات الشكلية (الظاهرية) على بنية الزي الأغريقي بجعله زياً خارج الحجم الطبيعي بزيادة الطول وجعله يبدو اكبر من الحجم الاعتيادي وذلك بسبب المكان المسرحي وأيضاً لأن المسرح هو التعبير عن اوضاع واحوال انسانية بطريقة متجددة ومغايرة لما هو سائد، والتعبير عن تطلعات الفنان ضمن بيئة زمانية ومكانية معينة (Sorour, 1969, p. 72).

أن الوظيفة الشكلية للأزياء المسرحية كانت تحتل الصدارة في جانبها المرئي ورافقها المحتوى (المضمون) في جعل تلك الأزياء في المسحر الأغريقي تأخذ المعنى العظامي والمبالغة في الشكل واعطاء الهيبة والوقار للشخصيات الأغريقية في العرض المسرحي. ويلعب الون دورآ مهمآ في ارباك المعنى للمغايرة الشكلية لينتج محتوآ جديدآ يغاير المألوف ويطفو على سلطوية المعنى "بغية البحث عن التجديد والأثاره وازاحة الوعي التقليدي نحو ارباك المعنى المؤلف" (Moussa, 2020, p. 5).

وبدأت ملامح المغايرة في العصور الوسطى، أذا تميزت بأشكالها القريبة إلى الواقع، فضلاً عن اخفائها الطابع الجمالي في أظهار الملامح والسمات العصرية أذا نجد الأهتمام الكبير (للملكة إلأيزابيث) وأهتمامها بعنصر الزي المسرحي أذ جعلت منه مغايراً بالشكل والمضمون الذي عكس التوجه الملكي بأتجاه الاهتمام بالأزياء المسرحية واشكالها والوانها، أما المغايرة التي ظهرت واضحة حينما تم التحول

من الزي الواقعي إلى الأزياء الرمزية والتي احدثتها الاتجاه الرمزي في العرض المسحري وتمثلت في اعمال الكاتب البلجيكي (موريس ميترلينك) الذي ادخل المغايرة في عناصر العرض المسرحي " ويلاحظ في مسرحياته أنسن الأشياء وجعل الزهور تتكلم، وجعل للأصوات روائح او اضفى على شخصياته نوعاً من الروحانية وجعل احداث مسرحياته تدور في عالم من السحر" (Sedky, 1966, p. 21).

ولقد تغيرت الأزياء المسرحية بشكل مغاير في (القرن التاسع عشر) والتي تمت المغايرة للأزياء شكلاً ومضموناً حينما ظهرت افكار وطروحات (الفريد جاري) الذي سعى إلى تطبيق مغايرة تامة لا واقعية في العرض المسرحي وعناصرة كافة، أذا أكد على ان تكون الأزياء في عروضه تابعة إلى عالم الأحلام والكوابيس الهجاء العنيف (Stian, 1995, p. 257). كذلك يؤسس المحتوى الجمالي المترادف لمضمونات الزي محتوآ مغاير للمؤلف اذ ان "فكرة تجسيد المتناقضات واحلالها بديلآ عن السائد والمألوف تظل بحاجة الى أشخاص قادرين على تنظيمها" (Hasballah Yahya, 2021, p. 30)، ولقد جسد المغايرة الشكلية للأزياء المسرحية بالابتعاد عن الواقعية بأنواعها والرومانسية والمغرورة عند الريفيين وانما جعل منها تعكس حالة من الاواقعية والدخول إلى عالم الاحلام والكوابيس التي تعكس عالم خفي غير مرئي وانما يجسد حالة من الاضطهاد والالم وجعل من الأزياء غرائبية الشكل والتصميم وأن تعكس معنى متعدد في بنيتها التركيبية. ويعد العرض المسرحي (الملك اوبو) المنطلق المغاير المسرح الأوربي والمسرح العالمي بعامه (Ainz, 1996, p. 47). ويعد هذا العرض هو المنطلق الأول للمغايرة بأتجاه الحركات التجريبية التي بدأت ايضاً تزامن ظهور الحركات المستقبلية بالفن ومنها (الحركة الدادائية) أذ "لتفت دادا بسقوط الفن والاتيتيك اودعت الى فن الاتيتيك في صورة جديدة" (Ashok, B.T, p. 60)، وفي العروض الدادائية عام 1920 حينما اعلن الدادائيون انهم يحلقون رؤوسهم على خشبة المسرح وحينما بدأ العرض وقف (اندريه بريتون) مسدداً مسدسين إلى صدغه وظهر (بول إليوار) وهو يرتدي زي راقصة باليه، أما (تيودور فرانكل) ظهر بالزي المسرحي ملتفاً بمئرز، في حين ارتدى (فليب سوبو) كمي قميص بدلاً من القميص ووضع كل الدادائيين اطارات او اقماعاً على رؤوسهم وظهر ان العرض هو ليس حلقاً للرؤوس كما أعلن الدادائيون مسبقاً بل هو اعلان عن عرض مسرحية (Ashok, B.T, p. 7)، مغايراً بالشكل والمضمون لجميع عناصره ومن ضمنها الأزياء المسرحية.

وتعتبر مسرحية (ثريا تريزياس) التي الفها (جيوم ابونيير) أذ غاير فيه (ابولينير) كل ما هو واقعي اعتيادي حيث ادخل المغايرة في المفاهيم والحقائق اذ جعل الرجل هو الذي يلد الاطفال وجعل المرأة ذات لحيه وشوارب تفتح ازرار قميصها امام الجميع وهذه مغايرة في الشكل والمضمون المنطقي اذ نجد فيها كل شئ غير مألوف او واقعي (Apollinaire, 1989, p. 5)، ويمكن القول ان المغايرة في الفكر الحديث والحداثوية " تعمقت حينما ارتبطت الدراما بالفلسفة، فلسفة هيجيل وماركسي، حيث

اعادة انتاج مسرحيات عصر النهضه الايزابيتية و الشكسبيرية بشكلاً مغاير وحداثوي " في كافة عناصر العرض المسرحي ومنها الأزياء المسرحية (Al-Nassir, 2012, p. 31).

مؤشرات الإطار النظري:

1) تعتمد المغايرة في الأزياء المسرحية على عملية الهدم والبناء الجديد للشكل والمضمون مما يستدعي حضور شكلاً مبتكراً غير مدرك سابقاً.
2) المغايرة للأزياء هي انتاج وحده تصميمة تركيبة ذات دلالات ترتبط بالعرض وصورته الجدليه مما تنعكس على التلقي البصري ومدى ادراكه جمالياً وفلسفياً.
3) أن الخيال الواسع لمصمم الأزياء وادراكه للأشكال المجسدة والمنفذه للعروض المسرحية التقليدية والحداثوية تجعل منه قادراً على احداث مغايرة في الأزياء المسرحية المعاصرة أذا تطلب العرض المسرحي تنفيذها.
4) أن مغايرة الأزياء المسرحية تتطلب مغايرة الواقع كلياً او جزئياً كلما تتطلب الأمر ذلك.
5) المغايرة للأزياء هي احداث خلل في البنية التصميمية للأزياء من أجل احداث شكل مغاير عن الواقع.

إجراءات البحث

مجتمع البحث: يتحدد مجتمع البحث في عروض الفرقة الوطنية للتمثيل في دائرة السينما والمسرح حسب المدة الزمنية (2015) ويتم اختيار عينة من ضمن هذه العروض من أجل تحليلها واستخراج اجابات عن تساؤل مشكلة البحث.

منهج البحث: اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي (التحليلي).

عينة البحث: تم اختيار عرض مسرحية (مكاشفات) بشكل قصدي وعدها عينة البحث من مجتمع البحث ومدته الزمنية.

تحليل العينة:

(عرض مسرحية مكاشفات)

اعداد المسرحية : قاسم محمد

اخراج المسرحية : غانم حميد

مصمم الأزياء : سيف العبيدي

مصمم السينوغرافيا : علي السوداني

سنة التقديم : 2015

مكان العرض : المسرح الوطني / بغداد

فكرة المسرحية :

تنطلق فكرة عرض مسرحية (مكاشفات) على تسليط الضوء على الصراع بين (الخير والشر) هذا الصراع منذ بداية الخليقة ووجود البشر على المعمورة، وتجسيد مفهوم (الخير) في المسرحية بمعادل (الشعوب) **ومفهوم** (الشر) بالمعادل المضاد (الطغاة)، وفي نص مسرحية (مكاشفات) نجد هذان المعادلات تجسد في الشخصيات التي تم اعادة أحيائها من عمق التاريخ العربي، اذا تمثلت شخصية (الحجاج الثقفي) الذي كان خليفة قاسي ولديه دهاء وجبروت وسطوة ومطامع في حب السيطرة والحكم والذي تمثل بالمعادل المعاكس للشخصية (عائشة بنت طلحة) التي تمثلت بمعادل الخير والتي بدأت بالبحث عن الجرائم والانتهاكات التي قام بها (الحجاج بن يوسف الثقفي) من جرائم قتل الأبرياء والمحاولة على السيطرة عليهم بكل قوة وظلم وتقف شخصية (عائشة بنت طلحة) شامخة ولديها العزة بالنفس والكبرياء والتي مثلت رمزاً للمقاومة والتصدي للشعوب المظلومة والمقهورة ضد الاستبداد والقهر والظلم، وكأنما حالها يقول ان في كل زمان ومكان يتواجدان هذان المعادلان (الخير والشر) ويجب ان يقف احدهما ما ضد الظلم والقسوة والجبروت من اجل احقاق الحق ونصرته.

المعالجات الاخراجية لمسرحية (مكاشفات)

ان بداية عرض مسرحية (مكاشفات)، هو مشهد يكاد ان يفصح عن الفكرة الاساسية التي تدور حولها **الشخصيتان** الرئيسيتان (الحجاج – عائشة) اذا يسمع صوتاً في بداية العرض بصوت الخليفة (عبد الله بن مروان) الذي يذكر فيه (مَن العراق) وبعده تخرج شخصية الحجاج وهو يردد (أنا ابن جلا طلاع الثنايا متى اضع العمامة تعرفوني) مع رفع سيفه وهذا المشهد جاء اخراجياً من اجل تقديم الشخصيات للجمهور والافصاح عن ابعادها وفعلهما في العرض المسرحي.

وبالمقابل تظهر لنا شخصية (عائشة) هي في حالة عبادة (صلاة) وتتخذ الجهة المقابلة للحجاج من خشبة المسرح ويراد فيها اخراجياً هو خلق المعادل الموضوعي بين الجهتين، اذ ان الثنائية الفكرية (الخير – الشر) تسيطر على موضوع العرض المسرحي وتُعد الركيزة الاساسية التي بنا عليها المخرج (غانم حميد) المعالجات الاخراجية ومن ضمنها توزيع مواقع **التمثيل** والتشكيل الصوري للأحداث والحوارات الدرامية.

ويبدأ الصراع ما بين (الحجاج – عائشة) من خلال المحاورة فيما بينهم، اذا بعد اداء الصلاة قامت (عائشة) بتكرار (استغفر الله) مما دفع (الحجاج) للوصول اليها وإيقافها عن ترديه هذه العبارة، اذ تعلم بأن (**الحجاج**) قد قتل زوج (عائشة) سابقاً، وبعدها بدأت (عائشة) بالمحاورة معه وكأنما تضعه في محاكمة وهو يدافع عن نفسه بذكر الاصلاحات التي قام بها ورغم اصرار (عائشة) في الكشف عن الجرائم التي ارتكبها بحق زوجها او الناس إلا انه (الحجاج) استمر بذكر انجازاته وتبريراته وكان يدافع بقوة عن افعاله، وهذه المحاورة جاءت اخراجياً لتكشف ان الطغاة يلجؤن الى اخفاء الجرائم وسفك الدماء الأبرياء بلفت نظر الآخرين الى انجازاتهم العمارية والتباهي بها بغض النظر عن افعالهم

الإجرامية، وكأنما يريد المخرج الربط بين هذه المحاورة وبين الأحداث الواقعية الحالية والتي تنتشر في البلاد العربية وينتهي العرض بمشاهدة للثورة ضد الظلم والاستبداد والتي حدثت في البلاد العربية اغلبها والتي تطلب الحرية والاستقرار.

المغايرة لأزياء شخصيات (مكاشفات)

الأزياء المغايرة لشخصية (الحجاج)

ظهر (الحجاج) مرتدياً في المشهد الاول، الأزياء مغايرة : عن بعدها التاريخي وعدم الالتزام بالدقة التاريخية لأزياء (الحجاج) في زمانه، وانما جاءت بشكل مغاير بمزاوجة ما بين الماضي والحاضر، حيث ظهر مرتدياً (عمامة سوداء، وجبة طويلة باللونين الأسود والابيض وذات نقوش اسلامية، وبنطال اسود معاصر، وجاكيته باللون الذهبي، وحذاء اسود طويل)، نجد ان المزاوجة ما بين الأزياء الواقعية المعاصرة (بدلة رجالية) وفوقها (الجبة) الاسلامية، ووضع غطاء للرأس (عمامة) جاء من اجل احداث مغايرة في الشكل مما ادى الى التغير في مضمون الزي (المعنى) وجعل منه واسع التأويل والتغير حسب فهم وأدراك الجمهور للمظهر الخارجي لزي شخصية (الحجاج).

اما في المشهد الآخر، فقد ظهر (الحجاج) في زياً مغايراً تماماً (لأزياء الحجاج الحقيقية) وجاء بأزياء (عمامة سوداء، وسروال اسود عريض، وقميص اسود، وغترة ملونة بالأحمر والابيض)، ومعطف قصير (دميري) ملون باللون الذهبي ومطرز بخيوط ذهبية (الكلبدون)، ان هذا الزي المغاير جاء بناءٍ على ابعاد الشخصية الدرامية وكأنما يعطي دلالة على استمرار الظلم والجرائم في الزمن من عهد (الحجاج) الى الآن لكون الأزياء المغايرة شكلاً مضموناً جاءت لتكشف لنا عن الاستمرار والامتداد التاريخي للطغاة، ان الأزياء المغايرة للواقع والمزج بين الرموز الدلالية للأزياء قديماً وحاضراً تستطيع ان تثير بالجمهور، جملة من التساؤلات وأدراك هذا المزج والتوصل الى فهم فكرة العرض المسرحي.

اما ظهور (الحجاج) في المشهد الآخر وهو يرتدي أزياء واقعية 0قبعة رأس تشبه القبعات الأجنبية الأمريكية، (كوت) طويل باللون الاسود، وحذاء باللون الاسود)، جاءت هذه الأزياء المغيرة للشكل الواقعي لتعبر عن الغموض وسوداوية هذه الشخصية حيث يدل اللون الاسود عن التخفي والظلام ودلالة الشكل المغاير في مزج قبعة الرأس (الامريكية) مع (الكوت) الطويل باللون الاسود مع البنطال اسود جاء بشكل مخيف وغامض من اجل الافصاح عن دواخل الشخصية السوداوية التي تضطهد الفقراء وتنفذ رغباتها في حب السيطرة والتحكم بمقدرات الآخرين وفرض الظلم ونشر الفقر والعدوان، جاءت الدلالة الشكلية لأزياء شخصية (الحجاج) لتأكيد دورها تجسيداً لأفكار العرض المسرحي وما يريد ان يرسله للجمهور من معاني ودلالات.

المغايرة لأزياء شخصية (عائشة)

جاءت ازياء شخصية (عائشة) في ظهورها الاول عبارة عن (دشداشة باللون الابيض، وجبه شفافة بكمام قصير باللون الذهبي ومطرز بخيوط ذهبية، وشال ابيض اللون) ان المغايرة في ازياء شخصية

(عائشة) جاءت بشكل كبير، حيث ان الشخصية كانت في زمن (الحجاج) العصر الاسلامي وان أزياء ذلك العصر لم تشمل على هذه الأزياء التي ظهرت فيها شخصية (عائشة) اي ان المغايرة في الشكل الظاهري للأزياء جاءت حسب افكار العرض المسرحي وفي خلق معادل موضوعي بين الشخصيتين (الحجاج – عائشة) وان يتم تصميم أزياء (عائشة) وفي بداية ظهورها في العرض المسرحي هي رسالة رمزية تعبر عن تقديم الخير والسلام والعدالة وعكستها ألوان أزيائها حيث كان اللون الابيض هو السائد في البنية التصميمية للأزياء بشكل عام.

اما ظهور شخصية (عائشة) في المشهد الآخر جاء على شكل (فستان باللون الاسود الطويل) يغطي الجسم كله ومن دون أغطية رأس وانما جاء الزي المغاير باعتباره رمز دلالي مكثف عن جميع الاحزان والآلام التي سببها (الحجاج) في الاسراف بالقتل والظلم مما انعكس على ارتداء اللون الاسود واصبح هذا اللون هو المفضل لدى الآخرين كونه يعبر عن معاناتهم بالاضطهاد والقسوة التي كان يمارسها (الحاكم) الظالم، وايضاً جاء الزي المغاير للعصر الاسلامي ليعبر عن الكم الهائل من الحزن المستمر عبر العصور، حيث يوحي لنا بأن هذا اللون (الاسود) هو الاقتدار الفكري والحضاري الذي يربط كل العصور التاريخية مع بعضها البعض في دلالة لونية، حيث يستمر ارتداء الفستان الاسود بسبب استمرار مفهوم العدوانية والقتل والظلم في كل زمان ومكان.

اما ظهور شخصية (عائشة) بأزياء اخرى وهي عبارة عن (عمامة مزركشة باللون الازرق، وبردة او جلباب مطرز بخطوط طويلة موشاة بخيوط فضية من (الكلبدون) الابيض والاسود، ودشداشة باللون الاسود) جاء الزي المغاير لأزياء العصر الأموي بشكل جزئي وليس كلياً، حيث دلالة العمامة، وايضاً الجلباب وكأن ازيائهم تشير الى (أميرة) في العصر الأموي مما انعكس على طبيعة دورها الدرامي في محاسبة (الحجاج) عن الجرائم التي ارتكبها، ان المغايرة في الشكل الذي تم المزاوجة بين الدلالات الرمزية الحضارية ودلالات شكلية جديدة مبتكرة ومما عزز من ابعاد الشخصية ودوافعها وفعلها الدرامي في التصدي الى (الحجاج) ومحاكمته عن جميع الجرائم من القتل والظلم بحق الآخرين، حيث اعطا الزي دلالة طبيعية والوقار لشخصية (عائشة) رغم مغايرته عن البعد التاريخي الحقيقي.

اما الظهور الآخر لشخصية (عائشة) جاء بالأزياء المغايرة الكلية عن بعدها الدرامي حيث ظهرت بأزياء عبارة عن (قميص اسود، كوت جلدي طويل باللون البُني حديث، بنطال باللون الاسود، حذاء اسود) اعطت هذه الأزياء الرموز الواقعية المعاصرة للأزياء السائدة الآن، ونجد ارتباط اختيار هذه التفاصيل بالأزياء المغايرة كلياً عن بعدها التاريخي لشخصية (عائشة) من اجل ايصال مضمون الانتقال ما بين العصور واستمرار امتداد القتل والظلم والاستبداد الذي يمارسه الطغاة فهم في كل زمان ومكان لهم امتدادهم في نشر الألم والقسوة، وعليه جاءت الأزياء المغايرة بالشكل لأبعاد الشخصية في فعلها الدرامي لتؤكد بأن يجن ان يتم محاكمة الطغاة في كل وقت ويجب ان تستمر شخصية (عائشة) في محاسبة مرتكبي الجرائم سواء في الماضي او الحاضر.

مغايرة أزياء شخصية الخادم:

تعددت ظهور شخصية (الخادم) في العرض المسرحي، فنجده يظهر بأزياء مغايرة للأزياء التاريخية التي ينتمي اليها فكرياً العرض المسرحي (مكاشفات)، يظهر الخادم بأزياء (دشداشة باللون الابيض المصغر مع غترة بالونيين الابيض والاسود على شكل نقاط دائرية صغيرة، وعرقجين باللون الابيض) وايضاً يظهر كأنه حارس شخصي (للحجاج) بأزياء بيرية عسكرية، قميص باللون الخاكي، وبنطال باللون الخاكي، وحذاء عسكري) وكان يؤدي حركات دلالاتها بأنه ينفذ أوامر (الحجاج) ونجده يرتدي أزياء ريفية (دشداشة بيضاء وعباءة بيضاء، مع عمامة طويلة وقد تدلت على كتفيه)، ان الأزياء المغايرة التي ظهر فيها شخصية (الخادم) جاءت لتعبر عن التغير بالشكل العام مما أدى الى اتساع مفهوم المضمون وتعددت تأويله وهذا جزء من التشويق الذي طروحه العرض المسرحي ومن أجل تحفيز الجمهور على أدراك المعاني الفكرية حول محاسبة الظالم مهما كان يحمل صفات القسوة والظلم يجب ان يتم مواجهته وإيقافه والتصدي إليه.

النتائج ومناقشاتها:

1. أن احداث مغايرة بالأزياء لإشتراطات فكرة المسرحية واحداثها وهذا ما نجده واضحاً في جميع أزياء شخصيات مسرحية (مكاشفات) في (شخصية الحجاج، وشخصية عائشة، والخادم).
2. أحداث مغايرة بالأزياء يجب ان تتجه بمسار أيجاد أبتكارات في بنية تصميم الازياء المسرحية ونجد في شخصية (الحجاج) وايضاً جاءت أزياء شخصية (عائشة) مغايرة ومبتكرة وكذلك أزياء شخصية (الخادم) التي تم ابتكار ازيائها وتنوعها جاءت من اجل احداث مغايرة بالأزياء وبفعل الشخصية الدرامي.
3. أن مغايرة الأزياء تتبع خط سير فعل الشخصية وفعلها وتفاعلها ودورها وأفكارها التي يتم الكشف عنها من خلال التلاعب والمغايرة لشكل الازياء وظهرت في جميع أزياء شخصيات عرض (مكاشفات)
4. أن نجاح المغايرة بالأزياء والمحافظة على دلالاتها من التشوه أو الغموض تتبع الافكار وثقافة المعالجات التصميمية والخاضعة مسبقاً الى المعالجات الاخراجية واسلوب العرض المسرحي كما نجده في عرض مسرحية (مكاشفات) التي جاءت مغايرة ازيائها من اجل خلق تكاملية شكلية بالمشهد المسرحي.
5. يتم أجراء مغايرة بالأزياء عن طريق الاختلاف والتغير في شكلها يتبعها التغير في المضمون (المعنى) التي يتشضى ويعطي اكثر من معنى في الوقت نفسه ونجد في ازياء الشخصيات (الحجاج , وعائشة , والخادم).

6. لغرض تجدد وابتكار أزياء مغايرة للواقع يجب اخضاعها لتلاعب التصميمي في سيادة عنصر من عناصر التصميم وجعله بارزاً كأن يتسيد اللون على بقية العناصر كما ظهر فيها أزياء شخصية (عائشة) وايضاً شخصية (الحجاج) بسيادة اللون الاسود في عموم الوحدة التصميمية لأزيائهما.

الاستنتاجات:

1. يجب أن تخضع فكرة مغايرة الأزياء في العرض المسرحي الى اشتراكات العرض وأفكاره الفلسطينه والجمالية وماذا ان يرد إيصاله للجمهور من افكار ومعارف ثقافية ومعرفية.
2. تعتمد الأزياء المغايرة الى الابتكار والتجدد في اشكالها وانواعها من خلال اختيار الالوان وخامات ذات إبعاد ابتكارية جديدة.
3. يجب ان تكون الأزياء المغايرة تخدم الشخصية المسرحية ومسار فعلها وعلاقاتها مع الشخصيات الأخرى في العرض المسرحي.
4. المغايرة بالأزياء لا تعني التشوه وعدم الوضوح في اشكالها وإنما تتبع خطوات في التصميم ذات ابعاد علمية وتطبيقية تنتج زياً مغايراً قابلاً للفهم والادراك.
5. استعمال أسس تصميم الأزياء (الاختلاف والتغير) في بنيتها العامة من اجل أحداث مغايرة تحمل مضامين ذات علاقة واضحة ومفهومة في العرض المسرحي
6. يجب أن يكون هنالك سيادة لأحد عناصر تصميم الازياء من أجل احداث مغايرة كسيادة اللون دون العناصر الاخرى (الخط، الملمس، الكتلة , الحجم، الفضاء).

التوصيات: توصي الباحثة:

1. اختيار خامات ذات مواصفات عالية وفيها مرونة في انتاج مغايرة بالأزياء المسرحية.

المقترحات: تقترح الباحثة العناوين الآتية:

1. المغايرة والابتكار في تصميم المنظر المسرحي.
2. التنكر والمغايرة لماكياج الشخصية المسرحية.

References:

1. Abdel Hamid, S. (2013). *Post-Change Theatre: The Future Theatre.* Baghdad: Publications of the Iraqi Center for Theater.
2. Abu Rahma, A. (2011). *Contemporary Poetry and the Mission of Creating Contrasting Aesthetics*. Retrieved from Al-Hiwar Al-Modden Journal, https://www.ahewar.org/debat/nr.asp: Issue 94
3. Ainz, C. (1996). *avant-garde style.* (S. Fikry, Trans.) Cairo: Center for Languages and Translation - Academy of Arts.
4. Al-Nassir, Y. (2012). *Questions of Modernity in theatre.* Kuwait: The National Council for Culture, Arts and Literature.
5. Al-Zubaidi, M. (1984). *taj alearus.* Beirut: Arab Heritage Revival House.
6. Anwi, A. (1992). *Evaluating Modernity Theory.* Riyadh: Dar Anwi for Publishing and Distribution.
7. Apollinaire, G. (1989). *The Play (Nahda Trizias - The Color of Time).* (N. Kamel, Trans.) Cairo: The Egyptian Ministry of Information.
8. Ashok, A. (B.T). *Dadaism between Yesterday and Today.* Beirut: Al-Tijaria Foundation for Printing and Publishing in cooperation with the Iraqi Ministry of Culture and Information.
9. Aziz, Q. (2013). *The Aesthetics of Form in Contemporary Theatre.* Baghdad: Dar Difaf for Printing, Publishing and Distribution.
10. Hasballah Yahya, S. (2021). *The Aesthetic Work of theatrical Rehearsal and Its Directive Applications Theatrical (Sharing on Life as a Model).* Baghdad: Al-Academy Journal, College of Fine Arts, University of Baghdad, No. 102.
11. Kazem, H. (2013). *Directing Theories: A Study of the Basic Features of Directing Theory*. Baghdad: House of Public Cultural Affairs.
12. Meyergold, V. (1979). *On Theatrical Art.* (S. Shaker, Trans.) Beirut: Dar Al-Farabi.
13. Moussa, F. (2020). *The aesthetic of the Sufi image and its representations in postmodern theater performances.* Baghdad: Al-Academy Journal, College of Fine Arts, University of Baghdad, No. 96.
14. Moussa,, F. (2018). *The semantic displacement of the sign and the formal formation of the postmodern theater.* Baghdad: Al-Academy Journal, College of Fine Arts, University of Baghdad, No. 90.
15. Mujahid, M. (1968). *The debate of beauty and alienation.* Cairo: House of Culture for Publishing and Distribution.
16. Othman, S. (2011). *Social and Educational Psychology - Comparing and Contrasting*. Retrieved from Al-Hiwar Al-Madden Journal, https://www.ahewar.org/debat/nr.asp: No.86
17. Sedky, A. (1966). *Introduction to the translation of the play (The Blue Bird Its Occurrence in the World of Magic).* Cairo: Egyptian Darar for Writing and Translation.
18. Sorour, N. (1969). *Dialogue in the Theatre.* Cairo: Anglo-Egyptian Library.
19. Stian, j. (1995). *Modern Drama between Theory and Practice.* (M. Jammoul, Trans.) Damascus : Publications of the Syrian Ministry of Culture.
20. Wahba, M. (1998). *The Philosophical Dictionary (Dictionary of Philosophical Terms.* Cairo: Dar Quba: for printing, publishing and distribution.

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts108/129-144

The mechanisms of the actor's work between performance and directing style in the contemporary theater show (Western) as a model

Sinan Mohsen Ahmed Al-Azzawi[1]

Al-Academy Journal-Issue 108 ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 26/10/2022 Date of acceptance: 19/12/2022 Date of publication: 15/6/2023

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

Abstract:

The actor has mechanisms that were applied in the performance، as it formed a style in the theatrical form (weird)، and the researcher deliberately studied these mechanisms and divided them into four chapters.

The researcher divided it into two sections، the first is the actor's performance requirements، and the second is the boring performance methods in the directors' theater، and then the researcher concluded the second chapter with the most important indicators.

As for the third chapter، the researcher determined the society of his research and the method of selecting the sample (strange) and analyzing the sample and concluded with the most important results of the sample analysis.

Keywords: mechanism، performance، style.

(1) University of Baghdad, College of Fine Arts, Sinandireactor06@gmail.com

آليات عمل الممثل بين الأداء والأسلوب الإخراجي في العرض المسرحي المعاصر(غربة) أنموذجا

سنان محسن احمد العزاوي[1]

الملخص:

للممثل آليات عمل على تطبيقها في الأداء إذ كونت أسلوب في الشكل المسرحي (غربة) وعمد الباحث إلى دراسة هذه الآليات وقسمها إلى أربعة فصول تناول في الفصل الأول مشكلة البحث والحاجة إليه وأهمية البحث وهدف البحث وحدود البحث فضلا عن تحديد المصطلحات، إما الفصل الثاني الإطار النظري فقسمه الباحث إلى مبحثين الأول هو (**مرجعيات أداء الممثل**) وما تحمل من أهمية في صناعة أداء مميز للممثل والمبحث الثاني (**تأثيرات الأسلوب الإخراجي على أداء الممثل**) وما كانت تحوي تلك التأثيرات من خطط غيرت فهم العالم لفن التمثيل. وختم الباحث الفصل الثاني بأهم المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري. أما الفصل الثالث فحدد الباحث مجتمع بحثه وطريقة اختيار العينة (غربة) وتحليل العينة وخلص بأهم نتائج تحليل العينة، أما الفصل الرابع فستخرج الباحث أهم نتائج بحثه وما توصل أليه من استنتاجات وأوصى الباحث بمجموعة من التوصيات فضلا عن المقترحات وقائمة المصادر والمراجع وملخص البحث باللغتين العربية والانكليزية.

الكلمات المفتاحية: الآلية، الأداء، الأسلوب

[1] جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون المسرحية، Sinandireactor06@gmail.com

مشكلة البحث:

مما لاشك فيه، يشكل الممثل على خشبة المسرح أهم العناصر المرئية في العرض ، إذ كان لأداء الممثل عبر التاريخ المسرحي تطورات كبيرة حتى على مستوى الأسلوب الإخراجي عن طريق استخدام الممثل لأدواته الجسد والصوت والمخيلة ليستطيع بناء الدور الدرامي الذي يقوم بأدائه ، للوصول إلى خلق التعبير عن المشاعر والأفكار والعواطف التي يريد إيصالها إلى المتلقين عبر ما يؤديه وما يملي عليه الدور.

وفي مطلع القرن العشرين ظهرت آليات ومناهج وأنظمة للممثل أحدثت تغيراً كبيرا في مجال الأداء وظهور المخرج وطريقة التدريب والمران، مع الاحتفاظ بلمسات الطرز الخطابية (الكلاسيكية) في الإلقاء والاعتماد على حدة الصوت وعلى الحركات والإيماءات، وظل الممثل في جميع تلك المراحل يؤدي على وفق إليه محددة تبعا للأساليب المتعددة والتي لا يجوز له الخروج عليها، ومنها أن يواجه الجمهور ويكون في مقدمة المسرح وجها لوجه من اجل الاقتراب من سلوك أداء الحياة الاعتيادية بغية التطابق مع الواقع وإقناع جمهور المتفرجين. وقد ظل التعبير الجسماني والصوتي من أهم متطلبات الأداء بغية إيصال التعبير الأدائي إلى ابعد نقطة في صالة جلوس المتفرجين ومن اجل ذلك يحدد الباحثة مشكلة بحثه في الاستفهام الأتي (ما آليات عمل الممثل بين الأداء والأسلوب في العرض المسرحي المعاصر(غربة) انموذجا؟

أهمية البحث: تكمن أهمية البحث الحالي في دراسة موضوعة آليات الممثل بين الأداء والأسلوب، وما تحمله هذه الموضوعة من قيم فنية، أثناء المشاهدة والقراءة المفتوحة لمنظومة خطاب العرض المسرحي لاسيما العراقي منه.

فيما تكمن الحاجة أليه في انه: يفيد طلبة كليات الفنون الجميلة ومعاهدها وجميع المختصين في المسرح، بتعرفهم على آليات الممثل بين الأداء والأسلوب، وما تحققه من رصيد معرفي إلى المهتمين باختصاص التمثيل.

هدف البحث: تعرف آليات عمل الممثل بين الأداء والأسلوب في العرض المسرحي المعاصر (غربة) انموذجا.

حدود البحث: تتحدد حدود البحث في:

1. الحد الموضوعي: دراسة آليات عمل الممثل بين الأداء والأسلوب في العرض المسرحي المعاصر.
2. الحد ألزماني: 2010
3. الحد المكاني: بغداد – منتدى المسرح.

تحديد المصطلحات:

1-الآلية (mechanism)

لغوياً: هي "حركة آلية، -الهندسة الآلية". مصدر صناعي من آلة: "فن اختراع الآلات واستعمالها" (Masoud, 1996, p. 96)

والإلية هي الوساطة بين الفاعل والمنفعل في وحول اثره اليه (كالمنشار –للنجار، وكالأب بالنسبة للجد والابن، القيد الأخير لإخراج العلة المتوسطة" (Al-Jurjani, 1986, p. 25)

إما في المعجم الفلسفي فقد عرفها (صليبا) على أنها "لكل عملية يمكن إن تتكون منها جملة من المراحل المتعاقبة والمتعلقة بعضها بالبعض نقول: آلية الانتباه، آلية القياس، آلية الذاكرة" (Saliba, 1971, p. 28)

وعرفها (وجيه) في (علم الحركة) كون الحركة تشكل عبر ثلاث مراحل وهذه المراحل تسمى (آلية) " 1-التوافق التام 2-التوافق الدقيق، 3-(ثبات المهارة او ثبات الاداء)" (Mahjoub, 1988, p. 60)

التعريف الإجرائي (هي كيفية اكتشاف طاقة الممثل جسدياً وصوتياً لخلق مهارة والية خاصة لكل شخصية مسرحية التي تنتظم في التمرين المسرحي).

2-الأداء (act)

لغة: وكما جاء في (المنجد) اسم مأخوذ من الفعل (أدى) بمعنى أوصل الشيء أو قضاه أي (القضاة أو الإيصال) (Maalouf, 1956, p. 6)، وفي (لسان العرب) فقد جاء (أدى الشيء أوصله) (Ibn Manzur, 1990, p. 46).

اصطلاحا: إما الأداء فقد عرفه (جوردون) على انه "القدرة على الاستجابة لمحرك تصوري" (Jordan, 2008, p. 21) والقدرة تعني التنظيم الأدائي للعمل او المشروع وقد عرفه (شيشنر) بانه "السلوك المستعاد" (Carlson, 1999, p. 22) في حين عرفه (الكسندر دين) على انه (إعادة خلق الشخصية من الحياة، ونقلها إلى المسرح) (Alexander, 1982, p. 72) إما (جلين ويلسون) عرف الأداء على انه (يعادل الانجاز) (Wilson, 2000, p. 258) أي إن الأداء لابد إن يشتمل على قدرة معينة من الكفاءة والتمكن والسيطرة على الأدوات والأساليب والوسائل التي يتم عن طريقها الأداء.

إما التعريف الإجرائي للباحث فهو (قدرة الممثل على تنظيم وابتكار شكل جديد يخضع به صوته وجسده؛ لاستجابات تصورية تخدم عملية تجسيد الشخصية الدرامية أي تحويل الممثل لصفاته، ودوافعه، ومشاعره، وأفكاره إلى صفات، ودوافع ومشاعر، وأفكار، وأهداف الشخصية).

الأسلوب (style)

لغة: الأسلوب "كما يقول ابن منظور في لسان العرب: يقال للسطر من النخيل وكل طريق ممتد، فهو اسلوب. فالأسلوب الطريق والوجه والمذهب، يقال انتم في اسلوب سوء، ويجمع اساليب، والاسلوب الطريق تأخذ فيه والاسلوب الفن، يقال اخذ فلان في اساليب من القول أي في افانين منه" (Fadl, 1992, p. 82)

اصطلاحا: " الأسلوب يكمن في الاختيار الواعي لادوات التعبير، ويبحث اخرون في تحديد القوى الغامضة التي تكون اللغة في اللاشعور (Giroud, 1989, p. 7). في حين "الاسلوب هو طريقة التعبير المتميزة لكاتب معين (او الخطيب او المتحدث) او جماعة ادبية او حقبة ادبية، طريقة في التعبير من حيث الوضوح والغاية والجمال وما الى ذلك" (Annabi, 1996, p. 106).

كما عرَّفه "اللود شستر فيلد تعريفاً سطحياً، بأنه (رداء الفكر او ثوبه)، وعرَّفه الكاردينال نيومان بانه (التفكير متخذاً شكل اللغة)، والى جانب الاسلوب الفردي هناك الاساليب الكبرى مثل الاسلوب الطبيعي، والاسلوب الكلاسيكي، والاسلوب الواقعي" (Fathy, 1986, p. 29)

التعريف الإجرائي: الطريقة التي يعبّر بها الفنان في موضوعه الفني او الطريقة التي يعالج بها الفنان مادته الفنية، او هي البصمة التي يتركها الفنان على عمله الفني.

المبحث الأول: مرجعيات أداء الممثل : لاشك بان أي صناعة إبداعية لا تأتي من عدم بل من طريق مواهب مكتسبة فطرية خاضعة للقياس والملاحظة داخل فضاء مختبري أو ربما تكون ذاتية ومن بين تلك المرجعيات :

1. المواهب : إذ تعرف بأنها" القدرة أو الاستعداد فطري لدى الفرد، تؤهله للانجاز المتقن في بعض المهارات والوظائف. وان هذه القدرة أو الاستعدادات يمكن إن تصقلها البيئة الملائمة" (Abdel Hamid, 2001, p. 24) (Ali. M. Jassim ,. p., 2012, p 11)و وغالباً ما تزدهر في (الموسيقى، الشعر، الرسم، المسرح وغيرها) ويمكن ان ترجع إلى الرغبة والدافع الذي يدفع البديهية وسرعة الاستجابة، وسرعة الاستذكار.

إما من الناحية الاصطلاحية فهناك صعوبة في تحديد وتعريف مفهوم (الموهبة) إذ تبدو كثيرة التشعب ، ويعود ذلك إلى تحديد مكونات الموهبة "فالعبقري والمبدع والذكي، كلها تأخذ الموضوع الفطري الذي يتطور تدريجياً في الممارسة والصقل" (Miller, 1987, p. 148). لذا يمكن القول إن الموهبة تستعمل للدلالة على الإفراد الذين يصلون في أدائهم إلى مستوى متقن في مجال من المجالات غير الأكاديمية، كالفنون والألعاب الرياضية والمهارات الميكانيكية والقيادة الجماعية. فلو رجعنا إلى كتابات (أفلاطون) لوجدتنا فيها إشارات تدعو إلى اصطفاء الموهوبين، حتى انه قدم برامج لتدريبهم، لكن كان في حدود العموميات وظلت هذه الصفة غالبة حتى في العهد الروماني، فمع بدأ عصر النهضة أخذت ملامح الاهتمام بالموهوبين بالانتعاش حتى بداية عصر التنوير "فقد شهدت تركيا في القرن الخامس عشر اهتماماً ملحوظاً تمثل في تأسيس مدرسة خاصة بالموهوبين بأمر من السلطان محمد الفاتح" (Sobhi, 1992, p. 10) أصبح موضوع الموهبة موضوعا هاماً في عدد كبير من الدول بالنسبة للبحوث العلمية. فقد ألقت الثورة العلمية والثقافية بظلالها على مجمل النشاط الإنساني الجسدي والذهني، فالإعمال الروتينية أصبحت من اختصاص الآلة وباتت الحاجة ملحة للنشاط الإبداعي الخلاق "إن الاستمرار في تحقيق التقدم العلمي والثقافي لا يمكن تحقيقه من دون تطوير القدرات المبدعة عند الإنسان" (Sobhi, 1992, p. 25) التي تراها (الحركة الرومانتيكية) في القرن التاسع عشر استعدادا خلقياً ينشا مع الشخص منذ الولادة. فنظر الفلاسفة إلى هذه الظاهرة ولكن لم يتسن لأي منهم دراستها إلا بعد إن جاء (فرويد)، وحلل لوحة (لموناليزا) لدا فنشي إذ " تكشف سر العلاقة

السيكولوجية بين المبدع وعمله سواء كان في الفن أو الأدب. ويرى الموهبة الفنية ترتبط بالكبت والجنس" (Saleh, 1981, p. 16) أي إن ما ينتجه الفنان من إعمال فنية إشباع خيالي لرغبات لا شعورية.إذاً ترتبط الموهبة بالرغبات اللاشعورية.

يؤدي اللاشعور أو اللاوعي اثراً هاماً في حياة الإنسان الابداعيه. إذ تتركز كافة التجارب لتكون في سبات الى ان يأتي وقت أخر وتستثار من جديد. وكلما كانت الخبرات المخزونة في اللاواعي ناضجة ومتقدمة على صعيد الفكر فان النتاج الفني يكون خّلاقاً، وذلك عن طريق الصراع الذي يعيشه الفنان إذ لا يمكن له تحقيقه في العالم الواقعي. وهذا ما يضطره للجوء إلى ميدان التعبير الفني وبتعبير أخر فان الفنان، حسب وجهة نظر (فرويد)، هو إنسان محبط في الواقع، لأنه تنقصه الوسائل للوصول إلى أهدافه (الثروة، القوة، الشرف، المجد...الخ). مما جعله غير قادر على إشباع رغباته.. ومن ثم فهو يعيش حالة صراع مستمر مع ذاته والآخرين، وهذا ما يدفعه الى اختيار طريق أخر لإشباع الرغبات، وهذا ما يطلق عليه فرويد (بالتسامي). أي انه يعمل على تحقيق رغباته التي لم يستطع إشباعها في الواقع عن طريق الخيال، لذا فان الفن عند (فرويد) هو منطقة وسطية بين عالم الواقع الذي يحبط الرغبات وعالم الخيال الذي يحققها (Abdel Hamid,, 1995, p. 33) فالخيال مستودع تم تكوينه إثناء عملية الانتقال المؤلمة من مبدأ اللذة إلى مبدأ الواقع.وسعة الخيال من معطيات الموهبة، ويتفق (يونك) مع (فرويد) في إن اللاشعور منبع الموهبة لكن يختلف معه في حديثه عن اللاشعور "فمعظم اللاشعور لدى فرويد شخصي في حين عند (يونك) تراه على قسمين شخصي وجمعي انتقل بالوراثة إلى شخص حاملا معه أثار خبرات الإسلاف، وهذا القسم الجمعي مصدر الموهبة" (Saeed, 1990, p. 152).

ويرى (يونك) إن الفنان الموهوب، أو المبدع تجتمع به كل العوامل الوراثية الجسدية والفكرية والمزاجية التي تمكنه من الإبداع، فالفرد يحمل قدرة ألسلالي الوراثي وهذه النظرية تتفق إلى حد كبير مع النظرة الطبيعية للإنسان في إعطاء الأولوية للعامل الوراثي.

إما كيف يدرك الفنان مضمون اللاشعور الجمعي فان (يونك) ترى إنه يتم عن طريق (الحدس) الذي يمتاز به الفنان بشكل فطري في حين لا يستطيع سائر الناس إدراكه، فالحدس متغير بين الأشخاص وليس قيمة مجردة، وإنما مشبع بمكونات أخرى فضلا عن الفطرة، فالحدس يعتمد على مستوى عمق المعارف والتخيلات التي يحملها الفرد، وعن طريقه يفسر الظواهر المحيطة لذا يمكن القول إن الطاقة التي يملكها الفنان لا يمكن تفجيرها أو العمل بها بصورة قسرية وإنما تفصح عن نفسها بالعمل الفني أو الأدبي والموهوب الذي يحرر الطاقة، ويمررها بقنوات اللاشعور بكل تلقائية إذ يجد لها المناخ المؤاتي للانصباب في العمل الفني (Youssef, 2005, p. 13). (Jassim, 2012,p14)

أما (برجسون) فيرى إن القدرة الذهنية الخارقة لدى بعض الناس والتي توصلهم إلى الحقيقة المجردة، من دون الاستعانة بالفكر هي موهبة خاصة بالفرد، إذ أكد إن جوهر الإبداع هو الانفعال الذي يعد هزة عاطفية في النفس، وهذا الانفعال لا ينجم عن تصور. بل يكون نفسه سبباً لبزوغ تصورات عدة يحدثها عقل الموهوب في مجال عمله فإذا كان مصورا فان التخطيط يمتلئ بالصور البصرية وإذا كان موسيقا فانه يمتلئ بالصور الصوتية وإذا كان روائيا فانه يمتلئ بالإحداث. (Ibrahim, 1997, p. 105).

يرى (ادلر) إن الموهبة والإبداع تنبع من الشعور بالنقص. ولاسيما النقص العضوي مما يدفع الموهوب الى مواجهة هذا الشعور بشجاعة عن طريق التعويض، إذا هذا يميز الموهوب عن العصابي الذي يتخذ من النقص ذريعة لعدم الجد فالشعور بالنقص يحفز الإنسان في نظر نفسه ويزيده بعدم الأمان. لكن هذا الشعور بعينه يدفع الشخص إلى مستويات عالية من الأداء في بعض الميادين التي لم تتطلب منه الشعور بالأمان، فالمبدع والموهوب إنسان استعاد قوته في استعمال وظائف ما قبل شعوره بكفاءة اكبر مما يصدق القول عن الآخرين الذين يكونون موهوبين من حيث إمكاناتهم بصورة مكافئة له (Muhammad, 1981, p. 227).

2. التدريب و التعلم: يراه الباحث بأنه عملية صقل لموهبة الممثل وتطوير أدواته و يلاشك أن فن الأداء على عامل أساسي وهام إلا وهو التدريب -(التعلم) فضلاً عن عامل الموهبة "وفي الواقع إن التعلم عملية أساسية في الحياة فكل إنسان يتعلم وفي إثناء تعلمه يبني أنماط السلوك التي يمارسها" (eaqil, 1978, p. 124) فنحن نتعلم من البيئة التي نعيش فيها أدوارا كثيرة. فالطفل في عملية النمو يتعلم باستمرار كيف يمسك الأشياء والتمايز بينها ويتعلم الكلام، المشي، التعامل مع الناس وهذا يعني إن التعلم ركن أساسي من أركان استمرارية الحياة، فهدف التعلم "هو تطوير الحياة نحو الأفضل" (eaqil, 1978, p. 45)

ولا ينحصر التعلم بنوع واحد من السلوك. فتعلم النغمة يكون بالإصغاء لها والقصة بقراءتها والحركة بالتدريب على تنفيذها، فالتعلم عملية تطور في مختلف وظائف الكائن الحي. ومن اللحظة التي يولد فيها الكائن. اذ يرتبط التعلم ارتباطاً وثيقاً بالتغيير في التنظيم المعرفي والمهاري، إذ انه يزود الفرد بالخبرات المختلفة التي تساعده على الكشف عن قدراته وتنميتها وتوجيهها في المسار الصحيح، تحقيقا للهدف العام الذي ينشد تطوير الحياة والارتقاء بالمجتمع الإنساني. التعلم، بمعناه الحقيقي ليس اكتساب المهارة وتحصيل المعلومات بالطريقة المعرفية التي تعتمد على التدريب والتكرار وحسب، بل "نظام يحتم على المتعلم أن يدرك انه يسير نحو هدف معين" (Zaki, 1972, p. 114) وعن طريق ذلك يتبين ان للتعلم نوعين من التنظيم-الأول (تنظيم انفعالي) والثاني (تنظيم عقلي). والقصد من الأول نفسي داخلي، والثاني عقلي فكري منظم يستطيع الإنسان عن طريقه أن ينظم حياته بشكل ايجابي.

ويمكن ان يعد التعلم تغير شبه دائم في الأداء نتيجة الممارسة أو التدريب الذاتي. لذا اتفق علماء النفس التربوي على إن التعلم نوع من تعديل السلوك، إي انه نوع من تعديل ديناميكي في الأداء المستمر للحصول على تطوير المهارات الفطرية والمكتسبة، التي تمثلت في تعدد نظريات التعلم التي أفرزتها العلوم النفسية وهي ثلاثة عشر نظرية. وقد اكتفى الباحث بما يخص مجال عمله من هذه النظريات وهي (كالارتباطية والسلوكية والنفسية والشرطية). والتي اسهمت على نحو فعال في تطوير التعلم على المستويات العلمية والأدبية كافة. (Nasif, 1986, p. 9)

فنظرية التعلم (الارتباطية) لها الكثير من التسميات التي تتقارب مع التعلم والتدريب، كالمحاولة والخطأ والأثر و(ارتبط اسم هذه النظرية ارتباطاً وثيقاً برائدها (ادوارد ثورندايك) الذي اهتم اهتماماً كبيراً بقياس الذكاء. عن طريق تطبيقه للتجارب على الحيوانات التي ادخلها الى المختبر الامر الذي افاد منه العديد من علماء النفس

وأكد (ثورندايك) على المحاولة والخطأ. كون المتعلم يتعرض إلى موقف جديد أو غاية يبغي الوصول إليها لكنه لا يعرف الوسيلة فيبحث عن الوسيلة بطريقة المحاولة والخطأ فيقوم بأنواع مختلفة من الحركات والإعمال التي يظن أنها توصله إلى غايته فلكل خطوة خاطئة تنتج عنده ضيقاً وكل خطوة ناضجة تتيح فرحا مؤقتاً، ويقدم على تحسينه عن طريق المحاولة والخطأ. فضلا عن انه أكد على قانون (الأثر) في التعلم "حينما يحدث الارتباط بين موقف واستجابة ويتبع ذلك مجال إشباع. فان قوة الارتباط تزداد. إما حينما يصاب الارتباط بحالة ضيق. فان قوة الارتباط تضعف وتقل" (Miller, 1987, p. 39) وهذا يعد احد الأساليب التي يتعلمها الممثل للوصول إلى أداء تمثيلي يحاول ان يكشف به عن موهبته وذكاءه في استقراء الشخصية المسرحية المؤداة على المسرح. وهذا ما دفع (ثورندايك) الى الاعتقاد بان مبدأ الثواب والعقاب له تأثير مباشر في التعلم إلا انه عدل آراءه. في ما بعد إذ أكد على الثواب وقلل من العقاب كما نبذ قانون التدريب لان الممارسة فعالة بحسب قدر ما تسمح للعوامل الأخرى أن تعمل. فان القانون الرئيس للتعلم يكمن في الارتباط بين الاستجابة وبين مجموعة مثيرات تقترن بهذه الاستجابة، (الاستجابة+ مثيرات=استجابات) فحركة الإنسان المريض تختلف عن حركة الإنسان السليم. اما نظرية التحليل النفسي فقد نشأ التحليل النفسي على يد (سيجيموند فرويد) في نهاية القرن التاسع عشر بوصفه طريقة لمعالجة الإمراض النفسية والعقلية. مما ادى الى الاهتمام بانواع من السلوك التي تعد من قبل افعالا عارضة او عقيمة "فليس هناك سلوك يمكن ان يعتبر بلا سبب" (Miller, 1987, p. 40) هذا يعني ان معظم السلوك له دوافع، وليس معنى ذلك ان فرويد كان من الممكن ان يبحث عن الدافع الذي يجعل الإنسان يسقط عندما يصطدم بموقف معين. وهذا السلوك الناجم عن هذا الاصطدام لم يحدث صدفة بل تتحكم فيه مشاعر الشخص وانفعالاته سواء أكان واعي بها ام لم يكن واعياً. "ان ما يتحكم في السلوك الإنساني هو كمية اللذة او الآلام التي يؤدي اليها هذا السلوك" (Miller, 1987, p. 26). ففي مجال المسرح يميل الى الخبرات التي تجلب اللذة للمتلقي، فضلا عن الخبرات المؤلمة، وحينما لا يكون هناك كبح للسلوك الانساني فانه يتم عن طريق حقائق العالم او مطالب الآخرين فيصبح هذا السلوك مدفوعاً برغبات الفرد في اللعب، كما في الأحلام والخيال، لا تتدخل حقائق الواقع القاسية. لذا ترى الباحث ان ما يحددها ويحكمها هو الرغبات. "اذا كان الطفل يميز اللعب من الواقع، فانه يتعامل مع اشياء ومواقف من العالم الواقعي ليخلق عالماً خاصاً به يستطيع فيه ان يكرر الخبرات السارة حسبما يريد" (Miller, 1987, p. 28). (Jassim, 2012,p50)

المبحث الثاني: تأثيرات الأسلوب الإخراجي على أداء الممثل

كان لفن المسرح منذ فجر القرن العشرين ابتكارات واكتشافات عدة في الشكل والمضمون في فن التمثيل والإخراج ، إذ بدأ المنظرون المسرحيون يبحثون عن أساليب ومناهج وأنظمة جديدة إذ دفع بمنظرين المسرح الحديث الى محاولات ابتكار في تحديث منظومة الأداء لدى الممثل المسرحي. والتي نضجت رؤاها في تجارب كل من...

تأثيرات أسلوب قسطنطين ستانسلافسكي 1863-1938 على الأداء :

كان لأراء المفكرين الذين سبقوا (ستانسلافسكي) أثرهم في انتاج طريقته الخاصة بعمل الممثل. امثال (الدوق ساكس ماينغن) ولفرقته التي زارت موسكو عام 1890 لتقديم عروضها أثرها إذ قال "لم اكن اتفرج، بل كنت ادرس ايضا" (Evans, 1976, p. 19).

وكان للمدرسة السلوكية أثرها النفسي على (ستانسلافسكي) عن طريق اطلاعه على انجازات باحثها (ايفان بافلوف) إذ أكد على ان "سلوك الفرد مبني على استجابات مثيرة الانعكاسات معدلة ومشروطة ومحفورة في الجهاز العصبي بواسطة خبرات سابقة مرت به" (Whiting, 1984, p. 224) وهذا ما اشار اليه الباحث سلفاً في نظريات التعلم. أدرك ستانسلافسكي ان فاعلية الانعكاس تتوقف على استرخاء الصوت والجسم ويترك جوهر الانعكاس ذاته للممثل دون ان يفرض عليه الالتزام بالقواعد والارشادات، فالممثل المسؤول الاول عن الابداع. اما المخرج كونه معلم يساعد، ويوجه، ويتحدث، وللممثل الحق في ان يستمد العون من أي مصدر كان اداء الدور يبقى تحت مسؤولية الممثل.

وهذه الخبرات السابقة تساعد الممثل على بناء الشخصية الاخرى بالاستعانة بما يسمى (بالذاكرة الانفعالية). اذ ان ستانسلافسكي دع الى بناء شخصية الممثل الافتراضية على اساس شخصية الممثل نفسه. إذ ان انفعالات الممثل النفسية تقوم بدورها في عملية بناء الدور.

استطاع (ستانسلافسكي) عن طريق منهجه ان يكشف وحدة القوانين التي تقود الممثل الى الهدف النهائي (التجسيد) وهي التخلي عن شخصية الممثل لتحل محلها شخصية الدور. إذ تعد عملية الخلق اعلى نقطة في فن التمثيل إذ ان ستانسلافسكي طلب من ممثليه ان يعيش خبرات الشخصية، وان يجسدها بحيوية بتعبير الشكل الخارجي عن الواقع الداخلي للشخصية.

ومن اجل التجسيد الامثل اقترح (ستانسلافسكي) عدد من الاليات التي تساعد الممثل في عمله (خلق الشخصية)، ومنها (لو السحرية). كما اسلفنا سابقا إذ عدها مفتاح خاص يفتح باب التجسيد الخيالي للمشاعر والانفعالات. ولاسيما تلك التي يجسدها الممثل باتقان إذ "يستطيع الممثل استخدام مصطلح لو السحرية لكي يدخل في وجود الشخصية ويربط حقيقة الحياة بحقيقة الدراما يحدد دوافع الافعال" (Dior, 2001, p. 85) (Jassim, 2012, p 62)

فضلاً عن أن الممثل يستطيع وفق طريقة (ستانسلافسكي) أن يلجأ إلى (الذاكرة الانفعالية) وهي آلية اخرى. يستعملها الممثل حينما يجد صعوبة في عملية تجسيده للشخصية في مواقف درامية معينة. فالممثل يحفز ذاكرته ليستعيد المناسبات التي حدثت فيها مواقف شبيهة لمواقف الشخصية التي يمثلها. وذلك لإعادة ولأيقاظ الانفعال الذي كان يشعر به أثناء الزمن الماضي ودمجه بانفعال المشهد الدرامي الحالي، وبما يناسب الظروف المحيطة "يمكن ان يستعين الممثل بذاكرته العاطفية اذا ما وجدت صعوبة في تطوير استجابته العاطفية" (Dior, 2001, p. 87) بيد ان هذه العواطف ترتكز على ما يسمى (سايكولوجيا الشخصية) في ادائها الباطني.

وعن طريق بحثه توصل (ستانسلافسكي) الى الثناء ما بين (السطح والأعماق) إذ ان العديد من الممثلين يهتمون بالتقنيه الخارجيه، (الجسم والصوت) اكثر من اهتمامهم بالتقنية الداخلية (الدافع والأفعال

الداخلية) اي "جعل حياة الممثل الابداعية الخفية حياة مرئية وقدرة التجسيد الخارجي على التعبير عن " حياة النفس الانسانية الداخلية" (Youssef,, 1988, p. 86).

وبناءاً على ذلك راى ستانسلافسكي في (الصدق) أداة هامة لتحسين الأداء التمثيلي فبالصدق والصدق وحده يمكن خلق حياة الدور الإنسانية، وهذا ما دفعه للبحث عن مرتكزات جديدة يمكن ان يرتكز عليها الأداء بعيدا عما كان مألوف في المسرح العالمي، هذا لا يعني انه لم يكن مقتنعاً بان التمثيل هو في الحقيقة كذبه يمكن عن طريقه أيهام المتفرج على انه صدق، لكن على الرغم من ذلك سعى (ستانسلافسكي) للتصدي لهذا الكذب على خشبة المسرح. إذ اخذ يعمل على جعل الأداء والعرض المسرحي مطابقين لما هو موجود في الحياة. أي لابد من خلق (الإيهام بالواقع) عن طريق: (Abdel Hamid, 2001, p. 70)

1- التخيل- المخيلة.	6- الذاكرة الانفعالية.
2- لو السحرية والظروف المعطاة.	7- المشاركة.
3- تركيز الانتباه.	8- التكيف.
4- الاسترخاء.	9- الايقاع.
5- الشعور بالحقيقة والإيمان بالواقع.	10- القوى الدافعة.
	11- الخط المستمر للدور.

وفي ضوء ذلك اهتم (ستانسلافسكي) بالشخصية المسرحية، ووجدت ان على الممثل ان يؤديها بصدق واتقان، وان يوهم المتفرج بان الشخصية التي على خشبة المسرح هي شخصية حقيقية، وافعالها انية، تجري في الوقت الحاضر، وان لا يخضعها له، بل ان يخضع هو للشخصية عن طريق الافعال الداخلية التي تقود بالنتيجة الى الافعال الخارجية، فالممثل ان استطاع ان يتعايش مع الدور الذي يؤديه سوف ينظم الفعل الداخلي بما يتلائم والشخصية، ومن ثم سوف ينعكس بالضرورة على افعال الممثل الخارجية التي تصور فعل الشخصية، فهو يؤكد على الفعل الجسماني كما يقسم هذا الفعل الى وحدات صغيرة من الافعال الجسمانية والتي يمكن الحصول عليها عن طريق تدريب اجهزة الممثل المنتجة للشخصية (كالجسم والصوت والخيال). لان التدريب يساعد على تعميق الشعور الداخلي وعكسه خارجياً. وذلك عن طريق اعداد نفسه اعداداً حقيقياً يقود الى اعداد الشخصية، وهذا يتم بحالة شعورية يعيشها الممثل، فستانسلافسكي يؤكد على (الرقيب) الداخلي للممثل، أي ان الممثل عليه ان لا يندمج مع الشخصية بطريقة لا شعورية بل على العكس من ذلك يجب على الممثل ان يكون يقظاً وان لا ينسى نفسه، فالاندماج بالدور بحالة لا شعورية يؤدي الى فقدان سيطرة الممثل على ذاته فحينما يتعرف الممثل على نص المؤلف فانه يقوم بالبحث عن الشخصية وابعادها ليتخلص من عملية الصنعة السطحية التي تعتمد على المبالغة والانفعال والتي يعتمد عليها مريدوا الشهرة السريعة عن طريق القوالب الجاهزة (الكليشيهات) التي يرفضها ستانسلافسكي رفضا تاما كونها تقود الممثل الى ان يحاكي الاشياء خارجياً دون ان تكون محاكاته صادرة من معاناته الحقيقية فتحل التعابير الجاهزة محل الاحاسيس الانسانية، ويحل التصنع والمبالغة محل الابداع وذلك لغياب الصدق في الالقاء او كالرقة الذائقة في الصوت عند مشاهدة الشاعرية او وضع اليد على القلب للتعبير عن الحب (Stanislavsky, 1981, p. 94).

لقد حاول منهج ستانسلافسكي ان يساعد الممثل على اكتشاف المزاج الخلاق الذي يمكن ان يقدم افضل ما لديه، ويتم هذا بوسائل جسمانية وبتمرينات للمران على تطوير تصوره وخياله الخلاق، نتيجة التركيز والتحرر من التوتر العضلي الزائد عن الحد واكتشاف لب الدور. فضلا عن انها تساعده على تقمص شخصية الدور والتي بوساطتها يستطيع تفسير مقاصد المؤلف. بطريقة اكثر فاعلية حتى يترجمها الى فعل مجسد على خشبه المسرح.

تأثير أسلوب بريخت BERTOLD BRECHT(1898-1956) على الأداء ألتقديمي:

وقف (بريخت) في مسرحه الملحمي بالضد من طريقة ستانسلافسكي في التمثيل اذ دعى الى عدم التقمص والى ترجيح الجانب السردي في الأداء والوقوف من الشخصية موقف الشخص الثالث عن طريق وضع مسافة بين الممثل والشخصية، فالممثل عليه ان يحافظ على المسافة منعا للاندماج مع الشخصية فبريخت لا يريد من الممثل ان يتقمص الشخصية ويندمج معها كما لا يريد لهذا الاندماج ان يتم بين الممثل والمتلقي وبين المتفرج والشخصية. فوظيفة الممثل الاساسية ان يحتفظ بشخصيته ويقدم الشخصية المسرحية تقديماً سردياً للمحافظة على المسافة الفاصلة بين الممثل والشخصية المؤداة فقد عمل (بريخت) على تحرير الممثل والمتلقي من كل الوسائل التي تساعده على الايهام الذي يحققه العرض مثل (الجدار الرابع) و(الاضاءة الخلفية)، و(المنظر الطبيعي) و(اداء الممثل المعتمد على استدرار عاطفة المتلقي)، وعلى العكس فقد اوجدت (بريخت) علاقة جديدة بين الممثل والتقنيات المسرحية "ان علاقة الممثل بمجمل التقنيات المسرحية التكتيكية. لا تعدو الا ان تكون جزا من وسائل إيضاح، وليس لغاية التجسيد المشهدي او خلق جو او مناخ ايهامي" (Bentley, 1985, p. 75) والتاكيد على فصل الشخصية المؤداة عن الممثل المؤدي لها عن طريق مجموعة من العوائق التي تثير دهشة المتفرج واثارة العقل اشتغل على الحركة والايماءة القادرة على تفجير المعاني الاجتماعية بمدلولاتها في رسم تناقضات الشخصية في حالاتها النفسية والعقلية والاجتماعية المختلفة، جاءت الحركة المرسلة من جسد الممثل كلغة متكاملة تجسيدية لتحقيق فعل الاثارة الذهنية لما لهذه الحركة من قدرة جدلية في اصابة المعنى الاجتماعي. وتجدر الاشاره هنا الى ان شخصيات المسرح الملحمي تنتقي الايماءة والحركة الفردية المعبرة عن المنظومة السلوكية الاجتماعية.

الممثل في مسرح (بريخت) ينظر للشخصية من الخارج بعين الناقد، وعليه ان لا يدخل داخل جلد الشخصية التي يمثلها، بل عليه ان يوضح لنا كيف تتصرف الشخصية في لحظة معينة بغض النظر عن تاثيرات اللحظات الاخرى لحياتها وعليه فلا حاجة للممثل ان يعرف تطور حياة الشخصية بل ان يعرف تطور العلاقات بين البشر لان بريخت لا يتعامل مع الشخصية بوصفها فرد بل بوصفها ظاهرة تاريخية. (Brecht, 1973, p. 266)

وهنا لابد من القول ان بريخت لم يرفض الاندماج عند الممثل حيث قال "اني مع الاندماج في مراحل التمرينات بالقدر الذي يعينه على فهم الشخصية، اما عند العرض فالاندماج يجب ان يكون فقط بوصفه احد أساليب المراقبة" (Brecht, 1973, p. 304).

فقد سعى (بريخت) لإيجاد مجموعة من المستلزمات الأدائية ليحقق بواسطتها التأثير التغريبي في أداء الممثل وأطلق عليها اسم "مستلزمات الأداء المغرب، الاسترخاء، الاستشهاد، العرض، الأغاني، الرقص، تبادل الأدوار" (Marvin, 1999, p. 76). وهذا يساعد الممثل في أداء أكثر من دور في العرض المسرحي الواحد، فيحصل التنوع بتنوع عرض المواقف التي تصور طباع وأقوال البشر.

مؤشرات الإطار النظري:

1.إنّ الممثل ينقل حالة السلوكية من خلال تحرره من مجموعة أطر فنية يتداخل فيها بنائها الجمالي والمعرفي وتلك الأطر هي العبث والتغريب والمجاز والتهجين والتكرار والقطع.

2.يتأثر أداء الممثل أحيانا بأسلوب المخرج سيما كان تمثيلي أو تقديمي .

3.إنّ الأداء التمثيلي يستند إلى توظيف أسلوب المحاكاة الساخرة والمفارقة.

4.لكل مثير (فعل)هناك استجابة(رد فعل) ، من اجل تحقيق أسلوب أدائي

5.يقوم الممثل بصقل أدواته عن طريق مرجعيات ذاتية أو خارجية تتمثل بطريقة التدريب على الدور لتجعل له خبرة في صناعة الأدوار .

عينة البحث: مسرحية غربة: **تأليف جمال الشاطي – إخراج كريم خنجر-تمثيل سامي عبد الحميد-2012.**

أدوات البحث:

1. ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات.
2. المشاهدة المباشرة لبعض لتجارب المخرجين وتدريباتهم
3. البحوث ألمنشورة كتب، دوريات، صحف، الرسائل والاطاريح الجامعية، أقراص مدمجة CD، الشبكة الالكترونية للمعلومات والاتصالات (internet).
4. المقابلات الشخصية، مع الممثلين في العمل.

منهجية البحث: اعتمد الباحث على المنهج الوصفي التحليلي في الإطار النظري، وتم الاعتماد على طريقة (دراسة الحالة) في إجراءات البحث. لاستنباط نتائج البحث.

تحليل العينات: مسرحية غربة: تأليف جمال الشاطي – إخراج كريم خنجر-تمثيل سامي عبد الحميد -2012

من الواضح ان الشخصية الدرامية في النص ذات عمر متمدد فهذه الشخصية تزداد عمراً بمرور زمن العرض المسرحي في الظهور الاول كانت شخصية شاب يريد ان يهاجر كونه تعرض الى ضغوطات سلطوية جعلته يهاجر الى بلد الغرب وفي منتصف ونهاية العرض نراها في الثمانييات وكانت منسجمة مع حال الممثل الواقعي. إذ عمل المخرج والممثل على تحديد المشاهد تحديدا دقيقاً وبشكل انسيابي لا يخدش الرؤية

البصرية والسمعية لدى المتلقي، التأكيد على الصوت اولا والحركة ثانيا. فالإيقاع السريع والحركة الحيوية كانت تتجه صوب الشباب اما الايقاع البطيء صوتياً والحركة الثقيلة الموضعية التي رافقت الممثل من منتصف العرض الى نهاية كانت تتجه الى الشيخوخة. فاعتمد الممثل على امكاناته الصوتية في تجسيد الحالات كما ان للحركة الموضعية التي طالما وجدتها في وسط مكان العرض تحتاج الى طاقة ابداعية من اجل ان ينقذ العمل من الرتابة. وترى الباحثة ان على الممثل ان يعرف كيف يستغل الحركة الموضعية بغية توظيفها دراماياً من اجل ان يرفع عن كاهل المتلقي الملل. وان يتنوع في ادائه الحركي داخل مساحة صغيرة قد تفرض عليه في مساحة تتجاوز الثلاثة أمتار. إذ جعل (المخرج) الممثل في حالة جلوس طويلة على مرتفع صغير يرمي تركيز اهتمام المتلقي بصرياً عمد (المخرج) في هذه المسافة الى ترجيح السمع على الصور المسرحية مع ان (سامي) رسم صورا مختلفة بصوته وإلقاءه وحركة المجاميع وتشكيلاتها، أي حركة الاذرع التي كانت تظهر بين الحين والاخر خلف الديكور هذه الحركات للمجاميع حفزت الممثل ان يتعامل معها تعاملاً ذكياً عن طريق تنقله داخل فضاء العرض، ذكر (سامي عبد الحميد) انه "حينما اقف على خشبة المسرح اشعر بنشوة غريبة اشعر بتجدد ونشاط حيوي هذا النشاط جعل للممثل حضورا وكما هو معروف أن فن المونودراما يحتاج الى ممثل يمتلك حضوراً عالي حتى يتمكن من سحب المشاهد الى الدهشة اثناء العرض. بوساطة الاحساس العالي المليء بالمشاعر جعله قادرا على اثارة عقل وعاطفة المتلقي في عملية الربط بين الغربة والموت لان حيثيات العرض كانت تزاوج بين الغربة والموت وعلى وفق المعادلة التالية (غربة في الوطن= الغرب في الخارج=موت) وعن طريق هذه المعادلة ظل نص العرض يتردد بين سيرة الميت من لحظة موته، وحتى دفنه وفناءه من دون ان يحسم الميت امر مستقبله. " **الموت رقدة يتخللها الحلم**" ان عملية التحول من شخصية الى اخر يتطلب من الممثل المحافظة على الحالة الادائية والعاطفية والحركية لشخصية المؤدي قبل الدخول الى شخصية اخرى. ومن ثم العودة بنفس الحالة السابقة التي كان عليها المؤدي فيكون على المؤدي لزاما العودة الى الحالة الاخيرة التي كان عليها حركيا وصوتيا وانفعاليا ومن ثم الانتقال الى تقديم شخصية اخرى. يؤدي الاختلاف في طبيعة الحالة الى تنوع في الاداء إذ رصد الباحثة التنوع في عرض (الغربة) عن طريق قدرة وعلمية وخبرة (سامي) الادائية.

تعبير صوتي واضح وحركه سريعة وايماءه بطيئة تبعاً لبناء الجملة النصية التي مكنت الممثل تمكنه من مخارج الكلمات والحروف فضلا عن ضبطه للغة العربية التي تناولت بين اللغة الشعرية، والنثرية، واللغة (الدارجة العامية) مع بعض المفردات للغات عربية اخرى. هذه اللغات واللهجات كانت بمثابة ذاكرة الصوت الواحد. وهذه الاصوات لا هي قواعد المونودراما لأنها وكما ذكر سالفاً صوت واحد للشخصية نفسها. واستطاع الممثل عن طريق الياته الادائية ان يحيل المتلقي الى عوالم عدة منها وصفه للتابوت حينما قال: "**يضعوني داخل الصندوق**" (Jassim, 2012,p151)حتى وانه عن طريق ايماءته الجسدية استطاع ان يصف لنا حجم هذا الصندوق ومدى الضيق الذي يتعرض له الانسان داخل الصندوق الذي لا يحيطه سواء اربعة اركان منفردا ومن ثم بدأ يلوح بحركة منسجمة مع الحوار.

يرى الباحث ان الممثل في اداءه لهذه المفردات كان معتمداً على اليات سرعة البديهية التي جعلته قادرا على التحول السريع في ادائه من اللغة الفصيحة الى اللغة العامية ومن طريقة نعي الى اخرى مبتكرة

مستعملا آلياته الصوتية لكن بأسلوب متجدد لا يعرف الثبات "على الممثل ان يكون متجدد في ادائه هذا التجدد ساعد في خلق خط متصل للفعل مع المتلقي. على الرغم من ضبط الحركة التي كان يؤديها في تجسيده للشخصيات الا انها كانت مؤثرة لتنامها مع الفعل. فحينما كان يلطم كان يعطي للطم بعدا جمالياً ذا مدلول سيكولوجي عن طريق الشعور الداخلي في منطقة اللاوعي الجمعي للمتلقي وجاء من عملية وصفه للحوار الذي كان يخلق به تشكلات جمالية مستعملاً خياله الواسع في عملية الوصف، الذي ما لبث ان توقف بل كان يولد صورا جمالية وفكرية في ذهن المتلقي. ان (سامي) اجاد في تجسيده للشخصيات بكل رشاقة من دون ان تظهر علامات الشيخوخة على ادائه ليثبت للجيل الجديد حيوية انتماء الفنان للعطاء المسرحي. ويؤكد الباحث عن طريق تحليله لمسرحية (الغربة) على اهمية التقنيات الصوتية للممثل في المسرحية (المونودرامية) متعددة الشخصيات، وعلى ضرورة امتلاك الممثل مساحة صوتية تمكنه من محاكاة عدد غير محدد من الشخصيات وعلى اهمية التدريب الصوتي والجسدي اليومي للممثل كما يؤكد على ضرورة معرفة الممثل للهجات المحلية والعربية من اجل التركيز على النبر الخاص لكل لهجة. فالعمل المونودرامي يتطلب ممثلا يمتلك اليات ادائية عالية وقدرة عالية على التخيل. وعليه يمكن القول هذه العملية المركبة تحتاج الى كثير من التدريب والتمرس حسياً وفنياً.

النتائج والاستنتاجات:

1. اتصف الأداء على انه حداثوي ينحو منحى التجريب والتحديث لأنه يحمل علامات سيمائية وسلوكية مفتوحة وموحية يجري تجسيدها عن طريق أداء الممثلين بطريقة حركية وجسدية.
2. **صنعت الموهبة وكذلك التدريب والتعلم** تميز في الأداء التمثيلي للعرض اذ خلق صورة مسرحية منبثقة من لعب تمثيلي وتقديمي تمثل بالحركات والإشارات والإيماءات.
3. إعتمد الممثل اعتمادا كليا على جسده المطوع الذي يؤمن له صيغة جمالية في تكوين اللعب في أداءه وصيغة تكاد ان تكون استهلالية أن يغير من حالة إلى حالة أخرى في مبدأ عمل الممثل الواحد .
4. إنّ الجانب السيكولوجي يعد الركيزة الأساسية للإنسان المفكر، إذ انه بفضله يتطور الإدراك ويتم تجاوز المفاهيم التقليدية في عالم مفعم **بالخبرة الأدائية .**

التوصيات والمقترحات:

1. يبتعد الممثل عن الاصطناع وان يطبق التلقائية في اداءه، بتوفير عامل الاسترخاء وتشغيل المخيلة، وتفعيل القدرة على الارتجال.
2. ان يهتم تدريسيين (فن التمثيل) بتعليم الطلبة تقنيات المسرح وحرفيات التمثيل بشكل مفصل ودقيق وان يترك الحرية للمتعلم كي يمارس مهارته.

يقترح الباحث مايأتي:

1. آليات عمل الممثل في المسرح التفاعلي والافتراضي.
2. آليات تدريب الممثل في المسرح الرقمي.

References:

1. Abdel Hamid, S. (2001). *An introduction to the art of acting.* Baghdad: Ministry of Higher Education and Scientific Research - Dar Al-Kitab for Printing and Publishing.
2. Abdel Hamid,, S. (1995). *The creative process in the art of photography.* Kuwait: The National Council for Culture, Arts and Letters.
3. Alexander, D. (1982). *Theatrical foundations.* (S. Ghoneim, Trans.) Cairo: The Egyptian General Book Organization.
4. Ali. M. Jassim, (2012) *Mechanisms of Representative Performance in the Iraqi Theater "Sami Abdul Hamid as a Model" Unpublished Master's Thesis, University of Baghdad, College of Fine Arts, Department of Theater*
5. Al-Jurjani. (1986). *Tariffs.* Baghdad: House of General Cultural Affairs.
6. Annabi, M. (1996). *Modern Literary Terminology - An English-Arabic Study and Dictionary.* Beirut: Library of Lebanon Publishers.
7. Bentley, E. (1985). *Modern theater theory.* (ي. ع. ثروت, Trans.) Baghdad: House of General Cultural Affairs.
8. Brecht, B. (1973). *Theory of epic theater.* (J. N. Al-Tikriti, Trans.) Baghdad: Dar Al-Hikma for printing, Al-Jumhuriya Press.
9. Carlson, M. (1999). *The art of performing a critical introduction.* Cairo: Academy of Fine Arts.
10. Dior, E. (2001). *The art of acting horizons and depths.* (A. o. Languages and Translation Center, Trans.) Cairo: Academy of Arts.
11. eaqil, f. (1978). *Educational Psychology* (Vol. 2). Beirut: House of Science for Millions.
12. Evans, J. (1976). *Experimental theater from Stanislavsky to now.* (F. A. Qader, Trans.) Cairo: House of Contemporary Thought.
13. Fadl, S. (1992). *The science of style, its principles and procedures.* Cairo: Mokhtar Foundation for Publishing and Distribution.
14. Fathy, I. (1986). *A dictionary of literary terms.* Cairo: The Arab Foundation for United Publishers.
15. Giroud, P. (1989). *Style and stylistics.* (M. Ayachi, Trans.) Beirut: The National Development Center.
16. Ibn Manzur, M. (1990). *Lisan Al Arab.* Beirut: Dar Al-Sadr.
17. Ibrahim, R. (1997). *A psychological view of art.* Baghdad: House of General Cultural Affairs.
18. Jordan, H. (2008). *Acting and theatrical performance.* (M. Saeed, Trans.) Cairo: Ministry of Culture - International Festival for Experimental Theatre.
19. Maalouf, L. (1956). *Al-Munajjid fi Al-Lughah - A Dictionary of the Arabic Language.* Beirut: Academy of the Arabic Language.
20. Mahjoub, W. (1988). *Kinesiology - kinesthetic learning.* Baghdad: Dar Al-Kutub for printing and publishing.
21. Marvin, C. (1999). *The art of performing a critical introduction.* Cairo: Academy of Arts.
22. Masoud, G. (1996). *Pioneering Dictionary.* Beirut: House of the World for Millions.
23. Miller, S. (1987). *he psychology of play.* (ح. عيسى, Trans.) Kuwait: The World of Knowledge Series.
24. Muhammad, S. (1981). *Choosing the capacity for innovative thinking - for psychological and educational research.* Beirut: Arab Renaissance House.
25. Nasif, M. (1986). *Learning theories, a comparative study.* (A. M. Hana, Trans.) Kuwait: The World of Knowledge Series.
26. Saeed, A. (1990). *Technical psychology.* Baghdad: University of Baghdad, College of Fine Arts.
27. Saleh, Q. (1981). *Creativity in art.* Baghdad: Dar Al-Rasheed Publishing.

28. Saliba, j. (1971). *A Philosophical Dictionary* (1 ed., Vol. 1). Beirut: Lebanese Book House.
29. Sobhi, T. (1992). *Giftedness and Creativity - Teaching Methods and Calculated Tools.* Amman: Dar Al-Tanweer Al-Alamy for Publishing and Distribution.
30. Stanislavsky, K. (1981). *Representative preparation.* (M. Z. Al-Ashmawi, Trans.) Beirut: Dar Al-Nahda Al-Arabiya for printing and publishing.
31. Whiting, F. (1984). *Introduction to the performing arts.* Cairo: Madbouly Library.
32. Wilson, G. (2000). *Psychology of the performing arts.* (S. A. Hamid, Trans.) Kuwait: The World of Knowledge Series.
33. Youssef, A. (2005). *Aesthetic consort in the philosophy of art form.* Sharjah: Ministry of Culture and Information.
34. Youssef,, A. (1988). *Reflections on the art of acting.* Baghdad: Ministry of Higher Education and Scientific Research, Mosul University Press.
35. Zaki, A. (1972). *Educational psychology.* Cairo: The Egyptian Renaissance Library.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts108/145-160

Expressive Topics in Plastic Art Achievement A comparative study between Gustav Klimt and Star Kauusch

Adel Abd Abtan[1]
Mohammed Al Kinani[2]

Al-Academy Journal-Issue 108 ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 6/9/2022 Date of acceptance: 4/10/2022 Date of publication: 15/6/2023

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

Abstract:

Schools and artistic trends derive their themes from artistic styles and styles as methods followed by the artist to express his themes embodied in the values of artistic and plastic elements as symbols and signs that can be described according to the type of art school and the extent to which the artist is influenced in employing them as a goal to achieve the plastic achievement in the painting, and from those vocabulary (human beings nature Life) as encoded messages that have an appearance and an interior, the appearance of which are forms, colors, formats and distributions of space and their interior meanings and semantics embody attitudes, events and circumstances that stem from the social depth and daily life and derive their components from those intellectual approaches to plastic art, including expressive arts, which simulate the insides of the artist and his sense of the direction of the surrounding subjects, and are presented in a formative style and an intellectual direction that has its aesthetic and semantic dimensions.

Keywords:
expressions, plastic achievement, art, meanings, semantics, intellectual, schools, trends, artist, style, form, colors, elements, principles.

[1] University of Baghdad / College of Fine Arts. dlgmlcmfr@gmail.com

[2] University of Baghdad / College of Fine Arts, mohammed.kinanah@cofarts.uobaghdad.edu.iq

الموضوعات التعبيرية في المنجز الفني التشكيلي
دراسة مقارنة بين (غوستاف كليمت و ستاركاووش)

عادل عبد عبطان[1]

محمد الكناني[2]

ملخص البحث:

تستمد المدارس والاتجاهات الفنية موضوعاتها من الأساليب والانماط الفنية باعتبارها طرائق يتبعها الفنان ليعبر من خلالها عن موضوعاته التي تجسدها قيم العناصر الفنية والتشكيلية كرموز وعلامات يمكن وصفها وفقاً لنوع المدرسة الفنية ومدى تأثر الفنان في توظيفها كهدف لتحقيق المنجز التشكيلي في اللوحة الفنية، ومن تلك المفردات (الانسان الكائنات الطبيعة الحياة) باعتبارها رسائل تشفيره لها ظاهر وباطن ، ظاهرها اشكال والوان وتنسيقات وتوزيعات مساحية وباطنها معاني ودلالات تجسد المواقف والاحداث والظروف تنبع من العمق الاجتماعي والحياة اليومية وتستمد مقوماتها من تلك المناهج الفكرية للفن التشكيلي ومنها الفنون التعبيرية التي تحاكي دواخل الفنان واحساسه اتجاه الموضوعات المحيطة به، فتطرح بأسلوب تشكيلي وأتجاه فكري له أبعاده الجمالية والدلالية.

كلمات مفتاحية: التعبير، الإنجاز التشكيلي، المعاني، الدلالات، الفكر، المدارس، الاتجاهات، الفنان، الأسلوب.

الفصل الأول (الإطار المنهجي)

1-مشكلة البحث:

التعبيرية في الواقع هي أكثر من أن تكون مجرد أسلوب فحسب، بل أنها مفهوم واسع للحياة ونظرة عميقة وجديدة للعالم أنها إسقاط الانسان على الطبيعة وعلى الاحداث وهي بخلاف الاتجاهات الفنية الأخرى تبدو في مفهومها العام كتيار فني أو طريقة في التعبير ، إذ نجدها في مختلف التطور الفني بدءاً بالحقب التاريخية لرسومات الكهوف وانتهاءً بالتعبيرية التجريدية، وفي ذلك استمدت التعبيرية روحيتها من الفكر الإنساني وفلسفته الجمالية بتناول المفردات بصيغ متعددة ومتنوعة تؤطرها محددات الزمكانية وفلسفتها الاتصالية في المعنى والدلالة من هنا جاءت مشكلة البحث لبيان العلاقة الشكلية التي تناولها الفنانان على مستوى الأسلوب والتجربة الشكلية للمفردات والموضوعات كأفكار تتجانس فيها ملامح وهوية التعبيرية، ومنها تمت صياغة المشكلة عى النحو الآتي: ماهي موضوعات التعبيرية عند الفنان (غوستاف كليمت و ستار كاووش) ؟

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

[2] كلية الفنون، جامعة بغداد، mohammed.kinanah@cofarts.uobaghdad.edu.iq

2-أهمية البحث:

تصف فلسفة التعبير والتعبيرية من خلال قوة الأداء التشكيلي للعناصر الفنية على وفق محددات وهوية بصرية تحتوي على مفردات وأحداث تم توثيقها جماليا عبر تجسيد حي للحدث في مكان وزمان تحتم فيه التوثيق الفني والتعبيري، وأن طرح تلك المفاهيم التطبيقية في مجال الفنون الجميلة تكشف عن فلسفة مشتركة بين التصورات العقلية والأفكار المطروحة تشكيليا مهما قصرت أو بعدت المسافات.

وفي المجال الآخر بيان المشتركات والاختلافات في التنوع الشكلي واللوني والتوزيع المكاني لكلا الفنانان في مجال اتجاه واحد له صفات مشتركة مع اختلاف الهوية، مما يدعم الفن التعبيري في المجال الدراسي والعلمي ويحقق ابعاده التكوينية لدى الدارسين والسائرين على منهج التعبيرية.

3-هدف البحث: يهدف البحث الحالي إلى:

كشف الفروقات التكوينية بين الفنان (غوستاف كليمت و ستار كاووش) تعبيرياً.

4-حدود البحث: يتحدد البحث الحالي في الآتي:

أ-الحد الموضوعي: دراسة الموضوعات التعبيرية في المنجز الفني.

ب-الحد المكاني: بغداد _هولندا

ج-الحد الزماني: نتاجات الفنانان (غوستاف كليمت و ستار كاووش) سنوات متنوعة.

5-تحديد المصطلح:

أ-التعبيرية: هي الاتجاه الفني الذي يسلكه الفنان في تنفيذ منجزاته كمنهج فلسفي له أبعاده الموضوعية في تناول القيم الشكلية على وفق تأسيسات جمالية.

ب-المنجز الفني: هو النتاج الذي يكون على شكله النهائي كعمل فني يحتوي عناصر وفقاً لمبادئ التشكيل.

الفصل الثاني (الإطار النظري)

اولاً: التعبير والتعبيرية في الفن التشكيلي:

التعبير الفني هو الواعز الذي يسلط الافكار الحديثة نحو المقدرات الثقافة بصورة عامة والفن بصورة خاصة ويسلط الضوء على المكونات الوجدانية داخل الإنسان ويظهرها عن طريق الفنون ثقافية، كالقصيدة او المسرح عن طريق دلالات السمات الجمالية المصرح بها بين العمل الفني والفنان والتعبيرية(نزعة فنية وادبية ترمي الى تمثيل الاشياء، كما تصورها انفعالات الفنان او الاديب لا كما في الحقيقة والواقع، وهذه النزعة في الادب والفن ظهرت اولاً في المانيا قبل الحرب العالمية الاولى 1914 وازدهرت هناك حتى سنة 1924 تقريباً) (Wahba, 1979, p. 62)، والتعبير مظهر من مظاهر تحكم الفنان بوسائطه أن يتعامل وجدانيا مع الموضوع حيث ان (التعبيرية للموضوع كحصيلة او ثمرة للامتزاج التام الذي يتم بين ما نتقبله ونعانيه من جهة، وما يجلبه نشاط ادراكنا المنتبه الى ما يرد الينا عن طريق الحواس من جهة اخرى) (Dowi, 1963, p. 173)، أو هو لغة أهلته لتحمل نسقة فريدة لا يحاكي أبعاد الواقع الملموس، بل يكشف لنا عن بعده الوجداني بنسق جمالي محدد يفسر العملية الإبداعية من خلال معايشة التجربة الإبداعية، يبدأ الفن بالحافز الجمالي وثمرة هذا الحافز هو التعبير الفني.(وهو الأطراءالخارجي المعبرعن الوجدان

الداخلي، الذي يحتم علينا ان نميز بين التعبير والتعبيرية كمدرسة بالدرجة الأولى وهو الأطراءالخارجي المعبرعن الوجدان الداخلي، الذي يحتم علينا ان نميز بين التعبير والتعبيرية كمدرسة بالدرجة الأولى التي تستهدف المشاعر والعواطف والحالات التي تعمل على إثارة الأشياء في نفس الفنان، التي تتأثر بالذات المُفرطة التي تحدث عن طريق تكثيف الألوان وتشويه الأشكال) .Safaa, 2010, p)نت(، كما في العمل الفني في المنحوتات والأعمال الفنية الأخرى هو محصلة تفاعل الفكرة سواء كانت نظام روحية المادة الأزلية، كل ذلك ينصهر في نظام واحدة بتفاعل دينامي وصولا لعملية التعبير، فلا تعبير دون ما هو فكري، ولا تعبير دون رؤية ناشطة في استنطاق الخامات ولا تعبير ألا بتفاعل ذلك كله من مكونات العمل الفني.(والتعبير المادي له خاصية تظهر بأشكال مختلفة ، ولها القدرة على تكوين صور تصبح موضوعاً للحكم الجمالي وهو كذلك الصورة المجردة التي لها قدرة التأثير عن طريق الإيحاء ، لأن التعبير– بحسب تعريف لونجينيوس – كل ما هو حافل بالإيحاء وما يصعب ، بل يستحيل صرف الانتباه عنه ويبقى في الذاكرة قوياً ولمدة طويلة) .(Nazim, 1997, p. 51)

إن الوجود كله في التعبيرية (فالتعبيرية حركة محدد العالم، وهي مذهب يرفض محاكاة الواقع ويحل محله مبدا التعبير عن مشاعر الفنان في تناقضاتها وصراعاتها. ويتخذ من هذه الرؤى الذاتية والحالات النفسية موضوعاً مشروعاً للإبداع الفني) (Saliha، 2001، صفحة 68). هو امتداد لروح الفنان ونفسيته والفنان هو مركز الكون والكون تابع له فإذا كانت التعبيرية ذاتية فان الانطباعية موضوعية.. (وتزداد التعبيرية ظهورا في أوقات الأزمات والقلق الروحي وقد وجدت التعبيرية أرضا خصبا بين الفنانين الشبان في هذا العصر المضطرب.. ولذلك فان الصورة الفنية في هذا الاتجاه هي إفراغ لما في أعصاب الفنان من شحنة عاطفية متولدة عن انصهار الوجود في خياله ثم إفراغه في فنه كما لو كان يقدم جزءا من ذاته) (Rosemary, 1987, p. 27). كان أول من دعاء الى هذا الاتجاه هو الفنان النرويجي أدوار دسمونش 1863م 1944Edward Munch والنمساوي أوسكار كوكوشكا 1886م Ascar Kokqoshka أسلوبهما التشكيلي المثير هو الدعامة التي قام عليها الفن التعبيري لكن الحركة التعبيرية رأت النور في عام 1885م وكان فان جوخ 1853ـــــ1890 بلوحاته الرائعة المفحمة بالمشاعر والألوان الصارخة (مؤسسا للتعبيرية الحديثة وترتبط التعبيرية في الفن المعاصر ارتباطا وثيقا بالحركات الفنية الألمانية في القرن العشرين. وقد استخدم هذا التعبير لاول مرة عندما انشغل بعض الفنانين باستغلال كل إمكانيات التعبيرية وعلى رأسهم كاندنيسكى Kandinsky وكان وثيق الصلة بجماعة القنطرة وجماعة الفارس الأزرق بميونخ والتي يشار بأنها التعبيرية الألمانية) (Reid، 1989، صفحة 98) . وكانت التعبيرية في بدايتها أحد ردود الفعل تجاه لا موضوعية الفن التأثري البصري وما ينطوي عليه من إبهام وتغليف للمناظر الطبيعية بعوامل المناخ إذ يتطلع الفنان التعبيري إلى أعماق ذاته حيث يمكن عالم الانفعالات والمواقف النفسية أكثر ما يتجه إلى الخارج حيث العالم الزاخر بالانعكاسات الملونة، التعبيرية (حركة انسلخت من الرمزية لتكون مذهباً جديداً يتضمن الرموز بشكل تعبيري أكثر عمقاً واهتماماً بالدواخل البشرية) (Makkawi، 1971، صفحة 20) . وهكذا فأن التعبيرية في الواقع هي أكثر من أن تكون مجرد سمه اسلوبيه بل انها مفهوم واسع للحياة ونظرة عميقة فمنذ مطلع القرن العشرين في الأدب والفن التشكيلي والفنون المسرحية والموسيقية.

أذ يعد الفن ظاهرة - ممارسة - إنسانية لها غاياتها السامية وحاجاتها المتعددة وجمالياتها الخلاقة، ووظيفة الفن ومن ضمنه الفن التشكيلي (فن الرسم) هي تعبير عن الاشياء وتمثيلاتها وعما يشعر به الفنان ويخالج مشاعره وعواطفه وذاتيته والتعبير عن السياق الثقافي للمجتمع و التعبيرية (هي مذهب الانفعالات والاخيلة والاحلام، وهي تعبر عن انفعالات واحاسيس ومداخل الشخصية يطرحها بشكلها التعبيري الذي يقدمه في عمله الفني فالتعبيرية تبحث عن حقيقة الانسان الداخلية والتعبيرية تبحث عن الصورة الحقيقية الخفية التي تسكن خلف قناع الجسد الذي يمتلكه الانسان وان ما يظهر على الجسد من الم ومرارة يغطي ما هو افضع واكثر غضباً وحزنا) (Makkawi، 1971، صفحة 18) ، وإذا تتبعنا مسيرة الفن وتاريخه الطويل نجده قد افرز تيارات واتجاهات متنوعة على طول نتاجاته الفنية والجمالية، وبالتالي ينضوي الفنان ويتخذ أسلوب أو اتجاها فنيا حسب انتمائه للمدرسة أو التيار الفني الذي يمثله. آن بواكر الفن الحديث واتجاهاته استثمرت معطيات الواقع المعاش وتحولات العصر، إذ أن نهاية القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين اسهمت التحولات الصناعية والكشوفات العلمية في تعزيز التنوع الفني والاسلوب وبهذا نجد الفن الحديث قد عبر عن ارهاصات السياق المجتمعي والثقافي لتلك الفترة ومعطيات الحقيقة. حيث اتسعت معطيات الفن الجديد ورقعته الجغرافية ونتاجاته الفنية لتمتد الى بلدان أوربة ومنها (النمسا) لتسمو بهذا الفن الى آفاق بعيدة، وكان من بين أهم فنانيها (غوستاف كليمت 1862-1918م) الذي كان له الدور البارز في نشر هذا الفن. فكان (كليمت) احدى الشخصيات المحورية في أوساط الفن في العاصمة النمساوية عندما كانت تشكل مع (باريس وبرلين) أحد المراكز الثقافية والفنية في اوروبا، حيث يعد من أهم الفنانين الذي اخذ صدى واسعا في التجربة الفنية النمساوية. ومثلت اعماله طبيعة الفن الجديد ومشروعها الجمالي حيث اننا نستطيع ملاحظة تجلياتها (تجليات الفن الجديد) في اعمال الفنانين الحداثويين، وقد وسمت بها بعض من اعمالهم.

ثانياً: التجربة التعبيرية عند (غوستاف كليمت):

ان غني تجربته الفنية وتمثيله (للفن الجديد) وإظهار معطيات الفن وجمالياته نجده قد عبر عنها بشكل واضح وصريح من حيث البنى التكوينية والتصميمية لبينة الأشكال التي وسمت بها نتاجاته الفنية وقد استلهام الخطوط والالوان كتعبير عن الاشكال المرئية بإيحائية البلوع الباطن عبر الظاهر وتفعيل تقنية الأسلوب واللعب باللون كتحريك كامن لبواطن انفعالاته الجياشة، مما اثرى تجربته الفنية والجمالية في عالم الفن.

وقد التحق (كليمت في سن الرابعة عشر من عمره، عام 1867 بمدرسة الفن التطبيقي عام 1867 وكانت هذه المدرسة تابعة المتحف الفن والصناعة الملكي الامبراطورية النمسا وتعتبر مدرسة الفن التطبيقي المتحف الأول في القارة الأوربية، وتأتي من حيث الأهمية الفنية بعد متحف (جنوب كين سنتون) في لندن ((South Kensington museum ، كما تعد هذه المدرسة الأولى في فيينا. وكان هدف هذه المدرسة هو اعداد وتقديم علوم نظرية وتقنية في مجال الحرف والصناعة. وإن اهم هدف تربوي لهذه المدرسة الفن التطبيقي) هو رفع مستوى الذوق العام في جميع مناطق فيينا وتحسين مستوى الخدمات الصناعية وزيادة وتعزيز ذلك من خلال افتتاح مدرسة الفن التطبيقي) ، وكان من بين اهداف هذه المدرسة أيضاً تنمية المعارف وتطويرها.

والجمع بين اشـكال الحرف الصـناعية والاعمال الفنية العامة وحتى مفردات اللغة المتداولة بين الناس وتطوير انتاج الاعمال اليدوية لغرض تحسين الاقتصاد من خلال التصاميم الفنية الجميلة وبذلك يصبح الانتاج أفضـل ويكون ذا مردود وان هذين المجالين (الثقافة والتصـنيع) يؤثران على الانتاج والابتكار وتنمية الذوق أكثر في الاسواق العالمية (flied, 1985, p. 29).

ان لوحات (كليمت) تعيدنا بالذاكرة إلى عصـر (فيينا) الذهبي، فقد كان هذا الفنان المبدع احدى الشخصيات المحورية في اوساط الفن والمجتمع في العاصمة النمساوية فيينا عندما كانت تشكل مع باريس وبرلين احدى المراكز الثقافية والفنية في اوروبا مع شـخصـيات فنية مثل: (سـيغموند فرويد، والمهندسـين المعماريين ادولف لوس، وتوفاغنر، والرسـام ايغون سـيل) لقد ولع (كليمت) باللون الذهبي إذ يعزوه نقاد الفن الذين كتبوا عن حياته الفنية الى تأثره بالفن البيزنطي حيث أن هذا اللون يعد رمزا لكل ما هو مقدس ورصـين وفخم. وان تداخل اللون الذهبي مع الزخارف المثلثة والفراغات الفرعونية والثنايات اليابانية وثراء الذهب البيزنطي قد كرسـه كليمت في مجمل اللوحة الواحدة بما تحتويه من الزخارف والفراغات التي تبرز تلك العصرية الممتدة إلى يومنا .

ثانياً: التجربة التعبيرية عند (ستاركاووش):

المرحلة الزمنية التي بدأ فيها كاوش يتلمس خطاه بوصفه أحد الرسامين و كان الفن التشكيل العالمي قد بلغ فيها اقصى مراحل تحوله، وعلى الرغم من نزوع كاووش الشديد باتجاه الالمام والاحاطة بمزايا الرسم الواقعي الأكاديمي، الذي بلغ فيه مبلغا جيدا، الا انه وجد نفسـه محاطا بإرث فني حديث، لا يمكن مقاومته بمحاولة الابتعاد عن الارتماء في احضانه، اذ لم يكن امامه سبيل غير ان يقتفي اثر من سبقوه من فناني العالم في ما اسـسـوا له او ابتدعوه. فكانت نتاجاته الاولى خلال النصـف الثاني من عقد الثمانينيات والدخول في مطلع التسـعينيات من مرحلة ليسـت الا محاكاة لعدد من اسـاليب المدارس الفنية المتمثلة بـــ: الوحوشـية ، والتعبيرية، والتكعيبية، والتجريدية، والسـريالية. غير انه خلال تلك المرحلة كان يخوض عدد من التجارب في توظيف لمسـاته الجديدة داخل اعماله، مدعماً اياها بعدد من التجارب المغطاة بالرمزيات اللونية التي تنتشر فوق سطح اعماله الفنية.

ومن خلال دراسـة التحولات الاسـلوبية في تجربته، تبينت تأثيرات اسـاليب عدد من الفنانين العالميين فيما كان ينجزه من رسـوم اسـتلهم فيها معطيات تلك الطرق الحديثة، بدءاً برسـامي الالمان، مرورا بالتجارب الفنية التعبيرية، (كيريشنر،شميتدت روتولف، أميل نولده،ادفاردمونك).

وإذا كانت مرحلة ما بعد منتصـف التسـعينات قد مثلت من خلال مجريات البحث، موقفه غير الواضح من الاحداث السـياسـية الحاصلة في بلده والمحيط العالمي، اذ اقتصـر نتاجه على الاعمال الفنية التي يرسـمها، والمتماشـية مع النتاجات الالمانية المترفة، التي غالبا ما كانت تمثل اعمالا فنية انيقة، تعكس الطابع التفأل للفن التعبيري الالماني في البلدان التي تصدر اليها. وهذا ما ولد اعتقادا بان توجه كاوش هذا، هو الذي جعله يحظى بفرصة الظهور التي كانت تناسب ذوق المتلقي العراقي. فان مرحلة العقد التسعيني من نفس القرن، شهدت تحولات واضحة في الموضوعات التي بدأت تعبر عنها رسومه اذ بدأت تعالج موضوعات مستمدة من الحياة الاجتماعية بمختلف جوانبها، كما اولى موضـوعة المرأة والرجل اهتمام كبيرا، قاده الى توظيف

مجموعة كبيرة من الرموز والعلامات الموضوعة المرتبطة بهذا الجانب، كما تأصلت في رسومه بمرور الوقت الرموز الجنسية، التي كانت تشهد حضورا متكررا عبر جسد المرأة الذي راح يشكله بهيئات تعبيرية مختلفة. كما ان الموضوعات ذات الطابع الجمالي، بدأت تظهر في اعماله بين الحين والآخر. كما في شكل (1) هذا التنوع في الموضوعات المعبر عنها ، حتم على كاووش وفقا لرؤيته الفنية النفسية والتعبيرية والجمالية، ان يتبع طرائق تقنية مختلفة في اخراجها، معولا على ما يحتكم عليه من تراكم في المعرفة الادائية والصياغية، الى جانب المامه بخواص المواد التي ينتقيها في بناء عمله الفني، وهو في ذلك كان كثير التحول، لا يعرف الثبات ، متجدد المخيلة، سريع البديهة، غزير الانتاج، ينتقل بين التعبير المشخص والتعبير المجرد حتى بدا ان الكثير من اعماله يمكن ان تصنف على انها اعمال تعبيرية، في حين يمكن تصنيف بعضها الاخر في ضمن الاتجاه السحري او التصويري. وهو في ذلك كله لم يكن الا وثيق العرى بتجارب الفنانين الاقدم عهدا منه، والأطول باعا في ارساء قواعد واساليب ومفاهيم الرسم الحديث.

وعبر المبحث التالي الذي يتناول التحولات المدرسة التعبيرية في تجربة كاووش ، عمد الباحث الى دراسة تجربته منذ خطواته الاولى التي جعلته مؤهلا للظهور بوصفه احد الفنانين الشباب الواعدين من ابناء جيله، وصولا الى المراحل الاخيرة في تلك التجربة، مستقرئ عبر تحليله لأعماله التحولات الاسلوبية في تجربته، محدداً للمرجعيات الفنية التي ارتبط بها واعانته في تلمس خطاه وترسيخها في اطار من الخصوصية الاسلوبية المنبثقة من السمات العامة للمدارس التعبيرية التي وجد كاووش نفسه سابحا في فضاءاتها الواسعة. كما سعى الباحث ايضا الى تحديد الطرائق التقنية التي أعتمدها كاووش في اخراج رسومه التي اتخذ فيها من الالوان الباردة الصريحة والترميز، المعالم الاساسية لتشكيل عمله الفني، كاشفا من خلال دراسته لأعماله عن اهم الثيمات التي كانت تتشكل منها، والدلالات التعبيرية والرمزية المنطوية عليها. مستخلصا جملة من السمات التعبيرية الخاصة به، والمستمدة من مناخات المدرسة التعبيرية متعددة الاساليب والنزعات الفنية، حيث يعرف ستار كاووش بانه أحد الرسامين العراقيين التعبيريين التي امتازت أعماله برفض محاكاة للواقع، ولا تأخذ شكل البورتريه بالمعنى المحدد والضيق. فقد أهتم بمناخ اللوحة والأجواء التي تحيط بالشخصيات التي يرسمها من الحياة اليومية التي هي مصدره الرئيسي، واكان اختياريه للمواضيع المعبرة ،بدأت بالتعبيرية الالمانية كأساس بنيت عليه اعماله الاولى لأخرج بعدها نحو تعبيرية اخرى يمكن ان نسميها ب(التعبيرية السحرية) او (التعبيرية الرمزية) كما في الشكل رقم (2) لأن مناخات لوحاتي فيها الكثير من الغموض والمناخات التي تعيدنا الى حكايات سحرية، كذلك هناك الكثير من الرموز التي استخدمتها في لوحاتي مثل التفاحة التي تكررت كثيراً، كذلك النافذة، والمظلة والأجنحة التي يحلق من خلالها العشاق مع بعضهم، لهذا يمكن أن يطلق على لوحاته ايضاً (التعبيرية الرمزية) . وبالنسبة لطريقة الرسم فهي تتغير مع الوقت وتأخذ مسارات مختلفة بالتأكيد، ولا يمكننا القول بأنه ثابت ومستقراً في هذا الاسلوب وهذه التقنيات لأن الطريق طويل والبحث مازال مستمراً عن نوافذ جديدة اطل من خلالها على عوالم جديدة. وقد تأثره كاووش التعبيرية الالمانية، حيث أخذ من اساليبهم في الرسم بعد ان اطلع على معالجاتهم وتقنياتهم الفريدة، ومع الوقت بدأ يتبلور عنده اسلوب شخصي ومعالجات خاصة به، وكلما مضى الوقت اخذه الكثير من التقنيات تتغير عنده لتضاف تقنيات جديدة وهكذا كان معرضه الشخصي

الأول (سيقان وأرصفة) في قاعة التحرير في بغداد سنة ١٩٨٧وفيه تناول رسم الاجزاء السفلية من الشخصيات حيث تظهر حركات الاقدام والسيقان التي تعكس روح الشخصيات بطريقة غير مباشرة (Researcher، 2021).

فالفنان ستار كاووش عندما يرسم لوحة فان رحلته تأتي من الفكرة البسيطة وتنتهي بالتعقيد والعمق الفني ، (وهي تبدأ من (الاسكيج) المبسط في المراحل الأولى إلى تخطيط الفكرة ، فانه يبدا بالتخطيط الذي يضمن التكوين اللوني الذي يغرق اللوحة كلها لونية فيه نسبة من التنسيق اللوني والكتل اللونية والتضادات وبعدها يقوم بتلوين اللوحة وفق تسلسل المراحل التخطيط واللون والاشخاص ، ثم اثناء العمل والتنقلات على سطح اللوحة تذهب تفاصيل التخطيط الاولى ليحل محلها موضوع نفس المضمون ولكن بتفاصيل اكثر عمقا ثم يبدأ التغيير والحذف والتكبير والتصغير وهي مراحل للتخطيط وصولا إلى القناعة بامتلاء الفكرة، ثم تأتي مرحلة التلوين، وهناك الوان تتغير وأخرى تتعمق وحتى في مرحلة التلوين ويكون التغيير نحو الأفضل مستمرة ، اذ تتولد الأفكار من الممارسة العملية. فالشكل يكون غير غريب على الالوان المختارة في التكوين الفني وعن فكرة اللوحة التي تحتضن الحقيقة الموضوعية والذهنية الحياة المجتمع الراهن الذي ينتج فيه التكوين لكي يحمل اللون والخط ووجهة النظر السليمة سواء أكانت اجتماعية أو اخلاقية أو فلسفية أو سياسية ليضمها إلى الفكرة الأساسية فكرة اللوحة التي تبدأ في انطلاقها من نقطة مضيئة مركز العمل وتنطلق إلى جميع زوايا اللوحة (خطاً ولونا) وأركانها بشكل متناسق ومتناغم في التعبير الفني للوصول إلى التكوين الأمثل الذي يشترك في صياغته عوامل اجتماعية تحمل أهداف ذات ابعاد فنية معاصرة .

وبعدها بد اعرض اعماله في الكثير من المعارض حتى جاء معرضه الشخصي الثاني (الباص الأحمر) في قاعة الرشيد سنة ١٩٨٩ وفيه ظهرت حركة السيارة والشوارع وسائقي الباصات وبعجائن من الألوان، بعدها جاء معرضه الشخصي الثالث (جسد المدينة) سنة ١٩٩١ في مركز الفنون، وفي هذا المعرض دفعه مغامرته التشكيلية الى اقصاها وكانت حجوم اللوحات كبيرة جداً، وواحدة من اللوحات كان حجمها يمتد عشرة أمتار وقد احتلت جداراً كاملاً في المعرض، وفي هذا المعرض امتلأت اللوحات بزحام المدينة وشوارعها وارصفتها المكتظة بالناس. وهذا المعرض يعتبره الكثير من نقاد الفن هو الانطلاقة التي وضعه اسمه بقوة في المشهد التشكيلي العراقي. وفي سنة ١٩٩٣بدأه مرحلة اخرى في الرسم.

وكان معرضه (رجل وامرأة) كما في الشكل (3) في قاعة الرواق هو المساحة التي اشتغله عليها بتقنيات جديدة، حيث العشاق والمحبين يقتربون من بعضهم في لحظات حميمية وعاطفية، وكانت لوحات هذا المعرض تشبه القصص القصيرة إذا صحت التسمية، قصص محملة بعاطفة وانسجام وتناغميات لونية حيث تتداخل عيون العشاق ويتماهون مع بعضهم في مناخات رومانسية. وبعد ان غادر من العراق بدأت اعماله تتغير أكثر وأكثر لكن مناخات العشاق والمحبين كانت هي المسرح الذي نفذ عليها الكثير من التقنيات، وأخذ اسلوبه يأخذ سمات أكثر رهافة وهدوء وطمأنينة.

الشكل (1)

الشكل (2)

الشكل (3)

مؤشرات الإطار النظري:

1-تعد التعبيرية كاشف عما هو غير مرائي، واهمالها الظاهر تأكيداً على عدم التشابه ما بين ظاهر الأشياء وباطنها.

2-أطلقت المدرسة التعبيرية كامل الحرية للذات الانسان بتغييب سلطة العقل والاعتماد على نوازع الفنان الداخلية ورؤيته البصرية مما ادىّ الى اظهار عدة سمات في تجسيد العمل الفني.

3-الشكل بمرجعاتيه الاجتماعية أساس في بناء العمل الفني التعبيري.

يعد الانسان محور العمل للتعبيري واساس موضوعاتهِ

4-ان فاعلية الخط والاشكال المحورة والمرمزة وتنوع اللون في العمل التعبيري

5-ان تنوع الموضوعات الإنسانية وقضياه النفسية والفعاليات اليومية والأنية مما يميز العمل التعبيري.

6-تنوع توظيف مواد الخام من قبل الرسام، وبأساليب متنوعة في بناء واخراج عمله، تؤدي الى تحديد العمل لما يقوم بإنتاجه وتشكيله مع عناصر أخرى.

7-فاعلية التكوين وتبادل الوظائف البنائية باعتماد مضاعفة وضائف الخط واللون وهي من صفات التعبيرية.

تشكل ثنائية المرأة والرجل الموضوع الرئيسي في العمل التعبيري عند (كليمت) و (كاووش).

8-توظيف الاشكال الحيوانية والنباتية والهندسية كدلالات تعبيرية تحاكي ذهنية المتلقي في اعمال (كليمت) و(كاووش).

9-أثرت الحداثة الجديدة بصورة مباشرة على كلى الاعمال الفنية التي امتازة بها سمات اعمال (كليمت) و(كاووش) .

10-ان الابعاد الجمالية التي ستخدمها كليمت وكاووش جاءت من تلاقح المعرفي والجمالي لتأثيرهما بالفنون التاريخية.

11-ارتبطت عناصر اعمال (كاووش) وكليمت بالحركة والايقاع لإيجاد انشاءات متوازنة ومتكاملة للسطوح اللونية والخطوط المرابطة لأجزاء العمل الفني بشكلها الجمالي.

الفصل الثالث (منهجية البحث)

أولاً: تم اعتماد المنهج الوصفي لغرض التحليل.

ثانياً: مجتمع االبحث: يتضمن المقارنة بين الموضوعات الفنية التي تم تناولها في منجزات الفنان (غوستاف كليمت) والفنان العراقي (ستار كاووش) وبينان أوجه التشابه والاختلاف على وفق تأسيس اسلوبي للتعبيرية.

ثالثاً: تناول نماذج منجزة ذات شهرة عالمية ولها أبعاد في الوسط النقدي الجمالي مع توافر أسباب موضوعية لتناول تلك المفردات كأحداث زمانية ومكانية على مستوى التشكيل البصري لفن التشكيل. وعدد تلك النماذج (4) لكل فنان.

رابعاً: الوصف التحليلي:

1-الموضوعات التعبيرية في منجزات الفنان (غوستاف كليمت):

ان الاسلوب الذي اختاره (كليمت) يقوم على العفوية، اهتم بشكل رئيسي بموضوع جسد الأنثى، وأعماله تتميز بعرض إثارة جنسية بشكل صريح وهذا أكثر ما يتجلى في العديد من الاسكتشات (الرسومات بواسطة الأقلام فقط). هذه المواضيع الانثوية، سواء أكانت حادة الوضوح أو المبهم منها تحوي على صور عراة دائما وتُظهر وعيا عاليا حتى في نهاية هذا القرن. والتطبيقات التي حققها كليمت لتاكيد مفاهيمه ورؤيته الخاصة تلك "تجعل الخط واللون يتخذان وجودا مستقلا، اذ تتفرق الخطوط لتخلق حركة، ولتطلق إيقاعات تفعل وتتفاعل عبر السطح، واللون وحده كذلك يعبر عن الشكل تبعا لتباين المستويات المسطحة المتوازية لسطح الصورة، وهذه الاشكال المتكونة لونيا، تحوم بتراكباتها في فضاء غير محدد، ولم تعد الاشياء والمناظر الطبيعية وكلما يصار الى تمثيله (وهذا تحديدا في تجريدات كليمت) يضاء من مصدر خارجي بل اصبح اللون هو المصدر الذاتي للضوء والتكوين من خلال العلاقات التي تربط بين الخطوط والالوان، اصبح هو القوة الموحدة المطلقة" (Bonis، 2001، صفحة 200) اهتمام كل منهما بالزخرفة والتفاصيل الصغيرة التي تتوزع على سطوح اللوحات. هناك نوع من العاطفة التي تغلف اعمالهما، مثل اللحظات الخاصة عند المرأة او اللحظات الحميمية بين الرجل والمرأة كما في الشكل. هذه اللوحة تسمى بالفترة الذهبية. لأنه رسم فيها لوحات بمثل الأسلوب المذهب هذا. ومن المثير للاهتمام ان هناك من يعتقد ان الرجل والمرأة في هذه اللوحة هم الفنان وحبيبته. ولكن كليمت كان معروفاً عنه حب النساء. ولكن قرار الفنان أن يرسم نفسه في هذه الوضعية، فهي رسالة للمشاهد بأن يعتبره كشخص محب صادق وليس ذلك الفنان ذو النزعة الجنسية الجامحة. من المثير للاهتمام هو كيف أن الرجل هنا تظهر على رداءه مستطيلات سوداء وبيضاء، أما المرأة فأبرز ما نستطيع رؤيته في رداءها هو الدوائر الملونة. وهذا يوحي لنا بأشياء كثيرة اولها أن الاثنان مكملين لبعضهما. في تلمس خطاه وترسيخها في اطار من الخصوصية الاسلوبية المنبثقة من السمات العامة للمدارس التعبيرية الاهتمام بالخطوط الخارجية التي تحدد الشخصيات او التفاصيل المرسومة. وعدم اهتمام كل منهما بالمنظور التقليدي، لذا يظهر في لوحاتهما نوع من تسطيح وتبسيط المساحات كما في الشكل وقد كان الفنانون التعبيريين التجريديين، يركزون في اعمالهم على قوة التعبير التي كانت شغلهم الشاغل، ولكنهم على الرغم من تلقائيتهم العالية في التنفيذ، لم يهملوا جمال التعبير " بين جمال التعبير وقوة التعبير يكمن الفرق في الوظيفة، فالأول يبغي مسرة الحواس، لكن الثاني حيوية روحية هي بالنسبة لي،

Al-Academy Journal-Issue 108 ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

اكثر اثارة واعمق تاثيرا من الحواس.. وحين يناى عمل ما عن اعادة تمثيل الظواهر الطبيعية، فليس معنى ذلك هروبا من الحياة، بل قد يكون نفاذا الى الحقيقية.. تعبيرا عن روعة الحياة وحافز لجهد اكبر من العيش" (Reid، 1989، صفحة 132). على ان تبسيط المظهر الخارجي للأشكال، يجب ان لا يكون هو الهدف الاساس، الذي لا يرتبط بفهم حقيقي لمبررات ودواعي هذا التبسيط، الذي يفترض ان يكون نتيجة منطقية للرؤية الفنية العميقة لجوهر الاشياء، بما ينسجم وفلسفة الفنان الخاصة للحياة، وقدرته العالية على توسيع العلامات الموحية كما في الشكل ، المنفتحة على احتمالات تاويلية ودلالية مختلفة، البساطة ليست هي الهدف، لكن المرء (الفنان) يصل الى البساطة على الرغم منه، كلما يقترب من المعنى الحقيقي للاشياء. وقد وضعت الكثير من التعريفات والتسميات، لتحديد طبيعة التعبيرية ، حيث ان التحولات التي حدثت في تاريخ الرسم، ابتداءً من الرومانسية حتى الانطباعية، ساهمت في الخروج من الصيغ المتصلبة، التي كان يدعوا اليها من عرفوا بالملتزمين المجدبين، وانتهت اخيرا في استرجاع الفن الحديث لكل شي من القاعدة، وتوصل الى ذلك الفن اللاشكلي الذي هو احد محاولاته الاخيرة، التي عدت الاسلوب الذي تم امتصاص الاشكال "في زمان اقرب، وبعد الحرب العالمية الثانية، حاول ما يسمى بالتعبيرية المجردة، او بالفن اللاشكلي، ان يتخطى حدود الصورة التي تظل ثمرة او انعكاس ترتيب، وان ينقل الى اللوحة بالحركة او بالبقعة النبضات الاولية للحياة الساعية الى التبين" (Hoig، 1987، صفحة 330)

الشكل (4)

الشكل (5)

الشكل (6)

الشكل (7)

وما نجده من عناصر تعبيرية للتمثيل البصري عبر توظيف المرأة للتعبير عن معان ودلالات تصف المجتمع في حينه بتناول موضوع يصف به الحالة الاجتماعية للمرأة في المجتمع الاوربي وهي انطلاقة نحو التسخير الجمالي من خلال معالجات البقع اللونية وما تحمله من مؤشرات الاضدهاد الانساني بعد المرأة مكون نصفي للمجتمع ، وهذا نشاهده في الصورة الفنية للمنجز رقم (6، 8) بينما نجد تفرد الصورة في المنجز (5، 7) لبيان تفاصيل أكثر عمقاً ، وعن طريف تفكيك العمل إلى بنى رمزية نجد التكوينات في الصورة (4) تعبير عن تعدد اجتماعي لتلك التنويعات الاعتباطية بالوان متعددة بين قيم البرتقالي والاسود ودرجات اللون الاحمر مع الاحتفاض بوجه المرأة وكأنها نائمة مع وجود عتمة لونية للخلفية بالاحمر والاسود المتدرج

والتركيز على مساحة تمثيل بصري بأيحاء مرئي وكأن المرأة جالسة وقد وضعت يدها على ركبتها، بينما نجد في الصورة (6) وجه الفتاة النصفي وهي نائمة مع تكوين تقني للالوان ذات البقع الحمراء والسوداء على ارضية من درجات الضوء للبرتقالي.

إذ تتصف صفات (كليمنت) بأنها تعبيرية مباشرة تجمع بين الواقع والتجريد للوصول إلى موضوعات إجتماعية تؤسس منهجاً فكريا على مستوى التشكيل الفني للرسم الاوربي وما يتصف من معالم التشابه الصوري للفن الياباني من جانب توظيف صورة المرأة مع ملء المساحات بالكامل وفقاً للضوء وقيم الانارة.

2-الموضوعات التعبيرية في منجزات الفنان (ستاركاووش):

اعمال ستار كاووش غير مغلقة ومفتوحة ومثلها اشكال لوتريك الملتوية واشكال كيريشنر منحرفة ومفتوحة شهدتها تجربه وتأثره بأكثر من أسلوب أو اتجاه فني قديم ومعاصر، إلا أنه تمكن من انشاء أسلوبه الخاص الذي ينتمي بقوة إلى التعبيريّة الألمانية، ويحمل في الوقت نفسه تأثيرات واضحة من الفنون البدائية، والاتجاه الوحشي الذي تميز بألوانه الصريحة والقوية والمباشرة. والميزة الواضحة في أعماله ، جمعها بين القيم التعبيرية الحيوية للخطوط (الرسم) والألوان وبين مضامين أعماله وطريقة التعبير عنها ، تميز أسلوبه بألوانه الصارخة المنتظمة في تكوينات انطباعية جديدة كما في الشكل (8) كان الفن لكيرشنر وسيلة مباشرة وقوية لترجمة الصراع الداخلي في نفسه وتحويله إلى أشكال ومشخصات مرئية.(فالشكل التعبيري شكل نسبي : الذي تكون نفعيته وجماله غير منفصلين عن طبيعة كل ما هو حي) (Mubarak، 1973، صفحة 47). والحقيقة ان التعبيرية نسفت هذه المفاهيم واعتمدت القلق في الموازنة في اشكالها ومضامينها واهتمت بالمبالغة والتحوير وتكثيف الشكل الدرامي واصبحت القاعدة الذهبية للتجريدية والتعبيرية اللاقاعدة فلا اشكال متناظرة او توازن بل العكس تماماً فالشكل التعبيري الحديث له حياته العضوية التي حدثت بفعل فعاليات نفسية كالتقمص الوجداني للفنان او الاسقاط، في انتقائه للألوان كان مونك ينحو نحو الألوان الحادة شبه المجردة الغامضة، كما تأثره كاووش بالفنان إدفارد مونك الذي كان في الغالب يعتمد مواضيع اعماله نهايات مفتوحة لتمثل رموزاً ذات أهمية عالمية، ومن هنا كانت رسوماته وأعماله وبصمته أشبه بطلاسم نفسانية ناتجة عن تجارب مونك النفسية، ومع ذلك فقد كانت تمتلك القدرة على التعبير عن مشاعر الناظر للوحة أو حالته النفسية أو ربما التخفيف من حدتها، يعود الاستغراق المتكرر بموضوع الجنس في أعمال مونك يعود إلى تقدير الفنان البوهيمي للجنس بوصفه أداة لتحرر المشاعر والتحرر الجسدي من التطابق المجتمعي، كما يعود إلى افتتان معاصريه بالتجارب الجنسية بوصفها تشكل نافذة على اللاشعور من اشهر مقولاته ((تعيش الألوان خاصة مدهشة بعد وضعها على لوحة الرسم)) (htt) 1وعلى جوانب أكثر قتامة في النفس الإنسانية أحياناً. لطالما كانت الإيحاءات الجسدية تحتل مكانة مركزية في الرسم، فكل تصوير للجسم البشري يقول شيئًا عن صاحبه: حالته النفسية والفكرية ومكانته الاجتماعية بل وحتى أحوال عصره لكن مع مونك ارتفعت أهمية الجسد إلى مرتبة التماهي مع الروح كما في أشهر اعماله التي

[1] https://thmanyah.com/

انتشار الصرخة كما في شكل (9) وبالرغم من أن الذوق الفني الرائج بعد وفاة مونك تخلى عن التعبيرية ونحا إلى التجريد، إلا أن اللوحة احتفظت بشعبيتها بل وتزايدت شهرتها مع مرور الوقت، فظلّت هدفًا لعمليات السرقة التي تستهدف الأعمال الفنية، واستمرت في إلهام عدد كبير من الفنانين الذين صنعوا منها نسخهم الخاصة، فأصبحت ملامح الجسد تحمل تصويرًا حادًا للمشاعر وأعنف الأفكار وليس فقط دلالات متوارية على اختلاجات خفية.كما في الشكل (9)

فإن ألوان وأشـكال أميل نولده في حياة كاووش الفنية اخذت مسـاحة كبيرة خلال السـنوات التي ينتقل كاووش بأعماله، فإن التعبيرية قد شـاطرتها بيد أنها بالغت في الإزاحة الشـكلية والمبالغة الوجدانية، فالتعبيرية لا شك بنيت أعمال فنانها على منظومة فكرية وتاريخانية تطورية وجمالية تأسـست على أعمال سـابقة بنفس الوقت التي بنيت عليها أعمال لاحقة وبالتحديد خلال العقدين الأخيرين من حياته، طابعاً شـديد الفرادة، منطلقاً من حرية مطلقة في التعبير كما في التلوين. وبدا واضحاً أنه يسـتخدم الألوان ليس لتقديم أشكاله بل لنقل حالة روحية الى الناظر الى لوحاته. ولقد تميزت لوحاته على الدوام بتلك الحركة التي تطبعها والتي تحيل مباشـرة الى ماتيس، ومن ناحية ثانية تميزت حقبة من حقب نشـاط اميل نولده بلوحات دينية جعلته، الى حد ما، يبتعد عن رفاقه التعبيريين الآخرين، لوحة (أميل نولدة) العشـاء الأخير بوصـفها عملاً تعبيرياً متجدداً بفعل كينونة إنتمائه للمدرسـة التعبيرية التي تمردت على مظاهر الفن والجمال التقليدي السـائد ، وسـعي للبحث عن الجديد بكل ماتحمل من دلالات ثقافية متحركة ، لذا جاءت الأعمال الفنية التعبيرية بجرأتها اللونية الصـريحة وإزاحة الأشـكال ومحاولة التلاعب في بنيتها الشـكلية (**تناغم الألوان والشـكال يجب أن يقوم على شـيء واحد هو الإحتكاك مع الروح البشـرية**) (Amhaz، 1981، صفحة 79) اما خلال سـنواته الأخيرة فانصـرف نولده الى رسـم الطبيعة وتفاصـيلها. وفي جميع الاحوال ظل اللون سـيداً أسـاسـياً في لوحاته كما في الشـكل (12) إذ بالنسـبة اليه كان "اللون طاقة، والطاقة هي الحياة"، بمعنى اننا حين نلون نعيد اكتشـاف الحياة، بل خلقها من جديد، لرحل اميل نولده الصـورة عن عالمنا يوم 14 نيسـان ابريل 1956 وكان لا يزال في قمة عطائه رغم تقدمه في السـن، ولوحاته قائمة اليوم في أبرز المعارض العالمية.

ملاحظة بالنسـبة للفنان العظيم الواسـطي، فينظر كاووش الى اعماله دائماً كمثال عالي المكانة والجمال والتأثير، واسـتشـف منها هذه البسـاطة والليونة في الخطوط، والزخرفة الشـرقية المحببة، و(كاووش) رسـام تشـخيصـي اسـتفاد الكثير من اعمال الواسـطي، كما اسـتفده مراراً من الايقونات القديمة، (الفن هو ان تعرف طريقك جيداً وتمسـك بالمصـادر القادرة على دفع تجربتك الى الامام. وفن الواسـطي وحتى فن الأرابيسـك بشـكل عام نبني على الكثير من التفاصـيل والتبسـيط والمعالجات. بالنسـبة للتعبيرية عندي) (Researcher، 2021)، المادة التي يستخدمها هي ألوان الأكريليك على الكانفاس في الحجوم الكبيرة للوحاته، وبالنسبة للحجوم الصغيرة يرى كاووش ان رسمها بالأكريليك لكن على سطوح صلبة (بورد من الخشب) لأن تجربة ذات معالجات خشـنة وطبقات عديدة مت اللون التي تجف بسـرعة واسـتمره معها بالعمل لسـاعات طويلة. مقاسـات لوحاتي تتراوح بين اربعة أمتار وثلاثين سـنتمتر. لكن الحجم المفضـل لديه هو متر في ثمانين

Al-Academy Journal-Issue 108 ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

سنتمتر، وخمسين سم في اربعين سم، وعادة ما يبدأ بمجموعة من التخطيطات على الورق ثم اختار واحداً منها لأنفذه على سطح الكانفاس.

أن أعماله لم تحدد بالعراق فقط وهي موجودة في بلدان مختلفة وعديدة لأنه أقمه معارض في اماكن مختلفة، حيث يتم اقتنائها في هذه البلدان، وآخر لوحة اقتناها متحف الكويت والتي فازه بالجائزة الذهبية في البينالي الذي أقيم هناك قبل سنتين. فمنحته بعض قصاصات الكانفاس مجانًا. رسم أشكال نساءٍ ورجال، ووجوهًا بشريّة، أطّرها وراح يبيعها للسيّاح بأسعار رمزيّة. أمضى 6 سنوات على هذه الحال، تنقّل خلالها بين أوكرانيا والنمسا وألمانيا، قبل أن يصل إلى حلمه، بلد الفنّ: هولندا. أيّام وتأخذه قدماه إلى متحف فان جوخ، ولوحات رامبرانت، في تجوال طويل بين أكثر من 900 متحف".

الشكل (8)

الشكل (9)

الشكل (10)

يستمد (كاووش) معالمه كعناصر بصرية في منجزاته من خلال وجود حضوري للمرأة كموضوع تعبيري تتشكل فيه مساحات منمقة من الدرجات اللونية المتداخلة باسلوب مختلف وكأنها نماذج نقطية تتشارك فيها قيم الدرجات اللونية مع اللون الاسود الذي يعطي قوة في عزل المساحات وكأنه يعالج حداثوية البنية الشكلية للمنجز الفني، مع الاخذ بنظر الاعتبار السمة التي تغلب في أعماله عن المرأة وهي حزينة وكأنها نائمة مع دلالة وقوفها وهي شامخة وهذا ما نشاهده في الصورة (8) بينما يركز الفنان في موضوعاته على وحدة الاسلوب الفني الاخراجي فأنه يقرب صورة المرأة على غرار الصور الشخصية بلمسة جمالية –وكأنه يحاكي الجيوكندا- (الموناليزا) بما تحتفظ فيه من ابتسامة وكأنها اشراقة أمل، وفي الصورة (9) نجد ذلك اللباس الذي تتميز في رمزية موضوع العمل باستلهام الفنان من واقع محلي عراقي، وكأنها تستتر غلف

الفصل الرابع (نتائج –استنتاجات- توصيات)

الفصل الرابع (نتائج –استنتاجات- توصيات)

اولاً: النتائج: في ضوء ما جاء به البحث من وصف وتحليل لنماذج الاعمال وتحقيقاً لهدف البحث تحددت النتائج على النحو الآتي :

1. يتشارك الفنانان (كليمنت) و(كاووش) بتناول موضوعات اجتماعية للمرأة كعنصر فني له دلالاته التعبيرية للتواصل الفكري كفلسفة جمالية تترابط فيها معالم الاحساس لدى الفنان مع مشكلات الواقع المحسوس والمدرك.
2. تتصف موضوعات كلا الفنانين بأسلوب مميز في معالجة فضاء اللوحة كمنجز للتعبير الشكلي الذي يضم في داخله معاناة المرأة كسمة وخصيصة للتعبيرية التجريدية.
3. تطابق الرؤى الشكلية في الموضوعات المنجزة وكأن (كاووش) يعد ما قدمه (كليمنت) بصياغة جديدة مع مفارقة الاشكال بلمحة محلية عند (كاووش) وهي تمثيل للهوية المحلية فنياً.
4. المقاربات الشكلية تتجانس فيها موضوعاتها الفكرية وتتشكل فيها معالم إدرك الواقع لدى كل،من الفنانين على مستوى التقنية والتنفيذ والتكنيك والمادة بما تحمله من صفات التعبير الجمالي .
5. تنساق هوية كل فنان بتميز القيم اللونية والشكلية فنجد موضوعات (كليمنت) بتناول الضوء والسطوع في أغلب مساحات المنجز الفني لديه، بينما نجد (كاووش) يحول قيم ودرجات اللون إلى التباين المتوسط لتحقيق فاعلية في الدرجات الرمادية والأسود وكأنه يميل إلى الوحشية في قوة بعض من المساحات.

References:

1. (n.d.). https://thmanyah.com/.
2. flied, G. f. (1985). *Gustav klimt 1862- 1918, 1998 Bendikt taschen verlay Gmbh.* koln: hohen zollernring S3,d50672. .
3. Rosemary, L. (1987). *History of Art- The Twentieth Century.* Cambridge : Cambridge University Press.
4. Researcher. (2021). *Star Cowosh.* Via WhatsApp on Friday 15/1/2021: An interview conducted by the researcher with the artist.
5. Blessed, p. (1973). *The main trends in modern art in the light of Herbert Reid's theory.* Baghdad: Ministry of Information Publications.
6. Irons, A.A. (1971). *Expressionism in Poetry, Story and Theatre, Cultural Library Series No. 26.* Cairo: Egyptian General Organization for Authorship and Publishing.
7. Amhaz, M. (1981). *Contemporary Plastic Art Photography 1870 – 1970.* Beirut: Dar al-Triangle.
8. Bonis, A. (2001). *Modern European art.* Beirut.
9. Doi, J. (1963). *Art Experience, Ter: Zakaria Ibrahim.* Cairo: Arab Renaissance House.
10. Reed, E. (1989). *Summary in the history of modern painting. Ter: The gloss of the firstborn. I1.* Baghdad: House of Public Cultural Affairs.
11. Serenity, M. (2010). *The concept of artistic expression. Article.* (http://alnoor.se/article.asp?id=99041: Fine Arts Forum, Department of Painting, Contemporary Plastic Art.
12. Saliha, n. (2001). *Contemporary Theatrical Currents, supervised by D. Samir Sarhan.* Sharjah: Theatre Library, Sharjah Centre for Intellectual Creativity, Department of Culture and Information.
13. Nazim, A.K. (1997). *The cognitive origins of the theory of receiving.* Amman: Dar Al Shorouk.
14. Hoyg, R. (1978). *Art is a priority and its way. Ter: Salah Baramdeh. Part 2.* Damascus: Ministry of Culture and Guidance.
15. Wahba, M. (1979). *Glossary of Arabic Terms in Language and Literature.* Beirut: Library of Lebanon.

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts108/161-174

Effectiveness Silence Select in Iraqis Theatre Actor.

Ali abd al mohsen ali [1]

Al-Academy Journal-Issue 108 ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 8/12/2022 Date of acceptance: 20/3/2023 Date of publication: 15/6/2023

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

abstract

The philosophies don't forgets the subject silence because it effecting in life human , the kinds artist don't lost the silence , exactly the theatrical arts because if the actor don't the select silence he is don't effect in the audience , this study giving the important for active the select silence in Iraqis theatre , so this search composed of : the preface that composed of : the search problem , and important the search and need it , aimed the search , lines search it composed of the lines time , lines place , and lines subject , and the terms limited . the theatrical line that composed The second topic the first topic the silence in the philosophers, part , active the select silence in the theatre text. The Third topic active the select silence in acting the actor in the world . the measures that composed of analyse Romelos Theater and comedy seven days. the results composed of :-1- The selective silence of the emperor, his wife, and the vizier in the play Romilos had an effect on setting the rhythm of the theater . 2-the selective silence in play Romilos Help achieve The correct timing in the entry of the antique seller on the emperor . 3- the selective silence Responsible for achieving emotional memory, especially in the last scene of the emperor 4- The complete selective silence of the grandfather, his granddaughter and the stranger in the seven days Contribute to the development of the actor's presence and influence on the recipient . 5- The complete selective silence of the grandfather, his granddaughter and the stranger in the seven days help the actor Help the actor relax . 6- the selective silence After the funeral music in which he participated which he participated in the grandfather, his granddaughter and the stranger in the seven days that important for the actor on movement and diction. the conclusions ended this search with important dictionaries and the sources and the abstract.

Keywords: effectiveness, silence, select, actor.

[1] University of Babylon, College of Fine Arts, fine.aliabdalmohsen@uobabylon.edu.iq

فاعلية الصمت الإنتقائي عند الممثل المسرحي العراقي

علي عبد المحسن علي [1]

ملخص البحث

اخذ الصمت جانبا مهما من اهتمامات الفلاسفة على اختلاف توجهاتهم ، كونه العنصر الفعال والمؤثر في حياة الإنسان ، والفنون على اختلاف أنواعها لم تستغني عن الصمت ، ومن تلك الفنون الفن المسرحي تحديدا ، فالعرض المسرحي إن اختفى منه عنصر الصمت لا يؤثر في المتلقي ولا يتحقق فيه عناصر الترقب والتشويق ، من هنا جاء هذا البحث لتسليط الضوء على فاعلية الصمت الانتقائي عند الممثل المسرحي العراقي ، لذلك تضمن البحث المقدمة وتتضمن مشكلة البحث ، وأهمية البحث والحاجة إليه ، وهدف البحث ، وحدود البحث الزمانية والمكانية والموضوعية ، وتحديد المصطلحات .

الإطار النظري – المبحث الاول، اراء الفلاسفة في مسالة الصمت . المبحث الثاني فاعلية الصمت الانتقائي في أداء الممثل المسرحي عالميا . الاجراءات ويتضمن تحليلا لعرض مسرحية روميلوس ومسرحية كوميديا الأيام السبعة . النتائج وكانت :- 1-الصمت الانتقائي التام (الحركة والإلقاء) للإمبراطور وزوجته والوزير في مسرحية روميلوس كان له تأثير على ضبط إيقاع الشخصيات الدرامية وفقا للإيقاع العام للعرض المسرحي .

2-الصمت الانتقائي في مسرحية روميلوس يعد عاملا مهما من عوامل تحقيق التوقيت الصحيح لدخول شخصية بائع التحف على الإمبراطور.

3-الصمت الانتقائي يعد مسؤولا عن تحقيق الذاكرة الانفعالية وخصوصا في المشهد الأخير للإمبراطور.

4- الصمت الانتقائي التام للجد وحفيدته والغريب في مسرحية كوميديا الأيام السبعة كان له دورا أساسيا في تعزيز قدرات الممثل الإبداعية عن طريق استثماره لكلمة (لو السحرية) .

5-الصمت الانتقائي التام للجد وحفيدته والغريب في مسرحية كوميديا الأيام السبعة ساعد الممثل على الاسترخاء الذي يعد عنصرا أساسيا من عناصر الأداء المسرحي الناجح.

6-الصمت الانتقائي الآخر الذي حدث بعد الموسيقى الجنائزية والذي شارك فيه الجد وحفيدته والغريب في مسرحية كوميديا الأيام السبعة كان له دوراً فعالا في تأكيد مبدأ التركيز عند الممثل المسرحي على الحركة والإلقاء.

والاستنتاجات، ومن ثم يختتم البحث بأهم المراجع والمصادر التي اعتمد عليها الباحث في بحثه

الكلمات المفتاحية: - فاعلية، الصمت الانتقائي، الممثل المسرحي.

[1] جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، fine.aliabdalmohsen@uobabylon.edu.iq

المقدمة

مشكلة البحث:- يعد الصمت الانتقائي عنصرا فعالا من عناصر الإبداع الفني في كافة الفنون. لذلك اهتم الفلاسفة بهذا العنصر وأولوه الأهمية الخاصة، على اختلاف توجهاتهم الفكرية، سواء المثالية أو المادية كونه يسهم في تعزيز اللغة الفنية لكافة الفنون (الرسم ، النحت ، الموسيقى المسرح) من خلال ، عنصر الإيقاع الذي يتضمن ضربة وصمت تتبعها ضربة أُخرى . ولولا عنصر الصمت لما تحسسنا عنصر الديمومة في الإيقاع. فالإيقاع كلمة مشتقة من الأصل اليوناني القديم (reyo) ومعناها باللغة العربية الانسياب (انسياب الماء) ومعناها باللغة الانكليزية المقياس أو الاتزان أو التوقف في الغناء والموسيقى وفي الحركات المختلفة ، الإيقاع بالمعنى الدقيق هو تنظيم الانطباعات السمعية والبصرية في مجموعات متكررة ومتنوعة ومتحركة . ان هذه الوحدات أو المجموعات نسميها ضربات يتخللها فواصل، وهذه الفواصل تعد بمثابة الصمت، وهي أما زمنية كما هو الحال في الموسيقى أو مساحية كما هو الحال في اللوحة الفنية التشكيلية أو زمنية- مكانية كما هو الحال في العرض المسرحي، وتحديدا عمل الممثل المسرحي ، من هنا صاغ الباحث عنوانا لبحثه ألا وهو فاعلية الصمت الانتقائي عند الممثل المسرحي العراقي .

أهمية البحث والحاجة إليه:-

إبراز فاعلية الصمت الانتقائي في عمل الممثل المسرحي العراقي، كما تتجلى أهميته في كونه يفيد الممثلون المسرحيون.

هدف البحث:- التعرف على فاعلية الصمت الانتقائي عند الممثل المسرحي العراقي .

حدود البحث

أ- الحد الزماني :- يتحدد البحث زمنيا في العروض المسرحية المقدمة للفترة من 2010 إلى 2014 .

ب- الحد المكاني :- يتحدد البحث مكانيا في العروض المسرحية المقدمة في العاصمة بغداد وفي ستوكهولم عاصمة السويد .

ت- الحدود الموضوعية :- التعرف على أهمية فاعلية الصمت الانتقائي في عمل الممثل المسرحي العراقي.

تحديد المصطلحات

المصطلحات واجبة التحديد هي:-

1-الفاعلية

ا-الفاعلية لغويا :- فعل (الفعل) بالفتح مصدر (فعل) يفعل وقرا بعضهم (واوحينا اليهم فعل الخيرات) . و (الفعل) بالكسر الاسم والجمع (الفعال) مثل قدح وقداح . و(الفعال) بالفتح والفعال ايضا مصدرها (فعل) كالذهاب . وكانت منه (فعلة) حسنة او قبيحة . و(الفعل) الشيء (فانفعل) مثل كسره فانكسر " (al-razy,1983,p.p507-508)

ب-فلسفيا :-(الفاعلية) هي " وصف لكل ما هو فاعل والعلل الفاعلة او الفعالة efficientes (causes) هي التي تحدث اثرا بالفعل "(Arabic language complex,1983,p.137)

ت-في علم النفس :- يرتبط مصطلح الفاعلية بما يمتلكه الافراد من قدرات في تحصيل المعارف والمهارات لتحقيق الذات من خلال فاعلية الذات التي تعرف بانها " من اهم ميكانيزمات القوى الشخصية حيث انها

تمثل مركزا هاما في دافعية الطالب للقيام باي عمل او نشاط دراسي ،فهي تساعد الطالب على مواجهة الضغوط الاكاديمية المختلفة ، والتي تعترض ادائه التحصيلي، وترفع مستويات الفاعلية الذاتية لدى الطلاب من خلال الممارسة والتدريب المتواصل على بعض مهارات النشاط الاكاديمي " (badawy,2001,p.151)

ث-في علم الادارة :- تعرف الفاعلية بانها " الكفاءة (efficiencye) او معنى تحقيق النتائج المطلوبه واحداث الاثر الايجابي " (akuarsheda,p.2006)

2-**الصمت**

ا - لغويا :- " الصمت والصموت والصمات : السكوت ، كالإصمات والتصميت . ورماه بصماته، أي بما صمت منه . واصماته وصُمته ، اسكته ، لازمان متعديان . والصُمات بالضم سرعة العطش . والصامت من اللبن : الخاثر ، ومن الإبل : عشرون ومن المال : الذهب والفضة ، والناطق منه : الإبل . والصموت ، بالفتح : الدرع الثقيل" . (al-firuzabady,2009,p.155)

ب - الصمت فلسفيا :- هو " ترك التكلم مع القدرة عليه وبهذا القيد الأخير يقارب الصمت فأن القدرة على التكلم غير معتبرة فيه ومن ضم شفتيه آناً يكون ساكناً، ولا يكون صامتاً، إلا إذا طالت مدة الضم " (saleba,1971,p.660)

ث:- الصمت في المسرح :- هو " غياب الكلام وكل ما هو مسموع من موسيقى وضجيج ومؤثرات سمعية ، وهذا ما يتعارض مع طبيعة العرض المسرحي كفن سمعي بصري . من هذا المنطلق ، فان لحظات الصمت في المسرح ، لكونها تعني الفراغ ، تكتسب

واقعا خاصا وتكون لها دلالتها قدر الكلام وأكثر احياناً " (alyas & kasab, 2006,p.291)

الصمت الانتقائي هو :- " قيام الممثل بانتقاء الصمت لاحداث اكبر تاثير في المتلقي وفقا للفكرة الرئيسية للنص الدرامي ، وهذا يؤدي الى تحقيق الحضور الخاص بالممثل " (fatihy,1986)

التعريف الإجرائي :- تعرف فاعلية الصمت الانتقائي بانها قدرة الممثل في عروض ما بعد الحداثة على انتقاء لحظات الصمت سواء في الإلقاء أو الحركة أو كلاهما ، مما يسهم في تطوير حضور الممثل ومنظومة الإرسال والاستقبال ، ويساعد على إبراز إيقاع الشخصية الدرامية بصورة صحيحة بما ينسجم مع الإيقاع العام للعرض المسرحي ، وهذا ناجم عن ايمان الممثل بالدور المسرحي نتيجة عن الذاكرة الانفعالية للممثل وعنصر الخيال أو ما يسمى (لو السحرية) . ويؤثر كل ذلك في المتلقي مما يحقق نوعا من التفاعل ما بين الممثل والمتلقي.

الإطار النظري

المبحث الأول

توظيف الصمت عند الفلاسفة

احتل الصمت جوانب متعددة من حياة الإنسان، لان العمل المستمر يؤدي بالإنسان إلى الإعياء والتعب إذ لابد له من تجديد النشاط والحيوية، وفي الموسيقى هناك صمتا من نوع آخر انه المسافة بين ضربة وأُخرى في الإيقاع، لذلك كان اهتمام الفلاسفة والمفكرين بموضوعة الصمت.

ومن هؤلاء الفيثاغورسيون (نسبة إلى فيثاغورس العالم الرياضي الشهير الذي عاش في القرن الخامس قبل الميلاد) ، إذ كانوا يفرقون بين مستويين من مستويات الوجود مستوى الوجود المعقول ومستوى الوجود المحسوس ، إذ أكدت الفلسفة الفيثاغورسية على ثنائية النفس والجسم ووضعت متقابلات عشر ميزت فيها بين الأطراف المتقابلة بحيث أن كل تقابل يكشف دائما عن تمييز احد الأطراف على الآخر ، فقابلت مثلا بين المحدود واللامحدود والواحد والكثير والذكر والأنثى والخير والشر والنور والظلام والصمت والحركة . (matar,1974) ونتيجة لذلك يتحد الصمت مع الحركة من خلال وسط رياضي بينهما استنبطه الفيثاغورسيون من خلال الأوتار الموجودة في القيثارة فلكل وتر نغم خاص به يعبر عنه دون سواه للوصول إلى معيار جمالي أساسه الاعتدال والتناسب والائتلاف.

الايليين (الطبيعيون) ، اتجهوا إلى التأكيد على العناصر أو الذرات التي يتشكل منها الكون ، فقد أكدوا أن أصل الأشياء يتمثل بالماء والتراب والهواء والنار ، لذلك فالساكن بالنسبة لهؤلاء يتمثل في وجود سرمدي ثابت مكافيء لذاته ، لذلك فقد عمد الايليين إلى فصل الحركة عن السكون ، كون الأول نقيضا للثاني . وهذا الفصل هو جوهر المنهج الميتافيزيقي ، ولابد من التطرق للميتافيزيقيا التي هي مأخوذة من " الاسم ميتا meta أي ما بعد وفيزيقا physics أي علم الطبيعة " (matar,p.22) رغم أن أرسطو اقرن الميتافيزيقيا بعلم الوجود ومع مرور الوقت أخذت موضوعات الميتافيزيقيا بالاتساع لتشمل الظواهر المحسوسة والخواص العامة للوجود كالجوهر والعرض والتغير والزمان والمكان والعلاقات وكذلك تشتمل على علم المعرفة ونظرية الوجود ، والتي تتناول نظريات وجود الكون وتاريخ وجود الجنس البشري على الأرض . كما تضمنت الميتافيزيقيا الجانب الخاص بالسيكولوجية العقلية والذي يبحث في الفرق بين النفس والروح وعلاقة الجسد بالروح في الحياة وبعد الممات ومسالة الخلود . كما تضمنت الميتافيزيقيا القسم الخاص بعلم الكونيات ويشمل دراسة البدايات الأولى للكون وبدايات الحياة للوصول إلى دراسة مشكلة الغائية أو الغاية الأساسية من الكون واخيراً تضمنت الميتافيزيقيا الجانب الخاص باللاهوت العقلي أو الطبيعي ويناقش موضوع الإلوهية والأدلة على وجود الله وصفاته .

(aflaton، b.a347-423) هو الآخر أكد على أهمية الصمت ، إذ يقول " إن الإله صاحب المعجزة في دلفي لا يتكلم ولا يخفي مراميه ولكنه يرمز ". (badawy a.a,1978,p.46) والرمز هنا هو الصمت لأنه ابلغ تعبير من الكلام .

(arstotal، b.a 322-394) له موقف آخر تجاه الصمت ، إذ يعدَ الحركة مرتبطة بالإرادة الموجبة على التحرك . وعدَ السكون أو الصمت بمثابة العائق الذي يعيق الحركة، ويشير أرسطو إلى سبب ذلك بالقول " إن فينا مستدع لان يكون الجسم ساكنا أو هابطا ليس هو بعينه الموجب للاصعاد ، وان قوة واحدة لا تقتضي ايجابيين اثنين متقابلين . ثم أن الذي يستدعي منا السكون والهبوط ليس إلا المزاج أو ما يوجب المزاج " (al-masoody,1974) وبالتالي فهناك قوتان تحكمان أي جسم الأولى هي القوة المحركة والثانية هي قوة السكون ، وهاتان القوتان في تعارض مستمر .

(al-gaheez، b.b 255 -159) له رأيه الخاص في بالصمت، هو مرتبط بالمعرفة. لذلك فهو مصدر مهم من مصادر التثبّت والتبيّن والتحرز من زلل الكلام وزلل الرأي، لهذا كان شخصا يدعى (يزيد بن جابر) يقال له الصموت ، لأنه يطيل الصمت ، ويقل من كلامه وخصوصا في الحرب . وكان الإعرابي عند سؤاله عن طول صمته يجيب :- اسمع فاعلم ، واسكت فاسلم . وكان العرب يربطون الكلام بالفضة والسكوت بالذهب ، ومقتل الرجل يكون بين لحييه وفكيه . كما يبين الجاحظ أن (أبي بكر الصديق) (رحمه الله) اخذ بطرف لسانه وقال هذا الذي أوردني الموارد (afify,1993)

(al-faraby، b.b 239-260) هو الآخر لم يهمل مسالة الصمت أو السكون، فقد أشار إلى أن الوزن الشعري يكون موزونا فقط عندما تتحقق الانتقالة للحروف من الحركة إلى السكون، مما يسهم ذلك في تقريب وتبعيد أزمنة النطق بالحروف المتحركة في جزء من القول ، وهذه الحروف تقابلها النغمات في الموسيقى.

(ibn-rushd، 1126-1128) هو الآخر لم يغفل مسالة السكون أو الصمت، فقد خالف رأي علماء الفلك ، إذ أشار إلى إن الأرض ساكنة ، لأننا لا نحس بحركتها ، وان الكواكب المحيطة بها متحركة ، ويشير إلى إن هناك سببان رئيسيان خلف هذا السكون :-

1-القرب :- ذلك أن الثقيل يتحرك إلى الوسط إذا كان خارجا عنه ويسكن فيه إذا بلغه ويحدث ذلك بالطبع وليس بالقسر ، وإلا كانت حركته إلى غير نهاية .

2-البعد :- فحركة الجسم السماوي عند تحركه يقف في مقره ، ويكون متحركا إليه إذا كان خارجا عنه ، والجسم الذي في غاية الكثافة واقفا في ابعد بعد منه وهو الوسط (hegil,w.f.) n.d وبذلك فقد كانت حسابات ابن رشد خاطئة عندما ذهب إلى إن الأرض ساكنة ، وان الأجرام السماوية هي التي تدور .

(galelo،1564-1646) ذهب إلى ابعد مما تصوره ابن رشد عن السكون ، إذ اثبت أن الجسم المتحرك لا يتوقف من تلقاء نفسه ، انه يستمر في التحرك دون أن يدفع إلى صيغة نهائية يفترض فيها ، فالجسم الذي يحركه جسم آخر يظل متحركا بسرعة ثابتة في خط مستقيم حتى اللانهاية ما لم تعترضه عقبات تسهم في توقفه أو سكونه .

المبحث الثاني

فاعلية الصمت الانتقائي في أداء الممثل المسرحي عالميا

في القرن التاسع عشر برز تأثير الصمت الانتقائي واضحا عند الممثل الذي عمل مع المخرج المسرحي (stanslavesky، 1863-1938) عندما أكد أن الوقفات أو الفواصل تسهم في تحقيق مبدأ تسلسل الأفعال وفقا لمبدأ السبب والنتيجة ، وهذه الوقفات أو لحظات الصمت على نوعين هما " المنطقية والسيكولوجية ، فبينما يصوغ الفاصل المنطقي إيقاعات نبرية وجملا كاملة بصورة آلية فيساعدها على أيضاع معناها ، نجد أن الفاصل السيكولوجي يضفي الحياة على الفكرة والجملة والإيقاع النبري . وستانسلافسكي يعد الفاصل المنطقي فاصلا سلبيا (..) وهو يخدم العقل . أما الفاصل السيكولوجي فهو دائم الحيوية غني بمضمونه وهو يخدم العاطفة ويطلق عليه أيضا ب (الصمت البليغ) " (yousif,1988,p.15) ويعد بمثابة المفتاح للولوج إلى الجانب النفسي للشخصية الدرامية والخط المتصل للدور المسرحي .

كما نصح ستانسلافسكي ممثله بضرورة استئصال الخوف والقلق الناجمان عن الوقوف على خشبة المسرح من خلال لحظات الصمت الانتقائي التي يترك فيها الممثل في ظلمة خشبة المسرح وتركيز إحدى أجهزة الإضاءة عليه ، وهذه البقعة الضوئية يمكن أن تشعر الممثل بالعزلة والانقطاع التام عن كل من حوله ، ومساحة بقعة الضوء تختلف من تمرين لآخر ، هذه العملية تنمي ملكة التركيز عند الممثل من جهة ومن جهة أخرى تسهم في إبراز الجانب الإبداعي الخاص بالمخيلة .

(mayarhoold vezbold ، 1943-1974) هو الآخر لم يغفل دور الصمت الانتقائي في أداء الممثل المسرحي في ترسيخ مبدأ البايوميكانيك ، وهو تكنيك اقترحه (مايرخولد) ومن خلاله اعتبر جسم الممثل عبارة عن ماكنة عجيبة تتألف من عدة مكائن صغيرة ، وهذه المكائن في مرحلة العمل تصل إلى أفضل الحركات الجسمانية وأكثرها اقتصادا للجهد العضلي وللفترة الزمنية وهذا التكنيك الذي يعد نوعا من العمل على تطوير مهارات الممثل وإعداده يعتمد على :-

1- الاستعداد للفعل – توقف .
2- الفعل نفسه – توقف .
3- رد الفعل الموازي . (evans,1979,p.16) .

والتوقف هو بمثابة لحظات الصمت الانتقائي التي يقتنصها الممثل لتطوير مهاراته الأدائية بفاعلية وللدخول إلى (المسرح الشرطي) الذي تبناه (مايرخولد) ، والذي يعد الحركة موسيقى بلاستيكية ورسم خارجي للمعاناة الداخلية ، ولأهمية دور الصمت في عروضه المسرحية يقول (مايرخولد) " إن حركات الأيدي ، و أوضاع الجسم ، النظرات ، والصمت ، هي التي تحدد حقيقة علاقات الناس المتبادلة . فالكلمات لا تقول كل شيء . وهذا يعني إننا بحاجة إلى رسم الكلمات على خشبة المسرح حتى نفاجيء المتفرج في وضع المراقب ذي البصيرة الحادة ... " (mayarhoold,1979,p.77) ويقول ايضاً " وفي كل مؤلف درامي يوجد نوعان من الحوار ، احدهما (ضروري ظاهريا) يتألف من الكلمات المصاحبة والمفسرة للفعل الدرامي ، والآخر (داخليا) يجب أن لا يسمعه المتفرج في الكلمات ، بل في فواصل الكلام ، لا في الصرخات ، بل في الصمت ، لا في الحوار ، بل في موسيقى الحركات البلاستيكية " (blezieton,1997,p.64) وبالتالي يحقق الصمت الانتقائي عند الممثل المسرحي شرط أساسي من شروط المسرح الشرطي المؤسلب الذي طبقه الممثل في مسرح مايرخولد لتحقيق حضور الممثل وقدراته الأدائية في محترفه المسرحي .

من جهتها تقول الناقدة والمخرجة الروسية (انا لا يسز) تعقيبا على مسرحية (وسط القتال) والتي أخرجها مايرخولد عام 1914 " بنيت خشبة المسرح بشكل كامل بواسطة المكعبات وكان الممثلون يتوقفون فجأة أثناء الأداء " . (blezieton,p.34)

وهذا التوقف الذي هو بمثابة لحظات الصمت الانتقائي يسهم في ضبط إيقاع الشخصية على خشبة المسرح .

المخرج الانكليزي (Greek adward gordeen ، 1872-1966) ، هو الآخر لم يستغني ممثله عن الصمت الانتقائي وخصوصا في تمثيله لمسرحية (السلالم) ، ذلك العرض الذي يعبر عن فلسفة كريك في المسرح ألا وهي رفض الواقعية والتمسك بالإيحاء والرمز . وقد استمد كريك فكرة الرمز من الفلسفة الهندية المعروفة ب (النرفنا) وهذه الكلمة تعني " العدم المطلق ... أي أن يلغي الفرد فرديته الغاءاً تاما، وثوابه على ذلك هو عدم رجوعه إلى أي صورة من صور الحياة في هذه الدنيا إذا مات ، فإذا لم يفعل ذلك ولم يجاهد في سبيله فهو لا بد راجع في أي صورة من الصور الحيوانية أو الإنساني ليتألم من جديد ... وليحيا حياة كلها متاعب مرة أُخرى " (Greek(n.d),p.117)

والنرفانا في الكتب البوذية تحمل معان مختلفة فهي :-

1- تلك الدرجة من السعادة التي يصل إليها الإنسان بكبته جميع شهواته الجسدية كبتا تاما.
2- عدم عودة الفرد إلى الحياة بعد الموت (التخلص من تناسخ الأرواح) .
3- تخلص الإنسان من الشعور بفرديته، وذلك باندماجه في الله (كوحدة الوجود عند متصوفة المسلمين).
4- التمتع بفردوس السعادة بعد الموت . (Greek ,pp116-117)

ورجل الدين البوذي هو المسؤول عن اصطناع النرفانا في حياته وذلك بالسيطرة التامة على النفس ، وبحثه عن الحقيقة ، والتزام النشاط والهدوء والغبطة والتركيز وسمو النفس وكل تلك السمات تلعب دورا أساسيا في ترسيخ تأثير الصمت الانتقائي في حياة ذلك الكاهن .

فالممثل المسرحي عند كريك لا يقلد الواقع بل يرمز له لإبراز الجانب الروحي من العمل الفني مما يرسخ تأثير الصمت الانتقائي لتحقيق الفاعلية في عمل الممثل ، وتحديدا في المسرحية اَنفة الذكر .

(brook beter ،1925- 2022) هو الآخر أكد على أهمية الصمت الانتقائي في أداء ممثله ، لأنه أكثر تعبيرا من الكلمة ، للتأثير على المتلقي ولخلق عنصر الترقب والتشويق لديه ، يقول بروك " عندما قمت بإخراج مسرحية (كيل بكيل) طلبت من الممثلة التي تمثل دور (ايزابيلا) إن تتوقف قليلا قبل أن تركع من اجل حياة (انجلو) بحيث يمكن أن تتحسس نفاد صبر المتفرجين ، وقد طلبت منها إن تكرر ذلك في كل ليلة وكان العرض يتوقف لدقيقتين تقريبا وأصبحت تلك الوسيلة أشبه بالسحر حيث يجمع الصمت كل العناصر المخيفة لتلك الأمسية ، فقد كانت تبدو فيه كل التصورات المجردة للرحمة لجميع الحضور في تلك اللحظة " (brook,1983,p.22) وبالتالي فالصمت الانتقائي يؤلف منظومة من العلاقات ما بين شخصية وأخرى والممثل والمتلقي لخلق عنصر التشويق والشد لدى المتلقي .

ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات

1- الصمت الانتقائي في النص المسرحي يسهم في تحقيق الإيقاع والتوقيت الصحيح لدخول وخروج الشخصيات الدرامية.
2- يسهم الصمت الانتقائي في أداء الممثل في تعزيز دور الإرسال والاستقبال ما بين الممثلين وما بين الممثلين والمتلقين
3-يساعد الصمت الانتقائي الممثل على تحقيق الحضور الفاعل.
4-يعمل الصمت الانتقائي عند الممثل في تعزيز الخيال أو ما نطلق عليه (لو) السحرية.

عينة البحث :- تم اختيار مسرحية روميلوس ومسرحية كوميديا الأيام السبعة عينتان قصديتان للبحث وذلك للأسباب الآتية :-

1-وجود أقراص (c.d) لتلك العروض حتى يتسنى للباحث تحليلها .

2-احتواء تلك العروض على الصمت الانتقائي في أداء الممثل المسرحي العراقي. طريقة تحليل عينتا البحث :- استخدم الباحث طريقة تحليل المحتوى من خلال هدف البحث وما تمخض عن الإطار النظري من معايير .

الإجراءات

1- مسرحية روميلوس

تحليل المسرحية :- أراد مخرج المسرحية (حاتم عودة) جعل القصة التاريخية للمسرحية تتلاءم مع روح العصر ، لان الأشخاص وتحديدا الساسة عبر التاريخ يرتكبون أخطاء تتكرر باستمرار بكل زمان ومكان ، وقد يكون سبب تلك الأخطاء حماقات هؤلاء الأشخاص أو ادعاءاتهم بأنهم القادة المبجلون ، كما أطلق لويس الرابع عشر على نفسه عبارة (ملك الشمس) . لقد أراد هؤلاء الساسة أن يقتدي الشعب بهم باعتبار إن سلطتهم مستمدة من الله تعالى ، فيأمرون ويستجيب الشعب لهم . وقد يتركون قيادة الجيوش لأشخاص غير مؤهلين للقيادة لان همهم المناصب والدرجات الرفيعة ولا يأبهون بموت الناس الذين يزجونهم بحروب غير محسوبة النتائج .

يقول الوزير :- شيء واحد يستطيع إنقاذنا .

الإمبراطور:- ما هو ؟

الوزير :- التعبئة العامة .

بعد ذلك الحوار يقوم الممثلون بالصمت الانتقائي ، وهذا الصمت يكون تاما للممثل (فاضل عباس) الذي جسد شخصية الإمبراطور والممثلة (بشرى إسماعيل) التي جسدت شخصية زوجته والممثل (محمد هاشم) الذي جسد شخصية الوزير ، وبالتالي اسهم الصمت الانتقائي في تحديد إيقاع الشخصيات الدرامية ، المؤشر رقم 1 ، الذي اتسم بالسرعة التي تتناسب مع روح العصر الذي يعيش فيه المخرج وتناقضاته السياسية والاجتماعية والاقتصادية .

كما عمل هذا الصمت الانتقائي على تبديل مشاعر الشخصيات الدرامية ، إذ تبدلت تلك المشاعر من حالة القلق من انهيار الإمبراطورية إلى حالة الطمأنينة ولو نسبيا .

وهناك صمت انتقائي آخر للممثل (محمد حسن) الذي جسد شخصية تاجر التحف عند دخوله على الإمبراطور ، يساعد على التوقيت الصحيح لدخول تلك الشخصية ، وينطبق هنا المؤشر رقم 1 كذلك ، هذا الصمت ينم عن قيام حدث مستقبلي يتمثل في التحدي والصراع ما بين الإمبراطور وتاجر التحف . طبيعة الصراع يتمثل في المصارعة الرومانية بين الاثنين ، وبالتالي فالصمت الانتقائي هنا يستخدم في إيضاح الأحداث

التي ستقع تباعا وفقا لقانون السبب والنتيجة للوصول إلى الفكرة الأساسية للنص والعرض الدراميين ألا وهي (أن الحمقى لا يمكن أن يديروا الدولة بجميع مؤسساتها وإلا سوف تنهار)

الصمت الانتقائي نجده في المشهد الأخير عندما يجلس الإمبراطور في البرميل وتنهال عليه الكتب والرسائل من كل حدب وصوب للتأكيد على سقوط الدولة نتيجة حماقة الإمبراطور الذي لم يحسن تقدير الأمور ، ولم يعر انتباها للرسائل التي تحذره من انهيار وشيك، وهذا ما حدث ويحدث فعلا على ارض الواقع فالقادة الامنيون لا يأخذون الرسائل والتحذيرات التي تصل إليهم والتي تحذرهم من وجود أخطار معينة في أوقات وأماكن معينة ، ونتيجة لذلك تكون خططهم الأمنية ومستقبل البلد في خطر دائم .

هذا النوع من الصمت الانتقائي (الصمت عن الحوار) يسهم في تغيير مسار الأحداث الدرامية ، وإحداث نقلة نوعية في تلك الأحداث من اضطراب في الواقع السياسي والاقتصادي للإمبراطورية إلى سقوط تام لذلك الواقع بكل ما تعنيه الكلمة .

في كل الحالات يعد الصمت الانتقائي نوعا من التصرفات ، وهذا التصرف الذي يقوم به الممثل عبارة عن فعل، والفعل هو تعهد واعي ومخطط ، يأتي عن إرادة .

التصرف يأتي نتيجة للشعور المعين الذي يشعر به الممثل (فاضل عباس) في لحظة ما مشابهة للشعور الحقيقي الذي مر به في الواقع أو سمع عنه أو رآه . وهنا يسهم الصمت الانتقائي في تعزيز دور الذاكرة الانفعالية والخيال الدرامي لإيصال الفكرة الأساسية للنص والعرض الدراميين ، المؤشر رقم 4 ويسهم هذا الصمت الانتقائي الذي يقوم به الممثل في تحرير الجسد من التوتر الناجم عن وجوده على خشبة المسرح وامام المتلقي ، كما يساعد في اطلاق قدرات الممثل وتوجيهها بصورة صحيحة افضل من اهدار طاقة الممثل بامور ثانوية بعيدة عن الهدف الاعلى للنص والعرض الدراميين .

2-مسرحية كوميديا الأيام السبعة

تحليل المسرحية :- يسهم الصمت الانتقائي في تحقيق الفكرة الأساسية للمسرحية ألا وهي (إن الإنسان ليس له حقوق) ، لأنه أصبح مهمشا لا قيمة له ، مجرد رقم من الأرقام ليس إلا ، في بلد يدعي أبناءه بأنهم بناة حضارة .

يقول الجد وتتبعه حفيدته " نموت نموت وتحيا الكلاب ، نجوع نجوع وتشبع الكلاب" يقف الجميع أي الجد والحفيدة والغريب لحظة الصمت الانتقائي المتمثل ب (التوقف التام عن الحركة والكلام)، لحظة الصمت الانتقائي هذه تسهم في تحقيق دورة الإرسال والاستقبال بين الممثلين من جهة والإرسال والاستقبال بين الممثلين والمتلقين من جهة أخرى ، ينطبق هنا المؤشر رقم 2 وخصوصا في الكوميديا التي تعتمد على اهذه الدورة ، والساعة البيولوجية للممثل هي المسؤولة عن تلك العملية ، حيث يتطلب ذلك إعطاء الجمهور وقتا معينا لفهم الموضوع وإبداء ردة الفعل المناسبة ، الضحك، الصفير ، التصفيق ... الخ .

إن لحظات الصمت الانتقائي عقب (نموت نموت وتحيا الكلاب ...) تحقق حضور الممثل والحضور هنا هو قدرة الممثل على إن يكون مؤثرا ومحسوسا بين الآخرين عند كلامه أو حركته أو حتى بمجرد ظهوره بين اقرأنه من الممثلين ، المؤشر رقم 3 وهذا ناجم عن إيمان الممثل بالدور المسرحي . من خلال ذلك يتحقق فعل متوازن للتخلي عن المعوقات التي تعيق انسيابية الأداء، وهذا لا يتم إلا من خلال تحكم الممثل بالحركة او ما نطلق عليه (kenthestic) أي القيام بالحركة ومعرفة الهدف منها ، وهذا التحكم يؤدي إلى تحكم الممثل بالإلقاء ، نظرا للارتباط النفسي ما بين الجانب الحركي والجانب الإلقائي .

إن لحظات الصمت الانتقائي السابقة التي قام بها الممثلون الجد والحفيدة والغريب أسهمت في تحقيق تتابع للأحداث . فالحدث الذي يعقب تلك اللحظات هو عملية خدمة العبد للسيد أي الجد للغريب ، إذ يقوم باستخدام المكنسة اليدوية لتبريد الغريب ، وهذه العملية تنم عن مدى السخرية من أفعال الغريب أو السياسي الذي لا يعبا بهموم ومشاكل الشعب ، لان كل همه هو الفوز بالانتخابات فقط ، كما اسهم الصمت الانتقائي في تحديد طبيعة العلاقة ما بين (الطباخ) والجد وحفيدته ، تلك العلاقة التي يشوبها التوافق تارة والتوتر تارة اخرى ، الجذب والتنافر . وهنا يسهم الصمت الانتقائي للممثل في تحديد الحالة الانفعالية والعاطفية للشخصيات داخل الشغل المسرحي وفقا لمبدا (هنا والان) .

هناك لحظات صمت انتقائي أخرى تتمثل بعد قول الغريب.

الغريب :- كلشي ماكو ابهذا البيت لا فرح ، ولا ابتسامات ، كاعد اسمعون هاي الموسيقة ، كاعد ايزفوا ابمكانة المقدس . سكوت

ويتم تحقيق الصمت الانتقائي التام وتعزف موسيقى جنائزية، وهذه اللحظات تنم عن مقدار الاحترام للحيوان وتبجيله ، رغم إننا لا نجد مثل هذا الاحترام والتبجيل للإنسان في عالمنا العربي، وفي العراق تحديدا .

تلك اللحظات من الصمت الانتقائي حققت دورة الاستقبال ورده ، وهذه بدورها تخلق عنصر الترقب والتشويق لدى المتلقي باعتبار الأخير جزءا لا يتجزأ من الحدث والمشكلة التي تواجهها شخصيات الرجل وحفيدته هي نفسها المشكلة التي تواجه المتلقي في حياته اليومية .

إن لحظات الصمت الانتقائي جعلت الممثلون يمتلكون (المسر حانية) حسب تعبير المخرج (اوجستو بوال) أي القدرة التي تسمح لهم بمراقبة أفعالهم بدقة . لهذا كانت تلك الأفعال منسجمة مع الفكرة الأساسية ، وهي (أن الإنسان ليس له حقوق) .

يساعد الصمت الانتقائي التام الممثل المسرحي على تحقيق حضور الممثل ، المؤشر رقم 3 واختيار الافعال التي تلزم شخصيته ، اذ يقوم الممثل بعملية تصنيف وتنسيق هذه الافعال وفقا لاهميتها من الاهم الى المهم الى الاقل اهمية ، وهذه العملية تجعل الممثل يرسم خريطة ، او بقوم بوضع رسما بيانيا للافعال التي ستدعم عملية الغياب والحضور وايضاح معنى الحبكة الدرامية والفكرة الاساسية للعرض المسرحي .

ان لحظات الصمت الانتقائي التام تعمل على الانتقال بالشخصية الدرامية ، شخصية (الطباخ) من حالة مزاجية الى اخرى ، بالاضافة الى ذلك يكشف الصمت الانتقائي للممثل الذي جسد شخصية (الطباخ) عن تحطيم خطوط التواصل ما بين (الطباخ) وشخصية (الجد) و (الحفيدة) .

النتائج

1-الصمت الانتقائي التام (الحركة والإلقاء) للإمبراطور وزوجته والوزير في مسرحية روميلوس كان له تأثير على ضبط إيقاع الشخصيات الدرامية وفقا للإيقاع العام للعرض المسرحي.

2-الصمت الانتقائي في مسرحية روميلوس يعد عاملا مهما من عوامل تحقيق التوقيت الصحيح لدخول شخصية بائع التحف على الإمبراطور.

3-الصمت الانتقائي يعد مسؤولا عن تحقيق الذاكرة الانفعالية وخصوصا في المشهد الأخير للإمبراطور.

4- الصمت الانتقائي التام للجد وحفيدته والغريب في مسرحية كوميديا الأيام السبعة كان له دورا أساسيا في تعزيز قدرات الممثل الإبداعية عن طريق استثماره لكلمة (لو السحرية) .

5-الصمت الانتقائي التام للجد وحفيدته والغريب في مسرحية كوميديا الأيام السبعة ساعد الممثل على الاسترخاء الذي يعد عنصرا أساسيا من عناصر الأداء المسرحي الناجح.

6-الصمت الانتقائي الآخر الذي حدث بعد الموسيقى الجنائزية والذي شارك فيه الجد وحفيدته والغريب في مسرحية كوميديا الأيام السبعة كان له دوراً فعالا في تأكيد مبدأ التركيز عند الممثل المسرحي على الحركة والإلقاء ومتى يبدأ الممثل بالحركة التالية والكلمة التالية .

الفصل الخامس

الاستنتاجات

1- الصمت الانتقائي في أداء الممثل المسرحي كان له دوراً فعالا في ترسيخ مبدأ الحضور الفعال للممثل، أي القدرة على التأثير في الجمهور .

2- الصمت الانتقائي في اداء الممثل المسرحي كان مخططاً له لإحداث استجابة لدى المتلقي والعمل وفقاً لتوقيت تلك الاستجابة.

3- الصمت الانتقائي أسهم في تطوير المنظومة المهارية للممثل المسرحي من ناحية تطوير الإلقاء والحركة لإيصال الفكرة الأساسية للنص المسرحي .

4- الصمت الانتقائي في اداء الممثل أسهم في تأكيد دور (لو السحرية) والذاكرة الانفعالية

5- الصمت الانتقائي التام يسهم في ضبط ايقاع الشخصية الدرامية .

References:

1. al-razy,a.a.(1983).*moktar al-sahah*.kwit ; dar-al-resala .
2. arabic languge comliex . (1983).*philosophical lexicon*.ciro: General Authority for Princely Printing Affairs.
2- akuarsheda.a.k.(2006). *Accountability and effectiveness in educational administration* ,aman :hameed library .
3. al-feeruzabady.m.m.(2009) . *Ocean Dictionary*, Lebanon - Beirut: aurginization al-resala .
4. alyas.m & kasab.h.(2006). *Theatrical lexicon-Concepts and terminology of theater and performing arts*(Arabic-english-france) , Lebanon : Library of Lebanon .
5. al-masoudy.a.a.(1974). *Gold Meadows* . Lebanon : Lebanese University Publications.
6. afify.z.(1993). *The world in Ibn Rushd's natural philosophy*. Cairo : Egyptian Renaissance Library .
7. badawy.m.(2001). *the effect of a training program in Academic competence of students on self-efficacy*. Egyptian Journal of Psychological Studies,(29),151.
8. badawy.a.a.(1978). *Aristotle Thales among the Arabs* (Study and unpublished texts). Kuwait : Publications Agency
9. blezieton.k.(1997). *Meyerhold and Brecht Theatre*.(f.k trans.). Syria : Publications of the Ministry of Culture- Higher Institute of Dramatic Arts.
10. brook.b.(1983). *Empty place*.(s.a.a trans.).baghdad : Ministry of Higher Education – University of Baghdad .
11. evans.g.r.(1979). *Experimental theater from Stanislavsky to today*.(f.a.a trans.). Cairo: Dar Al Fikr Al , Muassar
12. greek.a.g.(d.n). *the theater art*.(sh.sh trans.). Cairo : Ministry of Education- Library of Arts and its printing press in Jamamiz
13. hegel.w.f.(d.n). *sculpture art* .(g.t. trans.). Beirut: Dar Al Tali'a for Printing and Publishing .
14. matar.a.h.(1974). *in aesthetics from aflaton to sarter*. Cairo : Dar Al Thaqafa for Printing and Publishing .
15. mayarhoold .f.(1979).*in the theater art*. Beirut:dar-al-faraby .
16. saleba.g.(1971). *philosophical lexicon*. Beirut:dar-al-ktab-al-arby.
17. yousif.a.m.(1988). *Perspectives on the art of acting*. Baghdad.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts108/175-196

The Written Text in Conceptual Art (An Analytical Study)

Fadhil Abdul Hakeem Abdul Ridha [1]
Muhammad Ali Alwan Qaragholi [2]

Al-Academy Journal-Issue 108 **ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229**
Date of receipt: 15/2/2023 **Date of acceptance: 6/3/2023** **Date of publication: 15/6/2023**

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

Abstract:

The tagged research problem (the outputs of the written text in conceptual art) dealt with a comparative analytical study in the concept of conceptual art trends (land art - body art - art - language).

The study consisted of four chapters. The first chapter dealt with the theoretical framework, which was represented in presenting (the research problem), which raised the following question: What is the role of the written text in the transformations of the conceptual arts?

The first chapter included (the importance of research) and (research objectives) seeking to conduct comparative research in the written text within the trends of conceptual art as a moving phenomenon in art, and to reveal the variable written text in the trends of conceptual art. As for the limits of the research, it focused on studying the concept of the written text in the works of conceptual art trends and their outputs, by analyzing their illustrated works from the period 2002-2013 in Europe and America. The chapter also included (defining terms) The second chapter: which is represented by the theoretical framework, contains two topics: The second chapter: which is represented by the theoretical framework, contains two topics:

The first topic: an introduction to the concept of writing in the visual field. Conceptual art also dealt with the cognitive and artistic root. As for the second topic, it included: the written text in conceptual art

The third chapter (procedural framework): is concerned with research procedures, defining the research community and selecting the research sample from it, the number of which is (5) models, from the directions of conceptual art, then the research tool and sample analysis.

The fourth chapter: includes the results of the analysis of samples for each direction, then the results of the comparative analysis, conclusions, recommendations and proposals, and a list of sources and translation of the research summary in English.

Keywords, concept, writing, conceptual art.

[1] University of Babylon, College of Fine Arts, fa7979fa91@gmail.com

[2] University of Babylon, College of Fine Arts, fine.mohammed.ali@uobabylon.edu.iq

النص الكتابي في الفن المفاهيمي (دراسة تحليلية)

فاضل عبد الحكيم عبد الرضا [1]

محمد علي علوان القره غولي [2]

ملخص البحث:

تناولت مشكلة البحث الموسوم (النص الكتابي في الفن المفاهيمي) دراسة تحليلية في مفهوم اتجاهات الفن المفاهيمي (فن الارض – فن الجسد – الفن – لغة). اشتملت الدراسة على اربعة فصول ، اختص الفصل الاول بالاطار النظري الذي تمثل في طرح (مشكلة البحث) ، والتي أثارت السؤال التالي : ما هو دور النص الكتابي في تحولات الفنون المفاهيمية ؟

وضم الفصل الاول (أهمية البحث) و (هدف البحث) و تعرف النص الكتابي في الفن المفاهيمي وفقا للرؤية التحليلية أما حدود البحث فقد اهتمت بدراسة مفهوم النص الكتابي في أعمال إتجاهات الفن المفاهيمي ، وذلك بتحليل أعمال مصورة لها من الفترة 2002- 2013 في أوربا وأمريكا . وضم الفصل كذلك (تحديد المصطلحات) . الفصل الثاني : والمتمثل بالإطار النظري الذي احتوى على مبحثين :

المبحث الاول : مقدمة في مفهوم الكتابة في الحقل البصري . وتناول ايضا الفن المفاهيمي الجذر المعرفي والفني ، اما المبحث الثاني فتضمن : النص الكتابي في الفن المفاهيمي .

الفصل الثالث (الاطار الاجرائي) : أختص بإجراءات البحث ، تحديد مجتمع البحث واختيار عينة البحث منه وعددها (5) نماذج ، من اتجاهات الفن المفاهيمي ، ثم أداة البحث وتحليل العينة .

الفصل الرابع : تضمن نتائج تحليل العينات لكل اتجاه ثم نتائج التحليل المقارن والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات ، وقائمة المصادر وترجمة ملخص البحث باللغة الانكليزية .

الكلمات المفتاحية - المفهوم - ا لكتابة - الفن المفاهيمي

الفصل الاول/ الاطار المنهجي للبحث

تقدمة : البحث في النص الكتابي في الفن المفاهيمي يرتبط ارتباطا مباشرا بكون هذا النوع من الفنون يتميز بعدم النظام وتخطي حدود الموضوع الانشائية المتعارف عليها في الفنون التشكيلية ، والعودة الى تكامل الموضوع من خلال استدعاء وسائط عديدة للخامات والتقنيات . إن التحولات التي طرأت على الظاهرة الفنية وهي في اطارها التقليدي في ظل محاولة ايجاد معادلة مفهومية فلسفية في الفن كان قد بدأت منذ مطلع القرن العشرين والتي مثلتها الحركة الدادائيه، حيث تنطلق الحقيقة الكامنة من مفهوم العمل الفني. ولقد اتاح حرية التعبير ازاء المفهوم تخطي حدود التعبير المادية بصدد ايجاد صيغة مناسبة يتم على اساسها ترجمة النتاج ليس كونه معطى جمالياً وفنياً بقدر ما هو منتج مفهوميا وعلى اساسه يتم تقديم العمل الفني كونه متحرراً من التجسيد في العمل ذاته، اذ برزت اعمال فنية تحت عنوان (الفن المفاهيمي) وهذا الفن يتم التأكيد فيه على الذهنية الخالصة.

[1] جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة fa7979fa91@gmail.com

[2] جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة fine.mohammed.ali@uobabylon.edu.iq

مشكلة البحث: منذ التكعيبية والمدرسية في مفهوم الحداثة فأن بعض الأنظمة الجمالية قد وجدت سياقاتها في الذاكرة الجمعية الانسانية لكن الفن المفاهيمي فتح مناطق اشتغال للنص الكتابي بزمانية ومكانية جديدة، تمثل ذلك في فن الارض وفن الجسد والفن لغة . ان الفنان المنجز للمفاهيمية يؤكد ضرورة تفعيل عامل العقلي في التجربة الفنية لا بالتجريب فحسب، بل في التفكير في صهر الخصائص واعتمادها بأن تكون صرحا جماليا بصريا في استخدامه الخامات والوسائط الملائمة، لذلك نشأت المشكلة في تعريف هذه الظاهرة، ومن اجل وضع بعض الحلول فأنها سوف تطرح التساؤل الآتي : ما هو دور النص الكتابي في تحولات الفنون المفاهيمية ؟

أهمية البحث : البحث للنص الكتابي داخل اتجاهات الفن المفاهيمي كظاهرة متحركة في الفن ، وقدرتها على التحولات المتسارعة ، فضلا عن ابراز الدور الذي يؤديه النص الكتابي في تحقيق التوازن والانسجام بين قدرة الانسان والزمان والمكان والمتغيرات والعوامل المؤثرة في اتجاهات واساليب الفن المفاهيمي.

هدف البحث : تعرف النص الكتابي في الفن المفاهيمي وفقا للرؤية التحليلية.

حدود البحث : يتحدد البحث في تناول المحاور التالية :

1-الحدود الموضوعية : النص الكتابي في تحولات الفن المفاهيمي .

2-الحدود المكانية : أعمال الفنانين في أوربا وامريكا .

3-الحدود الزمانية : الفترة ما بين 2002 – 2013م

تحديد المصطلحات:

الكتابة: Writing لغة واصطلاحاً:

الكتابة لغة: كتب، يكتب، كتبا، كتاباً، وكتبه وكتابه، كتب الكتاب: صور فيه الأفكار والألفاظ بحروف الهجاء وجاء في لسان العرب: كتب، وكتب الشيء يكتبه كتبا وكتابة، وكتبه، ثم الخط كتابة لجمع الحروف بعضها إلى بعض (Ibn Manzoor, P.T, p. 261).

وذكر الرازي: الخط والكتابة من عداد الصنائع الإنسانية، وهو رسوم وأشكال حرفية على الكلمات المسموعة الدالة على ما في النفس (Al-Razi, 1983, p. 383). وعرف " القلقشندي " الكتابة بأنه "مصدر: كتب يكتب كتاباً وكتابة ومكتبة وكتبة، فهو كاتب، ومعناه الجمع، ويقال تكتبت القوم إذا اجتمعوا، ومنه قبل لجماعة الخيل: كتيبة، وقد تطلق الكتابة على العلم، ومنه قوله تعالى (أم عندهم الغيب فهم يكتبون) (الطور:41)، أي يعلمون" (Al-Qalqashandi, 1922, p. 5).

الكتابة اصطلاحاً: عرفت الكتابة بأنها: إعادة ترميز اللغة المنطوقة في شكل خطي على الورق، من خلال أشكال ترتبط ببعضها، وفق نظام معروف اصطلح عليه أصحاب اللغة في وقت ما، بحيث بعد شكل من هذه الأشكال مقابلا لصوت لغوي يدل عليه، وذلك لغرض نقل أفكار الكاتب وآرائه ومشاعره إلى الآخرين، بوصفهم الطرف الآخر لعملية الاتصال، والكتابة فن اتصالي: يعني نقل معلومات أو إعطاء تعليمات أو نقل تحية، وهي عملية تتطلب وجود عدة مكونات منها: المرسل (الكاتب) ومستقبل (القارئ) وبينهما الرسالة هي الكتابة (Wahba, 1984, p. 79).

التعريف الإجرائي: الكتابة هي القدرة على التعبير عن مجموعة أفكار ومفاهيم وعرضها وتدوينها بطرق متنوعة بحيث تعكس توجهات ومفاهيم ذلك العصر أو المجتمع الناتج منه تلك الكتابة سواء كانت بشكل جملة كاملة المعنى أو كلمات متجزئة.

الفن المفاهيمي :

الفن المفاهيمي او الفن الذهنوي او الفن التصوري (فن الفكرة) : هو من الفنون الاكثر معاصرة ظهر في ستينيات وسبعينيات القرن العشرين . الا انه خليط من الفن التقليدي ومن فن اللافن ، اذ يعد الشكل الاكثر (تطرفا) لفن القرن العشرين ، وهو فن امريكي ظهر بصورة موازية مع موجات ثورات الشباب والحركات الطلابية ، والروك والثقافة المضادة ، وهو الفن الذي يدعو الى الثورة ضد (عالم الفن) وضد العالم بشكل عام من دون ان يمس جوهر الفن بذاته في رؤية جديدة للواقع ، ومحاولة ربط الفن بالحياة ، ومحاولة الفنان التحرر من قيود المادة والوسائل التقليدية كافة ، (ظهر الفن المفاهيمي الذي يستمد صورته الفنية من الحالة الذهنية الخالصة التي تصبح فيها الفكرة ، هي الهدف الفعلي الذي يبحث عنه الفنان بدلا من العمل الفني ، ليمثل مرحلة من النشاط ما بين الفكرة والنتاج النهائي ، لتشكل الجزء الاهم في عملية صناعة الفن) (Salam, 2015, p. 31 & Muhammad) .

الفن المفاهيمي اجرائيا : هو ترجمة لفكرة الفنان باستخدامه واسطة او وسيلة يراها مناسبة للتعبير عنه، من دون التقيد بالأسس الفنية التقليدية ، على اساس ان العمل الفني ليس منتجا جماليا ، بقدر ما هو منتج فكري مترجم تشكيليا .

الفصل الثاني / الإطار النظري

المبحث الاول: مقدمة في مفهوم الكتابة في الحقل البصري:

إن مفهوم الكتابة قدم له تعريفات كثيرة، إلا أنها تدور في فلك واحد، وهو تفسير عملية الكتابة وكيف تتم عملية الكتابة، ومن هذه التعريفات: الكتابة هي عملية معقدة، في ذاتها كفاءة أو قدرة على تصور الأفكار، وتصويرها في حروف وكلمات وتراكيب صحيحة نحوا، وفي أساليب متنوعة المدى والعمق والطلاقة، مع عرض تلك الأفكار في وضوح، ومعالجتها في تتابع وتتدفق، ثم تنقيح الأفكار والتراكيب التي تعرضها بشكل يدعو إلى مزيد من الضبط والتفكير (Asr, 1994, p. 248). ورأى ابن خلدون في مقدمته أن الخط والكتابة من عداد الصنائع الإنسانية، وهو رسوم وأشكال حرفية تدل على الكلمات المسموعة الدالة على ما في النفس. فالكتابة، هي عملية معقدة، في ذاتها، أو قدرة على تصور الأفكار وتصويرها في حروف وكلمات وتراكيب صحيحة، وفي أساليب متنوعة المدى والعمق، مع عرض تلك الأفكار في وضوح، ومعالجتها في تتابع وتدفق في تنقيح الأفكار وعرضها (Al-Najjar, 2011, p. 28). وتعتبر الكتابة عملية أدائية مكونة من مجموعة من العمليات التي تجري في شكل متزامن تقريباً، وتتسم بالصعوبة والتعقيد لأنها تقوم على الخلق والابتكار من خلال تحول الأفكار والمعاني والصور الذهنية المجردة، التي يمتلكها الكاتب إلى رموز خطية مؤثرة، وفي جملتها عمليات بنائية تراكمية من حيث الشكل أو المضمون (Khasawneh, 2008, p. 68). فالكتابة شرط اللغة في اكتشاف الذات وتحقيقها والحفاظ عليها، وتمثل شرط المعرفة في تجليها لأنها ليست فقط تعبيرا أو إبلاغا، وإنما هي خاصية إبداع وكشف واكتشاف المعارف والمعاني، ويعتبر (دريدا) الكتابة

ليس مجرد تدوين لكلام وتثبيت المنطوق أو حتى المفكر فيه، وإنما هي إعادة بناء للوعي (Walterj, 1994, p. 195).

الفن المفاهيمي الجذر المعرفي والفني:

تغيرت اتجاهات الفن واساليبه مع تطور الحياة وتلائمت مع ظروف الانسان في كل عصر، الاّ ان هناك عناصر اصلية اصبح لها نوعاً من الثبات واخرى تطورت وتغيرت وفقاً للحاجات الجديدة. فالضغوط والتأثيرات البيئية والمرجعيات التاريخية فضلا عن التحولات السياسية والثقافية في المجتمع التي يعتمدها الفنان كانت احدى المرجعيات المؤثرة في الانجاز وعن طريق البيئة المحيطة استطاع ان يولد تأثيراً متبادلاً مع المفاهيم الفكرية الجديدة التي غيرت الاساليب الفنية السائدة ، والتغيرات التي تحدث في الواقع الانساني ترجع الى الزمان والمكان ، لذا حاول الفنان السيطرة عليه واخضاعه لأرادته" والفن يخترق زمكانيته غالبا" (Wadi, 2009, p. 9) . وفي العصر الحديث ظهر اتجاه يهدف الى الاستغناء عن اقامة عروض فنية بالمعنى المتداول بنشر دعوة عن اعمال تدور حول موضوع محدد " ويهدف المنظمون لمثل هذه العروض الى تبادل الافكار بدلا من تبادل "السلع الفنية" كنوع مختلف من الفهم لمهمة المعرض ...حيث تصبح الفكرة هي الهدف الحقيقي للفن بدلا من العمل الفني ،وقد اصبح الكلام عن الفن في "المذهب المفاهيمي "يأخذ مكان الفن واقتصرت العروض على افكار يعبر عنها مباشرة في صور فوتوغرافية واوراق مطبوعة ، واصبح ما يهم الفنان ما يكتب عن الفعل وليس تحقيق الفعل ، وهكذا يقدم لنا مذهب " الفن المفاهيمي محاولة للعثور على اجابة عن السؤال الشائع عن ماهية الفن (Attia, 2000, p. 243) وللمنظومة البصرية المفاهيمية سياقات قد لا تبتعد عن نمط الحداثي ، ولأجل ذلك جاء استخدام الفنان للمواد وفق محاور واساليب مختلفة حيث اظهرت ابعاد النظم الشكلية في التشكيل الما بعد حداثي تنوعات كثيرة في تقنياتها جاء بحكم مؤثرات الفكر الما بعد حداثي واختلاف الدوافع تصب على عاملها الفكري بالأثر على النمط التداولي للفنان المنفذ للمنجز التقني ومنه المفاهيمي ، وراء ذلك يأتي تعدد الخامات والتقنيات في الفن لمرحلة ما بعد الحرب ولذلك تولدت تحولات في نظام الشكل البصري بحكم تنوعات الاسلوب والخامة، و يمتلك الشكل قابليته على الاستمرار والديمومة عبر الزمكان في الذاكرة الجمعية بوصفها متغيرات اساسية " ان الشك في اثر بناء المنجز الفني المعاصر وخاصة فن ما بعد الحرب يبتعد تماما بسبب التغيير الذي احدثته فترة الحركة العالمية في تغيير الانطباعات الفكرية والاجتماعية على حياة الفرد وخاصة في البلدان الاوربية والتي انعكس فيها تأثير الحرب العالمية الثانية، تلك التغيرات هي بداية لتغيير الالتفات الى عالم الفن والذي يلعب فيه الاخير بأنه لا يمكن ان ينأى بعيد عنها " (Smith, 1995, p. 232) ، أي البيئة والحدث مع اشتراك المنجز الفني الذي قدم للدعم الانساني بث الخطاب الجمالي والاخذ بروح التعاطف الوجداني للمجتمع .

بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية عام 1946 اخذت بظروف المجتمع الاوربي والامريكي اختلافات الانماط الشكلية والاسلوبية للفنانين المحدثين ولعب المنجز التشكيلي الدور الرفيع

بعد زوال الوظيفي الايديولوجي وتنوع التغييرات والتحولات في التشكيل البصري ، وبطبيعة الحال يأتي الفن التشكيلي الامريكي والاوربي منساقا مع تحولات التفكير بطبيعة المسار النقدي الجمالي رفدا للواقع التحولي الابداعي والجمالي والتقني فالفنان يستمد "طاقة انفعالية من نفس ظروف وجودنا بكشفه لمدلول عاطفي في الزمان والمكان " (Reid, 1985, p. 92) ونتاجه لا يقتصر على زمانه ومكانه فحسب وانما يتوجه بها الى الاجيال القادمة والمجتمعات المستقبلية وهذه من اولويات عمل الفنان في تجسيده للفن المفاهيمي، ويستل مفرداته من بيئة وجوده وما حوله من متغيرات او مسميات ترتبط بمرجعياته وهذا يشير الى مدى الاتصال عبر الاشياء والتداخل الحاصل بعضها في البعض الاخر ،حيث تختلف الآراء ويميل الفهم الى تداخل التجنيس ضمن تشفير دلالات المنجز للعمل الفني . ويصبح الفن وسيلة خطاب ذهنوي يروم ورائها الفنان فكرة معينة والذي يشكل غياب الرمز المحدد للفكرة الفنية ، وقد يكون من المبالغة في الادعاء ان فن ما بعد الحرب جاء بشيئا جديدا كلياً ، وغير مسبوق فجذوره تمتد الى الحداثة التي شهدت بداياتها عند بزوغ القرن العشرين والفن الذي نراه اليوم أُنجز بأيدي الفنانين المعاصرين.. يبدوا كحداثة متأخرة . ومن تلك الظروف تنطلق اشارات مضى عليها تجريب الاساليب والأداء لدى خروج الفنانين على النص بشكل كامل ضمن سياقات الحداثة القائمة على التقاليد المعاصرة والمتواصلة بفعل الرفض المطلق لكل القيم المثالية التي مر بها القرن العشرين وخاصة فترة ما بعد الحرب ، ولذلك أهمية الكشف المطلق في الطاقات الابداعية للفنانين عبر التحولات في التقنيات والاساليب حيث التداخل في خصائص المنجز وفق ما يلزم البحث عن النظام بين الانجاز والمنجز بقدر ما يثبت كشف وتبيان الظواهر المسببة لذلك المؤثر الفكري مع افكار الدين اولا ثم مع افكار الذوق الكلاسيكي ثانيا ." لقد ماتت سادية الالهة ، وتبقى مازوشية الناس الذين يرعبهم ان يكونوا الى هذا الحد من الفظاظة أنصاف آلهة فيتحولون نحو الأساطير لتزييف الواقع عبر تنشيطها" (Baudot, 1996, p. 5)، والتبدل في الذائقة الجمالية والمحكومة بسياق جديد يستدعي الهدف الجمالي وفق احكام معاصرة يعيشها الفرد . ويشترك الفنان بكونه جزء من كل ، في إدراكه لمتغير المكان والزمان وتتابعه في انتاج العمل الفني ، فهو يعيش بين أفراد مجتمعه كأي فرد من أفراد هذا المجتمع وان ما يميزه من بقية الأفراد هو مقدرته على إدراك عناصر البيئة التي يعيش فيها بشكل أنضج والمقدرة على المشاركة في مجالات التفاعل المختلفة سواء في مجال التفاعل الانساني او مجال التفاعل المادي ويساهم في تحقيق " المتوازنات الجديدة ما بين الانسان والبيئة التي هي تفاعل زماني مكاني متطور وديناميكي دائم عند الانسان . كما اشار جون ديوي " (Haidar, 2000, p. 115) لذلك جاءت آراء الفنانين ومقالاتهم في تلك الفترة بالموقف المضاد من الجمال حيث دعى مارسيل دوشامب بتثبيط الجمالية في رسالة ارسلها لزميله الالماني ليختر، فهناك ثورة في الحداثة الشكلية قبل المرحلة التي تليها وهي المرحلة (الما بعدية) اذ اعطت تلك المرحلة التي سبقت الما بعد الحداثة هي الالتزام بنظريات الجمال ومنها ما دعى اليه المفكرين المعاصرين حيث ان" الصفات الجوهرية التي تشكل الجمال هي النظام،

التناسق، الوضوح" (Herbert, p. 69) . وهذا التداخل فتح لمحورين مهمين وهما الحداثة وما بعد الحداثة لكلا المصطلحين تجذيرا جوهريا زمنيا مجددا أي هنالك حدث وآخر أحدث منه، ولكنهم يتفقان مع الضاغط الفكري الذي ينشأ من خلاله بناء النص البصري المعاصر واعطاء نظم شكلية بدلالات تحولية عن الازمان الفنية الاخرى والتحديث عموما يتعلق بنوع الاسباب والمحاور تلك وماهيتها. و يعد الزمان والمكان عاملين رئيسين ، يساهمان في تأويل وتفسير العمل الفني ، وذلك من خلال التمازج الفكري والموضوعي في إبراز الملامح الحقيقية لتوجهات الفكرة ليست في مجال الفن المفاهيمي فحسب او انواع الفنون الاخرى ، بل في شتى مجالات الحياة ، السياسية ، والاجتماعية والاقتصادية وللكتابة او النص في الفن المفاهيمي حضور كبير من خلال المكونات الفنية الموضوعية ، كما أن التقنية لها دور مهم للغاية وله دلالة تتعلق بتحديد النص المفاهيمي وهدفها ووظيفتها في انجاز العمل الفني ." وتشير تلك النوازع عن اهمية اساسية وهي كسر الأيقون في الفن" (Haider, 2006, p. 27) حيث تشبث الفنانين المحدثين في هذا القرن ودافعوا عن ارائهم المنعقدة مع الانفتاح الزمني والمركب من تقدم الحريات ومصادرة المعتقدات و"وجود علاقة قوية تربط بين الانتاج الذي اصبح اكثر فاعلية بمساعدة العلم والتكنولوجيا والادارة من ناحية ، وبين المجتمع الذي ينظمه القانون والحياة الشخصية وتساعده على التحرر من الضغوط من ناحية اخرى " (Turin, 1997, p. 19) والمحاولة الجادة في بث روح عصرية تنهض بالمشروع الحضاري ضمن معطيات لها كسب زمني ضمن العصر الجديد والذي نشأ فيه تطور العلم الانساني وخاصة بشكل يصيغ نوع تحديد سلوك المجتمعات عبر النظم والثوابت الاخلاقية والدينية من جديد وفق متطلبات العصر. و يأخذ الفن المفاهيمي في المكان حيزا واضحاً في دوافع الفنان لبناء أنظمة شكلية لطرائق عرض جديدة ضمن نسق تدور فيه الثقافة الاوربية والامريكية يشكل له انماط مختلفة كما في (فن الارض) الذي يميل الى رصف المنجز التشكيلي ضمن فضاء الارضية والاختلاف في عملية تسطيحها حيث شكل ذلك تعميم العامل البيئي بصيغ جديدة كتغليف المساحات والمباني الكبيرة ، وهنالك أعمال تجميعية وضعت على الارضية لتشكل السطح الارضي وفضائه بدلا من الجدار .

والنوع الاخر (الفن- لغة) وفي هذا النوع تكتب الدلالات البصرية لتحال من خلال ذلك الى العامل الذهني لتكتسب صورة ترسمها الاذهان من خلال الكلمة وهذا ما نشاهده في أعمال (جوزيف كوسوش) في الفترة الاخيرة وهنالك اصناف مختلفة بنتها سياقات النقد وقرائته لصور الفنون المحدثة والمختلفة، وفي خضم ذلك جاءت دوافع التجارب الفنية لدى الفنانين وفق نمط استخدام التجربة الفنية المحكمة بفن القرن العشرين اذ تعامل الفنان مع تلك المرحلة الزمكانية بواقع التأثير الحاصل وراء تغيير الافكار والتقاليد الاوربية الثائرة بعد الحرب حيث كان العمل بنظام الشكل يأخذ طابع التحولي امام مجالات اوسع " وبلوغ اهدافه بأن يعبر ليس فقط عن الظواهر الحسية، بل المعاناة الحية لواقع جديد ، اي التعبير اللامرئي الغير محسوس وجعله مرئيا محسوسا من قبل الاخرين ، اي اشراك الاخرين فيما يراه من معاناة ، اي ان الفنان قد اتبع

اسلوبا جديدا في تمثيل الواقع ، وهذا الاسلوب الجديد يهدف الى استنباط اشكال جديدة لتنقل الينا صور المعاناة ، معاناة الفنان العاكسة لحالة انسانية اكثر شمولا " (Imhaz, 1981, p. 10). ان صيغة ذلك الموضوع هو عودة لتجديد الخطاب في الانتقال ضمن محور اللامحدود في مجال الفكر حيث ان " الانسان مدفوعا للتعامل مع مجالات وفضاءات مغايرة لما كان يحيط به، وعقب ذلك توالدت تلك الظاهرة في الفن عند مجيئ فنون لها اساليب مختلفة مثل فن الدهشة ومجمل الفنون التي كان لها الاثر والتحول لمرحلة ما بعد حداثة، والفنون المعاصرة وكان وراء ذلك نزوع الفنان الى تجسيد فن له فكرة ، اما المواد التي يتركب منها المنجز هي الوسائل التي يراها الفنان ملائمة لإيصال فكرته، حيث ازدادت المرحلة تدقيقا اكثر كما في فن(الجسد) الذي كان بحد ذاته استطاع ان يدخل متمسرحا لتجسيد ابعاد الفكرة .

دراسة مفهومات فنون ما بعد الحداثة:

الدخول في محور مفهومات ما بعد الحداثة يستوجب تقصي لزمان ومكان معينين عندما نقول كلمة او مصطلح حداثة، يكون الوقوف هنا امام مشروع حضاري مهم يشمل النواحي الانسانية والعلمية على العموم يقف وراء استدعاء ويستقبل المتغيرات ليفتح منطقة تخطي حدود العرض ومنه المفاهيمي، حيث ان تغيير البنية الاجتماعية وانفتاحها الواسع يأخذ صعوبة في الفهم لبداية تلك الفترة فيما يتعلق خصوصا بأسس المشروع الحضاري الغربي حيث يعتقد البعض بأن بداية ما بعد الحداثة جاءت او اقترنت بظهور تكنلوجيا الحاسوب منذ بداية الستينيات كقوة مهيمنة على كل نواحي الحياة الاجتماعية فيما يعتقد البعض بأن فترة الما بعد حداثة جاءت بفعل الاعلام الجماهيري وبروز عالم الصورة والاشارات التي بالغ فيها الغرب في بث الافلام والوثائق للنتاجات التقنية التي سيطرت على الفرد هناك، ومنها النتاجات العلمية والفنية، وعندما يكون البحث امام تصنيف المراحل الفكرية المؤدية الى توالدات المنجز الفني المعاصر بسبب تحولات مسار التجديد التقني الحداثي وخاصة في الولايات المتحدة الامريكية حيث تخطي اللامعقول في الفن والتي تثيرها المرحلة الزمنية الما بعد حداثوية "ينبغي علينا ان نمعن النظر بعناية في ظواهر الفن الغابرة المركبة، وذلك لكي نوضح كيف يتولد فيها الابداع، هناك ترقد اسرار شتى ويوجد كثير من مفاتيح المشكلات المتعلقة بالنشاط الفني" (Gachev, 1990, p. 55).

وعند الدخول في بناء المنظومة البصرية المفاهيمية فالبحث يقف امام ظاهرة سبب حدوث المنجز في كشف عوامل يتخطى فيها العمل الابداعي حدود تسمية زمن محدد للمنجز ، والواضح ان هذه الظاهرة فُعلت في اعمال الكثير من الفنانين الامريكيين وخاصة المفاهيميين منهم، وتظهر وراء تلك الخصائص مميزات الفن المفاهيمي وهل هي مجرد استعراض تقني أم غاية فكرية تشخيصية لذات الفنان وآلية اشتغاله المنجز المفاهيمي وهو " نوع من الفنون الفكرية ، اي ان الهدف الحقيقي له هي الفكرة من دون الحاجة الى توفير المهارة لدى الفنان في احيان كثيرة ، فهو تيار يبالغ في رفضه للجمال ، وهذا توكيد على ماتذهب اليه الحداثة بأعتماد الرؤية الفكرية تجاه

شئ معين للتطلع على انه عمل فني " (Attia A., 1985, p. 197)فالفكرة يمكن ان ترسم وينطبق على ذلك عنوان تجنيسي للمنجز وهو الرسم او النحت وغيرها، حيث ان الاسراع في نقل المفاهيم الجديدة ولد اسقاطات كثيرة للفكرة فتنوعت المواد والخامات واهملت المدارس الفنية المتعارفة وفي اعمال الفنانين الامريكيين وحصل اتساع واضح في التجربة البصرية المفاهيمية التي وضعت حقيقة الكشف عن اختلاط التقنيات الفنية وما يمتاز به الفنان المفاهيمي الذي وضع الفن في تلك المرحلة بجعله العامل الوحيد في جميع المتناقضات وفق نسق شكلي متفق عليه في جوانب الرؤية الجمالية وبشكل طبيعي لا بشكل مغاير، قد تلعب تلك الخصائص في جعل التفكيك يختلف عن المراحل التي نهض الفن الحديث بها عموما عن تلك المرحلة ، انها "سخرية بالفن ، بالفلسفة، بالاخلاق ، بالنظام القائم، بالعقائد، بالمطلق الذي يتحكم بالافعال ، بالمجموع والافراد " (Al-Shawk, no date, p. 44) حيث دعت المنظومة البصرية المفاهيمية الى اغلاق المحدود بالاختصاص بسبب تضمين الفكرة حيث ان وجود الفكرة وبث صورتها يتطلب مختلف الركائز التي تعتمدها فروع التشكيل الحرفية، وعموما فأن الفن المفاهيمي قد لا ينتهي مجملا بخطاب الجمال او المضمون فهو فن منعزل عن الوظيفة والتوثيق وردود الفعل وهو بذلك يصب في مصلحة ارتكازه على الفكرة او الصورة الذهنية اللامحدودة وبمختلف القراءات، فهو حاصل بفعل التحرر الثقافي والذات الانسانية بدائرتها الابداعية المطلقة.

لقد ظهر الفن الذهنوي أو الفكري في الستينيات والسبعينيات ، وأكّد على الصورة الذهنية الخالصة ، بمعنى أن الصورة الفنية تُستمّد من عناصر ذهنية أو نفسية، وبدون الاعتماد على مادة فيزيقية ، وهي إحدى تصنيفات (سارتر) للصورة المُتخيّلة التي تمثل أعلى درجات التجرّد من المادة الفيزيقية ، ففي الصورة الذهنية ، يوجد توجه إرادي للمُماثل الذي يكون ذهنياً خالصاً أو نفسياً من حيث مادّته ، إذ أن المادة الفنية تختلف عن المادة في الفنون والحالات الأخرى ، وفي تلك الحالات نجد وراء الوعي الخيالي أو خارجه بقية محسوسة يمكن وصفها ، مثل : مادة التمثال أو نسيج اللوحة ، لون أو إضاءة ... أما في الصورة الذهنية الخالصة ، فإن الوعي الخيالي ليس وراءه أو خارجه شيء ، وعندما يتلاشى فإن مُحتواه يتلاشى ، فلا يبقى بقية يمكن وصفها (Saeed Tawfiq, p. 168) .

وقد أُقيمت معارض حديثاً في أمريكا وأوربا ، وضمّت مختلف أعمال الدادائيين ، ومنها معرض لأعمال (دوشامب) في الولايات المتحدة ، ومعارض (كلين ومانزوني) في ألمانيا وانكلترا ... وبات واضحاً أن أعمال هؤلاء ، بما تُمثّله من إرادة لدمج الحياة والفن – إذ وجهت جزءاً كبيراً من النشاط الفني المعاصر منذ أواسط الستينيات "وهم يحاولون التحرّر من القيود الاجتماعية والثقافية – إنما يسعون من مُنطلقات فكرية خاصّة للتخلص، لا من الفن بحدّ ذاته ، بل من أشكاله وطرق (استهلاكه)، أي أنهم قد امتنعوا بتفضيلهم العمل على التمثيل ، أو (الشيء الفني) عن تقديم (مواد استهلاكية) = أعمال فنية " (Imhaz, Contemporary Fine Art, Photography -1870-1970, 1981, pp. 298-299) .فالزمان لاينفصل عن مفهوم الذات

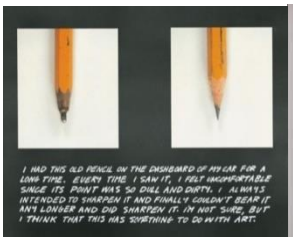
والفرد ، والشعور بالتحرر والخلاص وكسر القيود ..وقد يكون الفنان نفسه لاتظهر خبرته ومعرفته الا من خلال التتابع الزماني والتغيرات الزمانية المتعلقة في شخصيته والتفسير المنطقي للحدث او الظاهرة في العمل الفني .

المبحث الثاني : النص الكتابي في الفن المفاهيمي (conceptual Art):

إن جذور هذا الفن تعقد في قرية النهج الدانتي الذي مثلة (دوشامب) عندما شدد على التركيز على الفكرة إلى جانب العمل الفني في اخراج أعماله التي نادت بتخطي مفهوم اللوحة والرسم التقليدي ، وعليه اتجه الفن المفاهيمي المحاولة دمج الحياة بالفن ، للتخلص من اشكال الفن وطرق استهلاكه واتجه الفنانون الى الفن المدرك ذهنيا ، محققين ما كان ينادي به دوشامب) والحركة الدادائية الجديدة في أوربا وأمريكا، بأن العمل الفني ينبغي أن يكون حقيقة ذهنية لا شيئا يحاكي شيئا آخر. كما يقول (سميت): كان الفن الذهنوي اساسا فن انساق فكرية محتملة في أي وسائل براها الفنان ملائمة. فالعمل الفني في نظر أحد ابرز ممثلي هذا الاتجاه جوزف كوزت (Kosuth) ، وفي نظر جماعة فن ولغة أيضاً يمثل" نقطة التقاء بين عدة مناهج اتصالية: الصورة واللغة تلتقيان في الكتابة، الوسيلة التي تجعل الكلمة مرئية ... واعتبروا أن التقويم الجمالي ليس غريباً عن وظيفة الشيء فحسب، بل يبعده عن مبررات تمثيله، فهم يعتقدون أن محور الفن قد انتقل منذ مارسيل دوشامب من شكل اللغة إلى اللغة نفسها" . وأن جماعة فن ولغة أسست مجلة في إنجلترا سنة 1969 تحمل ذات المسمى، غير أن الجمع بين كلمتي(فن) ، و(لغة) لايشير إلى" ممارسة الكلام باعتباره فنًّا، بل إلى تطبيق اللغة على تحليل الفن" (Imhaz, Contemporary fine art, 1981, p. 486) لذا أصبحت الفكرة هي الهدف الحقيقي والفعلي الذي ينشده الفنان بدلا من العمل الفني نفسه ومحاولا في الوقت ذاته أن يلغي فكرة تقديم الفنان عمله بوصفه سلعة ممكن الافادة منها عن طريق بيعها في سوق الفن ، ويعتمد بدلا عن ذلك على ابراز الواقع احياناً كما هو كقيمة جمالية خالصة ، والاساس في ذلك هو (الفكرة) و (المفهوم) ، فالفكرة تصبح هي الآلة لصنع الفن ، وتتضح هذه النزعة الفلسفية الما بعد حداثية في مقوله (جيل دولوز) بقوله "أن أكثر الفلاسفة أصالة هو الذي يوجه كلامه إلى الناس جميعاً" (Deleuze, 2005, p. 97)، ففي المعرض الذي اقيم في متحف (ليفر كوزن) في المانيا عام 1969، ظهرت أعمل الفن المفاهيمي بشكل واضح تحت اسم (مفهوم Conception) ، وتوالت بعد ذلك المعارض لتشمل أوربا كلها وشارك فيها العديد من الفنانين من مختلف أنحاء العالم ، وكان للفنانين الامريكان دورا جوهريا فيها ، وقد مثلت اعمال الفنان (جوزيف كوزوث) مثل(واحد وثلاث كراسي) وغيرها ، نقطة التقاء بين مناهج اتصالية عدة تلتقيان في الكتابة أي الوسيلة التي تجعل الكلمة مرئية ، ومع هذا الفنان يتراجع (الفن- عمل) في الظاهر الصالح النقاش حول الفن ، فالعمل الفني في نظر(كوزوث) وجماعة(الفن لغة) هو مجال تامل عقلاني نقدي، كما في (الشكل -1)

(شكل 1) كوزوث واحد وثلاث كراسي

(شكل 2) جون بالدياري



(شكل3) جون بالدياري قصة قلم 1966

ولمّا كان الفن فكرة ومفهوم ولغة ، حسب سياقات الفن المفاهيمي الذي يبحث في الكيفيّة المُفترضة لطبيعة الفن والتعامل معه كقيمة جمالية جديدة ، وأن الأساليب التي تسعى إلى تجاوز الحدود الفاصلة بين الفن كقيمة عليا وبين الحياة التي يعيشها المجتمع، وقُدّمت ضمن سياقات الفن كتعليق على الفن ، إذ يقول (جوزيف كوزوث): إن الفن لغة "والفنان يسأل جمهوره أين توجد شخصية الشيء المستخدم في الصورة بين هذه الثلاثة ، هل هي في الشيء نفسه ، لأم ام فيما يمثله الوصف الكتابي أو الشفوي ، او ماذا كان من الممكن اكتشاف هذه الشخصية في الأشياء الثلاثة معاً" (Smith E., pp. 117-119). ووفق هذا المنوال يؤكد الفنان المفاهيمي (جون بالدياري) على أهمية (الفكرة) في اعماله الا يقول إن فكرة الفنان هي الأسمى ، وليس تنفيذ العمل ، وقد استخدم في اعماله الابستمولوجيا المعاصرة وبنائية فنون تشكيل ما بعد الحداثة. النص الكتابي إلى جانب الصورة الفوتوغرافية بهدف التأكيد على فكرته المفاهيمية وفي جانب آخر نجده بلغي النص اللغوي ويعتمد اعتمادا تاما على الصورة الفوتوغرافية التي تحيل المتلقي إلى تحليل فكرة العمل وتأويلها (شكل2،3) من خلال اللغة المرتبطة بمفهومه وهو بذلك يحيل العمل الى مفهوم فلسفي .

مؤشرات الاطار النظري :

1- يعد عامل الكتابة من المتغيرات المهمة التي ماتزال تثير العديد من التساؤلات والتفسيرات المختلفة في تأثيراتها على ادراك وتلقي الفكرة الفنية.

2-الدلالة للنص الكتابي من خلال التراكيب والرموز ، هدف من اهداف الفنان المفاهيمي ولا يفسر زمانيا الامن خلال المحاكاة.

3-التكرار الشكلي للحروف والارقام في الفن الكتابي ، والمبالغة الموضوعية في الحجوم في فن لغة تؤكد الحضور الكتابي في العمل الفني المفاهيمي .

4-الغرائبية تجرد الحضور الكتابي أحيانا وتركز على الحضور في الاعمال الفنية المفاهيمية .

5-اللون له دور اساسي في تحديد النص في الفن المفاهيمي من حيث الدلالة والرمز.

6- النص الكتابي في فن الجسد يمكن ادراكه من خلال الطاقة التعبيرية والاتصال المباشر فيما بينه وبين المتلقي للخطاب الفني الموجه

7-تؤدي العولمة الثقافية دورا كبيرا في تغيير وتبدل الزمكان في الفكرة والتعبير والوظيفة في العمل الفني المفاهيمي .

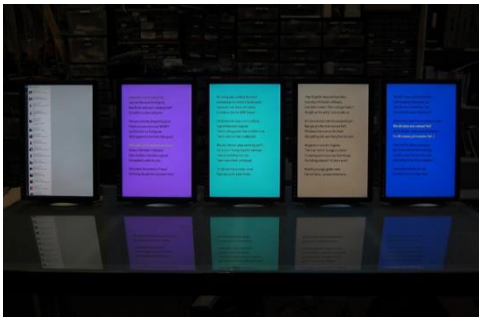
الدراسات السابقة :

يتفق الباحثان مع الدراسات السابقة بقدر تعلق الموضوع بدراسته الحالية (مخرجات النص الكتابي في الفن المفاهيمي). وبحث في اغلب الدراسات الاكاديمية في كليات الفنون الجميلة ووسائل التواصل ولم يعثر على أي دراسة سابقة... لذى لاتوجد دراسة سابقة للبحث الحالي.

الفصل الثالث/ إجراءات البحث

تحليل العينة :

أنموذج (1)



عينة الفن – الفن المفاهيمي(فن ولغة) :

أسم الفنان: جوزف كوزت (Kosuth)

اسم العمل: غلاف واربع اسطوانات متحولة

تاريخ الانتاج: 2002

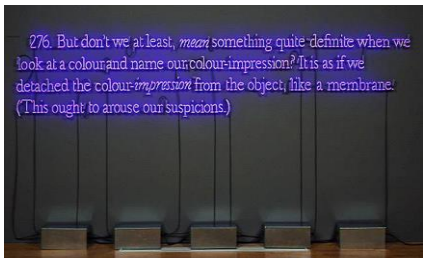
الخامة: النيون (Neon)

العائدية: متحف فر انكفورت

اراد الفنان ان يبين الانفتاح العلامي للنص بإظهار فن الفكرة أو فكرة الفن في لغة وأعتبر أن جوهر الفن هو الفكرة التي يتم التعبير عنها من خلال العقل الخطابي واقترح رؤية فكرية للغة كتابياً . يتمظهر العمل الفني، عبر تسلسل من مجموعة كتابات مكررة وموضوعة داخل مستطيلات خمسة افقية المظهر وكل مستطيل لون بلون معين بمعنى اخر اخذ المستطيل الاول من الجهة اليمنى اللون الازرق والمستطيل الاخر اللون البني الفاتح والمستطيل الكتابي الثالث تميز باللون الشذري الفاتح وامن بعدة اخذ المستطيل الرابع اللون البنفسجي الفاتح اما المستطيل الاخخامس الاخير (الذي سمي بالغلاف) وهو على شكل غلاف كتاب فسم بلونين الجزء الايمن اخذ اللون الرصاصي او الرمادي والجزء الاخر الايسر من المستطيل احتوى على اللون الابيض احتوت هذه لواجهات عرض فني مركب من نيونات (انارة)، يتكون من مقاطع لنصوص كتابية، استندت على قاعدة لكل منهما ترسل حروفه بريق ضوئي الكتروني (نيون) ، ذي الون متعددة (ازرق ، بني ، شذري ،بنفسجي،رمادي وابيض) . وهناك مجموع من الاشكال المركبة تشبه الصناديق ، وضعت بالتجاور وبمسافة متناظرة لتلامس سطح الجدار من الخلف وهي احالات شكلية .

كما يتضح لنا ان (كوزت (Kosuth) قد استخدم اجناس بنائية مختلفة، بغية تسخيرها لاغراض تعبيرية، فقد استخدم الصورة الفوتوغرافية لاخراج التشكيل الفني ، وهناك الواجهة الحقيقية ذات البنية التصميمية المعمارية ، وبوحداتها المقطعية، وهناك الكتابة الضوئية التي يتجلى من خلالها رسائل مفاهيمية، تعكس اهمية الانتاج الميكانيكي والالكتروني في الحياة المعاصرة ، بما يعزز من قدرة التشكيل على استيعاب المقترحات ذات النشاط التجريبي الذي يستند على الفرضيات ، وبما يولد ويؤطر لحالات جديدة، يحاول الفنان من خلالها تفكيك الظاهرة ، وانتشارها وعبر سلسلة من الأحالات، تنتقل من الشيء المادي الملموس الى معناه المفهومي المتحقق في اللغة.

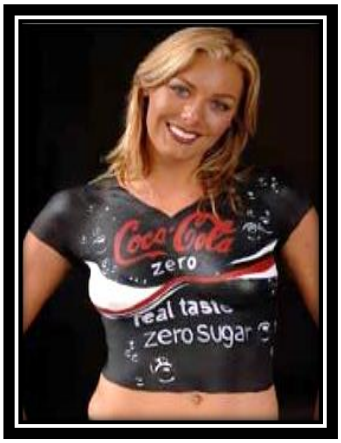
لقد تعددت وجوه التشكيل عند (كوزت (Kosuth)كما في (الشكل1أ) .



الشكل (1أ)

وضمن الفضاء المعماري المحيط يتحقق الفعل الديناميكي، بالاختلافات في التكوينات البصرية ، اذ تشكلت خلفية النص اللغوي من وحدات مقطعية بلون غامق ، وبغية تحريك الفضاء وبناء اسس مفاهيمية ، يستعرض كوزت الى جانب الوحدات المعماري ، عنصر الضوء وخامات اخرى يتداخل في اطارها اللون ، فضلا عن قيمة ومقدار تذبذبه ليجعل العين تلتقط الاشعاعات التي تبثها السطوح اللغوية ذات العمق والذي يجعل الكلمة من خلاله مرئية. وبفعل الاجسام الايقاعية المتجاورة والمتداخلة ، يتم ادراك الحركة المتنفذة في الفضاء ، ودلالاتها المتعددة في سياق تعدد اجناس التشكيل وتنافذها نراها سمة قد تكررت في عمل آخر.

فالتشكيل عند الفنان يستقرئ وحدات التكوين عبر بنائه اللغوي والمعماري والنحتي والتصميمي والجداري ، والذي يتم فيه أدراك الحركة المتنفذة في الفضاء ، وذلك بأدراك أهمية الضوء وأنعكاساته وتنافذاته خلال المستويات والذي يشارك في بلورة الحس التقني ، الذي يقود المتلقي وعبر مناطق الشد والجذب الى التناص مع مقاربات جمالية أجناسية تخضع لدلالات ومفهومات ذاتية . فالتداخل في الأنظمة البنائية للتشكيل وعبر وحداته اللغوية ، الواضحة ، المتضافرة ، تتفعل من خلال حركة الفضاء الذي يغلفه الضوء الساقط على الأجزاء المتجاورة والمتباينة وبما يحصل من اختلافات أثناء عملية الأدراك وضمن الإطار المفاهيمي وذلك لاختلاف مساقط الضوء والظل ، فضلا عن عمليات التلقي التي تحدث عبر النصوص اللغوية تقلبات مفهومات التشكيل ومن نص الى آخر . وهنا عمد الفنان بعمليات تركيبية وتوفيقية للصورة السردية المفاهيمية بأكثر من مستوى أذ تنوعت بثلاثة أبعاد سردية بين حضورها المادي المحسوس ذو الثلاثة أبعاد أو كصورة ثنائية الأبعاد وحضور كتابي يعطي معنى أو مفهوم ليظهر لنا أن الشكل الحسي يحتاج في إيصال الفكرة أو توضيح معنى ودلالات الأشياء الى بنا مجاورة كالسرد الكتابي ليعزز المفهوم والفكر والدلالي لبنية هذا العمل .



انموذج (2)

اسم العمل : كوكاكولا

اسم الفنان : ----

الخامة أو المادة : أصباغ خاصة على الجسد

تاريخ الإنتاج : 2005

العائدية : شركة كوكاكولا

تمثل العمل الفني بشكل المرأة التي ارتدت ملابسا ضمت اشكالا وكتابات باللغة الانكليزية مثلت اسماء لشركة تجارية متعددة وجاء لون الملابس باللون الاسود والاشكال الحروفية باللونين الاحمر والابيض واحتل شريطا من الخطوط الحمراء والبيضاء .

فكرة هذا النوع من الرسم تمزج اللغة ، كفكرة جوهرية مع الجسد لتستقي وظيفتها من خلال محاور منها ما تكون دعائية وسياسية واجتماعية وغيرها ، وفي كل الأحوال تتجه الكتابة على الجسد إلى فك بنية الارتباط بين الجسد كمركز مستقل وبين النزوع الميتافيزيقي المفارق لذاتية الجسد مع التحول في طبيعته ، فالتعبير هنا يكون فعليا يستعيد من خلال المعاني المنطوية فيه كينونة الهيئة أو الشكل الإنساني بطبيعته وحقيقته الأصلية ، ونتيجة لذلك فأن التعبير بأسلوب توظيف الكتابة على الجسد له دلالات نظرية وتطبيقية تحكم السياق المفاهيمي للجسد ، يجعله فكرة تتغير نوعيا حسب الوعي المتشكل جراء تبادل الأثر بين المرسل – الرسالة – المرسل إليه .

إن طبيعة توظيف الكتابة على الجسد ، تثير الجذب مثلما تنشط من فاعلية الحدث كسياق معرفي لطبيعة فهم المادة وإعادة قراءته وفق طروحات الفن المفاهيمي فتغدو الفكرة / الحدث أثرا ناشطا في ترتيب وتنظيم العلاقات البنائية والجمالية في التصميم من خلال الإفصاح عن قيمة التعبير المتشكل نتيجة فاعلية الخطاب المفاهيمي للفن وبالذات ما يتعلق برسوم الجسد الإنساني .

ان الهيئة العامة للجسد تكتمل جاذبيتها من خلال بروز الجانب التعبيري والنفسي والتوالدي ضمن حيز الاشتغال التنظيمي الخاص باستقرار الكتابة وما يمتلكه من مفردات بنائية مظهرية ، ساهمت في الإطاحة بالتداخل الشكلي مع التباين المتحقق من خلال (الأحمر والأبيض) وما تملكه من عناصر تأثير مقارب إلى دلالات الأثر الجمالي وما يحمله من استمرارية فاعلية في تحقيق الوحدة المرئية وخلق توازنات شكلية وحجميه لونية داخل البنية العامة للتصميم .

إن التباينات التي يظهرها (كتابة الحرف ، اللون ، حركة الخطوط البيضاء وانحناءاتها) اتخذت مساحات شكلية مسطحة منتظمة كشف عن نوع من التآلف بين الحرف الذي يكون نسقا ذا نظام بنائي على سطح الجسم . في هذا العمل حاول الفنان إضفاء صلة المشابهة بين الإعلان التجاري الثابت والمتحرك .

حقق المصمم توازنا غير متماثل من خلال توزيع الاشكال الكتابية وسط منطقة الصدر اعلى واسفل المحور الرئيسي المتمثل بمنطقة الصدر والبطن والذي خلق نوع من الحيوية والجاذبية ، كما نجد اللون الابيض والاحمر الذي يفصل منطقة الصدر عن البطن خلق نوع من الايقاع الذي يوحي بالحركة مشكله

عنصر جذب في التصميم . كما تم تحقيق التباين في احجام الاشكال للكتابة والالوان المختلفة في التصميم اعطت سيادة للون الاسود الذي كان بارزا والذي حقق قوة شد البصر للمتلقي للأشكال الكتابية ومحاولة تأمل اشكالها الجميلة بالاضافة الى تحقيق المضمون او الفكرة الرئيسية من خلال طرحه لفكرة مباشرة .

انموذج (3)

اسم الفنان : ماري كيلي mary Kelly

اسم التيار: الفن المفاهي (الفن لغة)

اسم العمل: اغاني الحب

تاريخ الانجاز: 2007

المادة : زجاج وخشب واكريلك + ضوء فلورسنت

يمثل هذا العمل بناء على شكل بيت يتكون من هيكل خشبي مع زجاج كتبة عليه مجموعة قصائد عاطفية على جميع جوانب البناء يمكن قراءتها من الداخل ومن الخارج .

وهذا العمل يجسد مساهمة الفنانة (ماري كيلي) بشكل مكثف في الخطاب الفني لفن ما بعد الحداثة من خلال منشأتها السردية المتعددة الدلالات ، فكانت أعمالها تتوسط بين الفن المفاهيمي والمشاعر الأكثر حميمية للإنسان ، وهذه الأعمال لا تنفصل عن اتجاه الفن ألمفاهيمي الذي يؤكد على إيصال الفكرة الى المتلقي ليوجد نوع من قنوات الاتصال بين الفنان والمشاهد ، اذ أوجدت علاقة بين هذه المقاطع الشعرية وبين الذاكرة الجمعية للمشاعر الإنسانية ، فالعمل الفني بوصفه خطابا جمالياً يمثل رسالة الى الآخر جاء لكسر الإطار التقليدي لمفهوم السرد الشعري بدمجه ببنية تمثل علاقة الإنسان بالمكان الذي يعيش فيه ويترك على جدرانه مشاعر وذكريات مختلفة وهذا يعكس اهتمامها بتوظيف الهندسة المعمارية الى جانب توظيف اللغة ، يمكن قراءتها من خلال النظر من الداخل والخارج كما في الشكل (3-أ) . وكانت هذه القصائد جسر بين الماضي والحاضر تكشف استثمار الفنانة بشكل أدائي بدمج التاريخ والحياة وفق نمط يحمل دلالات تعبيرية تمكن المتلقي من التفاعل مع الخطاب البصري وإيجاد قراءات متنوعة ذاتية والتي تنتمي لعصر التحولات الفكرية أذ تمكنت الفنانة بتركيب كليهما في مشهد بصري تشكيلي يعكس العلاقة بين الدلالة المكانية والدلالة الزمانية ، وهنا أوجدت اللامألوف يندرج عبر المعطيات الذهنية والمفاهيمية للفنانة بغية إيصال الفكرة المتجسدة في مفهوم اللغة والفن – وفق الترابط بين المشاهد البصرية والدلالات اللغوية (3-ب،3ج) فكان هذا العمل هو صورة لتوظيف اللغة ضمن نتاج تشكيلي للتعبير عن رؤية مفاهمية تجعل المشاهد في حالة من التأمل للوصول لفكر توظيف تلك الكتابات الشعرية .

شكل (3-أ)

شكل (3-ب)

شكل (3-ج)

وهذا يعكس سعي الفنانة الى التجديد والتطور الأسلوبي الفني والتقني من خلال السرد الكتابي فيعود الى فعل الصيرورة المستمرة في الحياة اليومية التي اندمجت بالتطور التقني والصناعي .

أن انفتاح الفنانة على معطيات الحياة اليومية والتي تمس مشاعر الإنسان وذكرياته أحدثت نوع من السيل المتدفق بين الماضي والحاضر والتي تتجلى في الأشياء والأمكنة المرتبطة بالإنسان . وهي دعوة الى التأمل واللعب الفني بزمنية الأحداث الشعرية بتوظيف تقنيات السرد ، كتقنية زمنية (كالخلاصة) بحسب (جانيت) وهي العلاقة بين ديمومة النص الذي يقاس زمنيا بالدقائق والساعات والأيام ،،،، وطول النص الذي يقاس بعدد الأسطر والكلمات والجمل في النص ، اذ جعلت من تألف الملفوظات كبنية تراتبية ذات وحدات سردية يتنقل المشاهد فيما بينها ويكون هو السارد ، وهنا يكمن ذكاء الفنانة في دمج المفردات الكتابية مع الإنشاء البنائي حتى تؤدي هدفها التأثيري الايصالي الجمالي . عمدت الفنانة (ماري) في هذا العمل نقل صورة الحياة الحداثية التي نعيشها ، والتي تتهاوى الحواجز والحدود القديمة للمفاهيم الفنية , ليهتز كل البناء المعرفي للبشرية مرة أخرى بفعل التغيير حيث لقد استثمرت الفنانة هذا المنجز الذي يشبه البيت والذي يستطيع المشاهد الدخول إليه وهو أشارة من قبل الفنانة بخلق عوالم متداخلة الواحدة داخل الأخرى ، لتعكس الإنسان وعوالمه الذاتية والخارجية المتداخلة , كما في الشكل (3) وهنا بدا اللامألوف يندرج عبر المعطيات الذهنية والمفاهيمية للفنانة بغية إيصال فكرة لهذا العمل ، وهي الطريقة المختصرة لفهم العالم وفق الترابط بين مشاهد الصورة في ذهن الإنسان واللغة الحسية ، والتي تمنح العمل معناه التعبيري بغية إيصال الفكرة القائمة على أن الفن لغة .

انموذج (4)

اسم الفنان : اتسوشي ياماموتو

اسم العمل : ذهب مع الريح

سنة الانتاج : 2012

العائدية : اليابان

العمل يمثل مساحة كبيرة من الارض مزروعة بالقمح وانواع اخرى من النباتات وقد صممت على شكل رياح و امواج مياه واحيانا توحي على شكل رياح وامواج بحر وعليها كتابات باللغة اليابانية افتراضيا فوق حقول منتظمة بشكل رياح وامواج متراصة في الاسفل مساحة مائلة الى السواد وعززت بالاحرف والكتابة اليابانية ومن الخارج ايضا توجد مساحات لتعطي انطباعا يساعد في ايصال الفكرة المراد توصيلها من قبل الفنان عند المشاهدة بشكل عمودي من الجو باستخدام الطائرة . تتركز الوظيفة بإدراكها للواقع من خلال الخطاب التصويري الموجه ، يحصل ذلك من خلال الخبرة الطويلة ففي كل عام في اليابان يقوم المزارعون في البلدة الريفية إناكادات الواقعة في ولاية أوموري بزراعة حقول الارز بطريقة فنية فتظهر على شكل لوحات رائعة من الصور من بداية الزراعة الي الحصاد. حيث تميز فنان الارض الياباني بنقش لوحات فنية جمالية على مساحات واسعة من الاراضي الزراعية شكل الفن المفاهيمي للأرض انموذجا مثاليا في تصميم اعماله الفنية ، يقوم الفنان اولا باتخاذ ابسط الخطوات الفنية لرسم صورة ولكن على نطاق أوسع بأستخدام تقنيات زراعية تلائم الارض وتربة الحقول كالحرث والحفر وتغيير لون التربة .

وتعود تلك التصاميم المعقدة إلى أستاذ سابق في مدرسة ثانوية، اسمه اتسوشي ياماموتو. وعادة ما يكون موضوعها مقرراً سلفاً قبل عام، وبعد ذلك يباشر ياماموتو بالعمل على القطعة، مع مراعات مخطط الألوان والمنظور. يلعب الانسجام اللوني الذي يعطي حدودا نفسية للحركة وتأثيراته في المتلقي بوصفه عنصرا مهما في توجيه الفكرة الجمالية المطروحة في هذا العمل فقد جعل الفنان الارضية لا تقتصر فقط على اللون الاخضر وهو المعتاد بل ادخل الوان اخرى مثل لون الارض بعد حرثها المائل للسواد ، زمان يبعث على الراحة والهدوء ويعكس التأثير النفسي الذاتي للفنان مع الواقع الزمكاني الحاضر، ان الفنان بعمله هذا قد استعاض عن المفاهيم التقليدية للتعبير الفني بمواد تنتمي الى الطبيعة والى الارض وما تحويه من تراب ومياه ... وبمساعدة المكائن الزراعية العملاقة واليات وهي من منتجات الصناعة الحديثة تمكن الفنان الياباني من ان يحرث ويزرع ويحفر مساحات هائلة من الاراضي محاولا تشكيل عملا ينتمي الى اتجاه اقرب الى الواقعي من ناحية الشكل ، ان المستحدث في العمل يتمثل في محاولة الفنان استخدام وتسخير الطبيعة كمادة للفنان ورغبة في الحياة من خلال الاندماج بالطبيعة على الرغم من ان الناحية الشكلية للعمل، الذي يدخل ضمن اطار مخاطبة المشاهد في تجسيم

صورة الطائر المتحركة في السماء من خلال تلك الحركة لمركز السيادة في العمل الفني وملامح تفاصيل هيئته تبدوا مجسدة آنية. ان موضوع العمل الفني يمثل وحدة موضوعية على افتراض لحظة زمنية في مكانات زراعية معزولة بعيدة عن المراكز الحضرية ، هروب الى هامش المدينة والتخلص من ضغوطاتها الاجتماعية ومن الفوضى ، فلجأ الفنان الى الطبيعة الى الرحم الاول للحياة البشرية محاولا تغيير البيئة لإقامة الاعمال الفنية فراح يعبث مع الطبيعة وداس الزرع ، لا لشيء سوى تقديمها وتسويقها باسم الفن كأعمال فنية وتماشيا مع طلب الجمهور في المستحدث والجديد بل الغريب والمدهش من الفعاليات الفنية ، فالعمل يشكل من الاغتراب الروحي في علاقة الذات بالطبيعة فالذات تبحث عن واقع آخر جديد لتمارس فيه سيادتها بدون حواجز ومواقع وتحقق رغباتها من دون تضييق ، لتكون الطبيعة هي المكان الذي يمتص لا عقلانية الفعل الحضاري للإنسان. اما دلالات العمل فتلك هي المتعلقة بالعمل ذاته بالجهد والنشاط الاستثنائي فضلا عن الجهد الصناعي المستخدم في تنفيذ هكذا اعمال وفي علاقتها بالبيئة او الطبيعة والفنان في تأكيده على الممارسة والنشاط وما يرافقهما من اثارة ومغامرة الامر الذي ينسجم مع شكل الدوائر المزروعة كحامل للحركة المستمرة ، واتجاه السرعة الفائقة للطيور (مركز العمل) .

انموذج (5)

اسم الفنان : انا هارتلي Annie Hartley

اسم العمل : الفن المفاهيمي (فن الجسد)

تاريخ الإنتاج : 2013

الخامة والمادة : دهان على الجسد

جسدت الفنانة (انا هارتلي) في هذا المشهد كتابات على ظهر امرأة من الخلف بعبارة (أن لست هنا من أجلك) , وقسمت الفنانة المقطع لونياً وكانت عبارة (I am) بالون الأحمر وعبارة (not Her 4 you) باللون الأحمر , أخذت معظم مساحة الجسد الذي نفذت عيه الكتابة , هنا قامت الفنانة بتوظيف الجسد للكتابة لجعله جزءاً من رسالة خطابية للمجتمع تعكس مطالب المرأة باحترام ذاتها ككائن لها حقوقها وخصوصياتها . وظف الفن المفاهيمي الجسد كأسلوب غير مألوف في التعبير وبشكل جديد وصادم للمتلقي إذ يثير التساؤل لما يحمله من جرأة واستفزاز لعدم مألوفية المنظر , فهو يقدم رسالة صارخة للاحتجاج ضد طغيان الشهوات الجنسية وانعدام القيم الروحية وعدم احترام خصوصية جسد المرأة , لذا امتزجت هنا اللغة مع المعطى البصري في تشكيل الفهم البصري لطبيعة الصورة الاحتجاجية ، لذا قامت الفنانة بتوظيف سردي على الجسد كدلالة متداخلة لتكون العبارة الدال وارتباطها مع الجسد وهو المدلول هي هذا العمل يثير نقاش متجدد حول تعبيرات الجسد وأهميته في المجال الإبداعي سواء على خشبة المسرح أو السينما أو في الأماكن

العامة , وما صاحب دور الجسد في قنون ما بعد الحداثة وما يعني ذلك من جرأة وحرية ، إذ تطور هذا المفهوم ليصبح كشف الجسد العاري أداة تعبيرية وسلوكاً احتجاجياً , وإدخال الجسد منعطف في التشكيل الفني حيث ابتعد عن ذاتيته و كينونته البشرية ، ليدخل إلى عالم أضحى فيه (رمز) داخل لغة التشكيل الفني وهذا ما يؤكده (سوسير) بأن العلاقة بين اللغة والفكر كالعلاقة بين وجهي الورقة الواحدة , ليغدو الجسد في هذا العمل سطح دعائي وأعلاني مثله مثل أي مادة استهلاكية أخرى متداولة ، حيث نزعت عنه سمت القداسة ، ويصبح ادات لخطاب بصريا يعمل على نقل الآراء والأفكار بدلالاته الرمزية المتنوعة , بوصفه نوع من الثقافة تخضع للتداول المعرفي والفكري للفن . أصبح الجسد في هذا العمل ادات للسارد ، والسارد بالمفهوم العام هو صورة المؤلف وفي أغلب الأحيان يبدأ الكلام بكلمة (أنا) كما في هذا العمل , باعتبار أن المؤلف هو إنسان خلاق يحمل رؤى فنية خاصة تنعكس على أسلوبه الفني , وبهذا أن ارتباط السارد بالبناء الداخلي للسرد بوصفه أحد عناصرها البنائية تتمحور ضمن العلاقة التي يقيمها السارد مع عناصر الخطاب ومن حيث انتقاء السارد لهذه الأدوات والوسائل والتقنيات التي من خلالها يتواصل بها مع المتلقي ، ووفق بنية النصوص الكتابية او السرد هذا العمل يكون الشكل في العمل الفني هي محاولة لتجسيد موضوع مرئي موازي لمجموعة أفكار الفنان . قسمت الفنانة المقطع الكتابي الى جزئين من خلال اللون اذ كتبت عبارة (I am) باللون الأسود لترمز الى صفت المتكلم , وعبارة (not Here 4 you) بالون الأحمر , اذ وظف اللون في تقسيم الخطاب , ليكون اللون الأسود هي صفت المتكلم واللون الأحمر يمثل صفت المخاطب , مع لتلاعب بكلمة (for) وكتابة رقم (4) بدلاً عنها باعتبار ان التكوين الصوتي يعطي نفس المعنى إثناء الاستماع , ويمكن ان تعطي دلالة باعتباره رقم يرمز الى أن بعض الرجل تكون له علاقاته متعددة مع أكثر من واحدة في نفس الوقت . not HERE4 يعكس هذا العمل صورة الجسد كشيء مادي اندمج في النظام الفني والاقتصادي للمجتمع الاستهلاكي الذي حول جسد الإنسان فيه الى مشروع إشباع أي رغبات تفرضها المتغيرات الفكرية والفنية واستثماره لأغراضها ، وأصبح شيئا يمكن صياغته وتعديله وتنقيحه حسب الذوق السائد للمجتمع . ومن هنا يمكننا القول أن هذا التعديل والصياغة أدت الى تحول الجسد الى أداة سردية ، ونجد (النص الكتابي) واضحاً عبر الإشارات الموجودة للنص الكتابي على الجسد وفق رؤيته المفاهيمية.

النتائج :

1- للعلاقة في الفن المفاهيمي بين الصورة والرسوم أثر كبير للكتابة المتواصل من خلال اللحظة وديمومتها وحركتها .

2 – تغلب تأثير النص الكتابي من أجل تحديد وظيفة تهدف الى تطوير وتوعية المجتمع نحو المستقبل لاسيما في القضايا السياسية والأجتماعية والعقائدية.

3 – لجأ الفنان الى توكيد اللغة من خلال الصور وعبارات او مجرد كلمات(الفن- لغة) ليجعل من تجسيد الواقع اكثر أستيعابا لتنوعات في العمل الفني. العينة أنموذج (1،2،4،5)

4 – في فن الجسد الحركة وتتابعها بسرعة من التأثيرات اللونية والشكلية، تساهم في تحقيق الكتابة في العمل الفني من جهة وكوسيلة اتصال مباشرة من جهة أخرى.

5 – تخضع حركة النص الكتابي الى مقارنة من خلال المكان في الفن المفاهيمي . انموذج (1،3)

7– لجأ الفنان الى مخاطبة الرأي العام والخاص من خلال فن الجسد والفن- لغة ، عبر العلاقات الرابطة ما بين الزمان والمكان وعلاقة العناصر ببعضها كاللون، والشكل والأتجاه والحركة.. الخ

8– يتوجه الفن المفاهيمي من خلال مكوناته وعناصره الواضحة الى امتلاك لغة عالمية ضمن وسائل الاتصال لاسيما السياسية والاجتماعية والاقتصادية.

9- النص الكتابي في الفن المفاهيمي هو اتصال غير مرئي ما بين مرسل ومستقبل من خلال العمل الفني .

10- تشتغل بنية الكتابة في فن ما بعد الحداثة ، وفقا لتأكيد طابع الاستهلاكي (الإعلاني والاتصالي) كخطاب يعبر عن فعالية السياق العام للثقافة الشعبية .

الاستنتاجات :

1 - تتحكم العوامل النفسية الرافضة للأوضاع السياسية والايدلوجية فضلاً عن العقائدية ، في دور الكتابة في الفن المفاهيمي مع الاختلاف في الهدف والوظيفة.

2- تجسد بعض وسائل التنظيم الشكلي في الفضاء كالتراكب والتداخل والتجاور وغيرها ، التحكم للنص في موضوع وفكرة العمل الفني المفاهيمي .

3- الكتابة برموزها وتشفيراتها في الفن المفاهيمي هي اتصال غير مرئي ما بين مرسل ومستقبل من خلال العمل الفني .

4- في الفن المفاهيمي يساهم كل من الزمان والمكان في إظهار الجمالية التعبيرية من خلال الفكرة والتكوين.

5- لكل خطاب موجه في الاعمال الفنية المفاهيمية ، ابعاده الموضوعية والوظيفية والخصوصية فضلاً عن الجمالية نسبيا.

التوصيات :

1 – الاهتمام بوسائل التنفيذ او الإظهار الحديثة من خلال إبراز العناصر التركيبية في الفن المفاهيمي اكثر توكيدا وبالتالي إدراك التعبير والغاية او الهدف من وراء العمل الفني الموجه.

2- ضرورة الحث على اقامة معارض دورية تختص بنتاج اتجاهات الفن المفاهيمي بالتنسيق مع الجهات المعنية بذلك لما له من اهمية تعبيرية مباشرة تتعلق بحياة المجتمع وما يواجها من مشاكل وتحديات داخلية وخارجية.

3– الاهتمام الخاص من قبل معاهد وكليات الفنون الجميلة بدراسة وتنفيذ اعمال فنية لاتجاهات الفن المفاهيمي لما يترتب عليه من بناء درامي وتحريك لمشاعر المتلقي والجذب البصري والاثارة.

المقترحات : من خلال دراسة الباحثان للنص الكتابي في الفن المفاهيمي وجد ان هناك العديد من الدراسات الأخرى التي يمكن ان تكمل الدراسة الحالية وتوضح دور النص الكتابي في جوانب لا تقل أهمية عن موضوعنا هذا

وعليه يقترح الباحثان ما يأتي:

1– التحولات المفاهيمية للفن التشكيلي العراقي المعاصر.

2 – دراسة اللون ودوره في الفن المفاهيمي.

References:

1.Alan Turin.(1997) .*Criticism of modernity*) .Anwar Mughith (المترجمون، The Supreme Council for Culture, The National Project for Translation.
2.Al-Najjar, F. (2011). *Technical Foundations for Writing and Expression.* Amman: Dar Al-Safaa for Publishing and Distribution.
3.Al-Qalqashandi, A.-A. (1922). *Subh Al-Asha.* Cairo: Egyptian Book House.
4.Al-Razi, M. (1983). *Mukhtar Al-Sahih.* Kuwait: Dar Al-Risala.
5.Al-Shawk, A) .no date .(*Dadaism Between Yesterday and Today* .Beirut, Baghdad: The Commercial Corporation for Printing and.
6.Asr, H.-B. (1994). *Modern Trends in Teaching Arabic in the Preparatory and Secondary Stages.* Egypt: The Modern Arab Office for Printing and Publishing.
7.Attia, A.(1985) .*A Tour in the World of Art* .Beirut: The Arab Foundation for Studies and Publishing.
8.Attia, M. M.(2000) .*Aesthetic Values in the Plastic Arts* .Helwan University Egyp: Dar Al-Fikr Al-Arabi.
9.Baudot, P.(1996) .*Nietzsche Disintegrated: T. R: Osama Al-Hajj, o*) Vol. 1) .(O. Al-Hajj, Trans.) University Institute for Studies, Publishing and Distribution.
10.Deleuze, G. a.(2005) .*Labyrinths*) .H. Al-Misbahi, Trans (.Tunisia: Dar Al-Ma'rifah for Distribution and Publishing.
11.Gachev, G.(1990) .*awareness and art*) .S. Maslouh, Ed & ,.Nofal Nayouf, Trans (. Kuwait, Kuwait,: National Council for Culture, Arts and Letters.
12.Haidar, N. A. .(2000) *Aesthetics: Awakening and Development*) Vol. 1 .(Baghdad: Ministry of Higher Education and Scientific Research.
13.Herbert, R) .n.d .(.*art present*) .Sameer Ali, Trans (.Baghdad: House of Cultural Affairs.
14.Ibn Manzoor, M. (P.T). *Lisan Al Arab.* Beirut: Dar Sader.
15.Imhaz, M.(1981) .*Contemporary Fine Art, Photography -1870-1970* .Beirut, Lebanon: Triangle House for Design, Printing and Publishing.
16.Khasawneh, M. (2008). *Foundations of Creative Writing Education.* Oman: Modern Books Science.
17.Muhammad, B & ,.Salam, J.(2015) .*Contemporary Art Its Methods and Directions*) Vol. 1 .(Baghdad: Al-Fath Office.
18.Najm Abdul Haider.(2006) .*technical consideration of the text and application* .Baghdad: Lectures Series.
19.Reid, H.(1985) .*Art Today*) .M. Fathi, Trans (.Cairo ,Egypt :Dar Al-Ma'arif.
20.Saeed Tawfiq) .n.d .(.*Aesthetic Experience*) Vol. 1 .(Beirut: The Arab Foundation for Studies and Publishing.
21.Smith, E. L.(1995) .*Artistic Movements After World War II*) .J. I. Jabra, Ed & ,.F. Khalil, Trans (.Baghdad: The National Library.
22.Smith, E. L) .n.d .(.*Artistic Movements Since 1945.*
23.Wadi, A. S) .2009 .(*Studies in Visual Aesthetic Discourse*) Vol. 1 .(Baghdad: House of Cultural Affairs.
24.Wahba, M.-M. (1984). *A Dictionary of Terms in Language and Literature.* Beirut: Lebanon Library.
25.Walterj, O. (1994). *Oral and Written.* (H. a.-B. Adin, Trans.) Kuwait: The World of Knowledge.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts108/197-210

Irony in conceptual art (An analytical study)

Karzan Karim Saber[1]

Al-Academy Journal-Issue 108 ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 12/9/2022 Date of acceptance: 10/10/2022 Date of publication: 15/6/2023

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

Abstract:

In the 20th century, the concept of "sarcasm" has relatively prevailed, and in this sense, it is a method in the art of conversation that wants to keep the question about the intended meaning, that is, "saying something and suggesting its opposite."

There are other concepts that indicate that sarcasm is saying something in a way that provokes the recipient of the statement an infinite number of different interpretations, with multiple readers of different interpretations. While the philosophy of irony stands by the standards of things, exaggeration or minimization, this manipulation takes place within the enjoyment. However, it's a method to present sharp criticism in an atmosphere of criticism that differs from generation to generation and varies from artist to artist.

Satirical art is a black comedy that reflects human pains and confusion and the phenomena of his life, and the satirical artist is the one who turns pain into astonishment and wants it to reach as a message. There are many contemporary artists who dealt with irony in social, economic, political and other topics.

Therefore, the research aimed to reach some of the applications that it proposes for contemporary arts. It helps art students and specialists in its aesthetics to see the subject of irony that expands in its emerging methods.

Key words: Irony, conceptual art.

[1] University of Baghdad / College of Fine Arts. karzankari80@gmail.com

السخرية في الفن المفاهيمي (دراسة تحليلية)

كارزان كريم صابر[1]

الفصل الاول

الإطار المنهجي للبحث: مشكلة البحث:

بحلول القرن العشرين، ساد مفهوم "السخرية " بشكل نسبي، وهي بهذا المعنى طريقة في فن المحادثة ترغب في ان يظل السؤال قائماً عن المعنى المقصود، اي" قول شيء والإيحاء بنقيضه" وهناك مفهومات أخرى تشير الى ان السخرية هي قول شيء بطريقة تستفز متلقي القول عدداً لا نهائياً من التأويلات المختلفة" والمتعددة القراء على اختلافها وتأويلاتها. في حين تقف فلسفة السخرية بمقاييس الأشياء تضخيماً أو تصغيراً، هذا التلاعب يتم ضمن الإمتاع. غير أنّ أسلوبها هو تقديم النقد اللاذع في جو من النقد يختلف من عصر إلى عصر، ويتفاوت من فنان الى اخر. الفن الساخر هو كوميديا سوداء تعكس أوجاع الانسان وحيرته وظواهر حياته والفنان الساخر هو من يحول الألم إلى دهشة يريد لها أن تصل كرسالة، وهناك الكثير الفنانين المعاصرين تناولوا السخرية في الموضوعات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية وغيرها، ولذلك فان البحث محاولة للوصول الى بعض التطبيقات التي تقترحها الفنون المعاصرة وهو يفيد طلبة الفن والمتخصصين في جمالياته في الاطلاع على موضوعة السخرية التي تتمدد في اساليبه المستجدة.

تكمن مشكلة البحث في تساؤلات وهي:

1- ماهية السخرية وكيف تم تناولها واستحضاره في الفن المفاهيمي ؟
2- وكيف تعلق السخرية برسالة العمل الفني؟ واصبحت السخرية موضوعا للعمل الفني؟
3- كيف جسد الفنان مفهوم السخرية في اعماله؟

أهمية البحث: تكمن اهمية البحث في محاولته الربط بين مفهوم السخرية و الفن المفاهيمي؟ .

هدف البحث: التعرف على مفهوم السخرية وجذرها التاريخي .

حدود البحث: - المكاني: (أمريكا أوربا) الزماني :**1900-2020** الموضوعي: السخرية في الفن المفاهيمي.

تحديد المصطلحات:

1- السخرية: السخرية في اللغة:

" يعود أصل هذه الكلمة الى الفعل(سَخِرَ) بكسر عين الفعل، وهو فعل لازم يتعدى الى مفعوله بحرف الباء او من، فيقال سَخِرَ منه وبه، وهي لفظة تدل على أسلوب في التعبير يثير الضحك والاستهزاء ممن يكون موضع السخرية فيقال: فلان سُخرة وسخُرة يضحك منه الناس، ويضحك منهم، وسخرت منه واستسخرت، واتخذوه سخريًا. والسخرية الضحكة: الضحكة ورجل سخر بالناس، وسخرة يسخر منه، وكذلك سخري، وسخرية من ذكره ضمها" (Firuzabadi, 2012, P 59)

[1] كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، karzankari80@gmail.com

وان السخرية في اللغة الانكليزية (irony) مأخوذة من الأصل اليوناني (Eironeia) الذي يعني الادعاء والتصنع أي الاختفاء تحت المظهر الكاذب او الخادع وتصوير الحقيقة بشكل معاكس، ويرد معنى السخرية بكلمات أخرى (Cynical) و (Sarcasem) بشكل ايحائي ومحاكاتي بمعنى (parody) وان هذا المعاني نستطيع ان نجد ما هو قريب من الدراسات الفلسفية والأدبية والفنية (Irony- parody)على الرغم من ترادف بعض المعاني مع بعضها البعض ، كلمة (Cynic) لان معنى مقترن بالمناهج اللغوية في الفلسفية الساخرة والا وهي المدرسة الكلبية اليونانية القديمة " (Wahba, 1979, P.7)

السخرية اصطلاحا:

السخرية هي " طريقة في الكلام يعبر بها الشخص عن عكس ما يقصده بالفعل، كقولك للبخيل ما اكرمك. ويقال هي التعبير عن تحسر الشخص على نفسه، كقول البائس: ما أسعدني" , (Wahba,2007 p.112) فالسخرية هي استهزاء بشيء لا يتناسب مع ما يريده العقل والنفس ولا يستقيم مع ما يتطلبه الفرد من حياة منتظمة دون اعوجاج والسخرية بمفهومها العام هي مصطلح ادبي يعني التظاهر ، وهي تعني ان نقول شيئا ونعني شيئا اخر"(Hutchon, 2007,P.257) وفي تعريف اخر " نوع من الهزء قوامه الامتناع عن اسباغ المعنى الواقعي او المعنى كله على الكلمات والايماء عن طريق الأسلوب والقاء الكلام بعكس ما يقال." Abd (Nour,1979, P 138) وتتصل السخرية بالأدب اتصالا وثيقا حتى نظر اليها على انها فن ادبي بحاجة الى مهارة وذكاء" (Charaf,1990, P.22) . وقدرات إضافية في الموهبة، لأنها من عسر الفنون الأدبية، كذلك فإنها تعبر عن شجاعة استثنائية، تصل بالشاعر الى ان يجرب سخريته على نسبه، ويصنفها محمد مفتاح في مرتبة بعد الاحتقار والاستصغار والاستهزاء " (Moftah,1997, P1)

<u>التعريف الاجرائي للسخرية:</u> طريقة من طرق التعبير النقدي، يستعمل فيها كلمات والفاظ تقلب المعنى الى عكس ما يقصده المتكلم الحقيقي، وهي صورة من صور الفكاهة، يرصد بها الفنان عبر قدراته العقلية الأفعال السيئة والخاطئة ليتم عرضها وتحقيقها بصورة ساخرة في عمله الفني ليظهر بها قدراته الساخرة..

<u>الفصل الثاني</u> : الاطار النظري

المبحث الأول : السخرية مفهومها ومنشؤها عبر التاريخ :

يعد مصطلح السخرية من الموضوعات التي يصعب تحديد مفاهيمها لذلك يدخل في مجموعة من المصطلحات المتجاورة المعنى مثل: الهزل والتهكم والضحك والهجاء والنكتة والفكاهة وغيرها، لذلك يتمدد على مجاورات متقاربة ، الا ان السخرية صفة تجدها في العمل و الحديث و المواقف تثير الضحك لدى المشاهد ، ولكنها في الوقت نفسه وسيلة يسعى الانسان عن طريقها نقد الاوضاع السياسية والاجتماعية والفكرية ويمكن القول بانها اسلوب في الحديث بصيغة نقدية لاذعة ، تخفي دلالات مضمرة اي" قول شيء والايحاء بنقيضة" وعادة ما يكون دافع السخرية هو التذمر والمرارة والالم ، وعليه فان " السخرية بمعناها الحديث والمتداول، هي اسلوب في الحديث يتمثل في ابلاغ ما نريده ونقصده بإقرار عكسه، اي انها قول عكس ما نعنيه وما نريد اثباته وما نحن على يقين منه " (Saeed,2004, P241)

يدخل خطاب السخرية في عالم البلاغة، ويمكن للمرء ان يكون ساخرا في العديد من الاصناف المختلفة يتراوح نطاق احكام التعبيرات و يمكن ان تكون حالة جميلة ومحبة او شريرة وكثيرا ما تتحدث بنبرة يصاحبها

احيانا تعبيرات لغوية، واستخدامها في هذا السياق يعد نوعا من التواصل المبني على رسائل مبطنة لإجهاض الشخص المقابل، ولهذا الطريقة يمكن ان يحث محاوريه على قراءة ما بين السطور وعدم اخذ ملاحظاته على محمل الجد، ان يقول ما يقصده دون ان يرغب في قول ما يقوله حرفيا عن طريق التحدث بسخرية لقول عكس المعنى ، واحيانا يستعمل الشخص الساخر الضحك كأسلوب نقدي يستطيع ان يستفز خصمه.

عدا ذلك فقد بقيت السخرية مرتبطة بالمحادثات اليومية تحمل المعنى نفسه وكونها مصدرا لانفعال الضحك جعلها تصنف ضمن أساليب الفكاهة كالهزل والطرفة والنكتة. فالإنسان الذي لا يتوفر في شخصه جانب الاضحاك والخفة يوصف بالثقل والعبوس، كذلك تدل على سعة المستوى الثقافي للساخر الذي يعتمد وسائط متعددة بعيدة الدلالة موازنا بين العناصر اللسانية والوجدانية الى حدود الالتباس. " (Al-Omari, 2005,P.92) .

ومن جانب اخر فان مفهوم السخرية يتحول داخل الثقافة الاجتماعية ومن عصر الى عصر، في مفاهيمها وتداعياتها ومجرياتها الفكرية، وتمتد الى الانتاج الادبي والفني خاصة: الكوميديا، والفنون المسرحية والتشكيلية والموسيقية، والفلسفية، والشعرية و تلعب دورا في تضخيم وتقليل قيمة الاشياء ولكن تحت مسار مجموعة من المفاهيم المتجاورة السخرية مثل، الهزل والتهكم والضحك والنكتة وغيرها " السخرية تلتقي مع الفكاهة في المنبع الذي تنبعان منه، وقد تختلط احداهما بالأخرى وقد تفترقان و تمتزج السخرية بالهجاء من ناحية الوظيفية، ولكنهما يفترقان من ناحية المادة او الطبيعة التي يشتمل عليها كل منهما، فالهجاء طريقة مباشرة في الهجوم على العدو ، ولكن السخرية طريقة غير مباشرة في هجوم العدو، ولها طريقة غير مباشرة في الهجوم " (Amin Taha.1979,P 10) .بمعنى انها تمس شخصا ما بشكل مباشر، وهي نوع من التهكم الصريح مصحوب ادعاء الحقيقة ، لكنها متشككة وعاطفية. وفي جانب اخر هي " وسيلة للتعبير يستعمل فيها الشخص الفاظا تقلب المعنى الى عكس ما يقصده المتكلم حقيقي وهي صورة من الفكاهة تعرض السلوك المعوج او الاخطاء التي ان فطن اليها وعرفها فانه موهوب، وذا أحسن عرضها تكون حينئذ في يده سلاحا مميتا. " (Amin Taha.1979,P 13)

يصعب ان نحدد تاريخا دقيقا لظهور مصطلح السخرية في المجتمع الإنساني ولكن يمكننا ان نشير الى ان السخرية موجودة منذ الازل، منذ أدرك الانسان ذاتيته وتميزه عن الاخر، ولكن تجسدت السخرية بشكل واضح وصريح في الثقافة اليونانية بأعمال أدبية وفنية فجسدت بعدا فلسفيا وثقافيا، كان المجتمع اليوناني له اهتمامات أدبية وفنية وكانت اهتماماتهم بالشعر والغناء المسرحي، وان هذا التطور في الادب كان متناسبا مع تطور المجتمع اليوناني مع ازدهار حضارته. بحيث" **كانت الأناشيد والملاحم هي اول فنون الادب اليوناني ظهرت في فترة ما قبل تاريخ او عصر الابطال والاساطير وتبدأ هذه الفترة بنزوح القبائل الأريه الى بلاد اليونان في القرن الخامس عشر ق.م. وتنتهي في منتصف القرن الثامن تقريبا.**" (Saqr,1956,P17) في تلك الفترة تميزت الاعمال الأدبية اليونانية القديمة بالطريقة الشفوية بحيث لم تكتب ولم تدون القصائد الشعرية الى حد ما وابتكر اليونانيون الكتابة لأغراض أدبية وكانت النصوص الشعرية وتمحورت معظم القصائد الشعرية حول الاساطير والخرافيات؛ ولكن لم يبرز الفن (**التراجيديا والكوميديا**) حتى بالفترة الكلاسيكية (500ق م- 323 ق م) في تلك الفترة برزت الأنواع الاعمال الادبية بكامل اصنافها مثل الشعر

الوجداني، والقصائد الغنائية، والأدب الرعوي، والمرثيات والعروض المسرحية الكوميدية والتراجيدية، والسير التاريخية، والمقالات البلاغية، والجدلية الفلسفية، والمقالات الفلسفية .

عرف الفن اليوناني القديم بالمسرح الشعري الغنائي وتقسم الى نوعين (المسرح التراجيدي والمسرح الكوميدي) او الساخر، وان هذه الطقوس تنجز بفضل الأعياد الدينية التي كانت تقام للإلهة والابطال والقادة اليونان، و كان ينشدون أغاني شعرية بحيث مثلت اشعارا تغني وتروي اساطير تبعث شتى العواطف والانفعالات في النفوس، ومن اهم واشهر المنظمين هذه الاناشيد وهم (اورفيوسو لينوس وموسايوس) وان هؤلاء الشعراء ينتسبون جميعا الى عالم الاساطير لانهم أبناء الهه ملهمون ينطقون يوحي من ربات الشعر، ولم يصلنا شيء من اثارهم ، ولكن تعتبر الملاحم اقدم القصائد التي وصلتنا من الادب اليوناني" وفي نفس السياق يذكر أيضا اعظم شاعرين اليونان القديم عرفهما تاريخ الادب من نتاجات فنية شملت القصائد والشعر الغنائي هما (هوميروس وهسيودوس) عملا على إعطاء القارئ صورة حقيقية للمجتمع اليوناني في عصر الابطال او الملوك الذين كانوا يقدمون انفسهم سلالة الالهة يمارسون الحكم بالحق و كانوا يطلبون من الناس ان يطيعهم لانهم من سلالة الالهة وانهم اقوى واصلح للحكم ويمكن الاعتماد عليهم عند الشدة.

و اعتبر فلاسفة اليونان مثل افلاطون وارسطو بان الشعر هو عبارة عن محاكاة يحاكي بها الشخصيات الطبيعة لان فنون المحاكاة تختلف في وسائل المحاكاة وفي موضوعاتها وفي طريقتها، لان " الرسم يحاكي الأشياء بالألوان والموسيقى تحاكي بالأصوات ايقاعا وانسجاما فنون النثر والشعر فأنها تحاكي بالكلام ومنها ما يستعين مع الكلام بوسائل الفنون الأخرى من إيقاع ولحن ووزن كالتراجيديا والكوميديا" . (Sehouli,A (17

المبحث الثاني: السخرية في الفن المفاهيمي :

ظهر الفن المفاهيمي في ستينات وسبعينات القرن الماضي في الولايات المتحدة، ظهر كحركة فنية منتقدة لحركة الحداثة الحاكمة سابقًا التي كانت تركز على الجمالية. لقبت بالمفاهيمية لأنها تعتمد على الفكر او الذهن أو المفهوم الكامن وراء العمل الفني. استخدم الفنانون المفاهيمين المواد والأشكال الأكثر ملاءمة لتوصيل أفكارهم. نتج عن ذلك أنواع مختلفة للحركات الفنية ذات وسائط جديدة في الفن المفاهيمي، وفي جانب اخر استكشف الفنانون إمكانيات ان يصبح الفن كفكرة والفن كمعرفة، باستخدام الأبعاد اللغوية الموجهة للفكر بالإضافة إلى عمليات ادائية لحركة الجسم لفهم. لذلك ترسخ هذا الفن "على ترجمة فكرة الفنان باستخدامه أي وسيلة او وسيط يراه مناسبا للتعبير عنه، مع ما يصاحبها من حرية في اختيار مادته او خامته التي تخدم فكرته، من دون التقيد بالأسس الفنية التقليدية والمألوفة، على أساس ان العمل الفني ليس منتجا جماليا، بقدر ما هو منتج فكري مترجم تشكيليا" (Muhammad 2015, P13) وهذه الحالة تنطبق على عمل (جوزيف كوسوث) " كرسي واحد وثلاثة كراسي كما في الصورة " تتألف من كرسي خشبي قابل للانطواء، وصورة كرسي، وصورة فوتوغرافية مكبرة لما تعنيه كلمة كرسي في القاموس" (Louis (Smith,1995,P.232

يطرح الفنان عملا ذا انساق فكرية، و يطرح بعض الأسئلة في معرفة هوية الشيء بثلاثة اختيارات، لماذا الكراسي ولماذا صورها ثم يعرضها في متحف كبير مثل المتحف الفني الحديث؟ باعتبار هذا هو المكان الذي

تصبح فيه الأشياء أكثر إثارة للاهتمام بحيث يكون الكراسي له تعريف اخر ومعنى اخر ويعرف كعمل الفني، الكرسي الخشبي، في المنتصف، هو ما يسمى في الفن بأنه جاهز، وهو مظهر فني أصبح شائعًا بفضل (دوشامب). تكمن الفكرة في إخراج شيء ما من استخدامه اليومي وإعادة الإشارة إلى معناه في مساحة مثل المتحف. وهكذا، لم يعد الكرسي قطعة أثاث يجلس عليها المرء، بل شيء يتم ملاحظته وتحليله. من هذا المنظور، يرتفع الشيء المشترك إلى مرتبة العمل الفني. يؤكد التمثيل الفوتوغرافي للكرسي على أحد أقدم مواضيع النقاش حول الفن، من ناحية أخرى تعريف الكرسي يحفز التحليل بين ما نراه حقيقيًا - أو على الأقل ما يتم تقديمه على أنه حقيقي وما نبنيه في أذهاننا بمساعدة الكلمات. لذلك يعد الفن المفاهيمي (لجوزيف كوسوث) أحد أكثر التعبيرات تمثيلا للعلاقة بين الفن واللغة، واعتبره بأن الفن يجب أن يسأل نفسه في جميع الأوقات ولا تفكر في الفن على أنه مجرد شيء، مثل اللوحات أو المنحوتات، ولكن فكر فيه أولاً كفكر أو تصور. صرح جوزيف كوسوث "أن كل الفن بعد دوشامب هو مفهوم لأن الفن بالنسبة له كان موجودًا فقط من الناحية المفاهيمية" (FERREIRA,2022 . 14) . كان هذا المنطق نقطة البداية للعديد من الفنانين في الستينات، الذين شككوا في التحقق من صحة أشكال الفن التقليدية الناتجة عن زيادة تسويقها ليس اكثر.

شكل (1) كوزيث ، كرسي وثلاث كراسي 1965

في بداية القرن العشرين انقلبت وظيفة الفن من غاية جمالية الى غاية نفعية بحيث دخل الفن كوظيفة اجتماعية وتعليمية، وأصبح الفنان يخاطب المتلقي ويعطي افكارا او تلميحا في القضايا الاجتماعية والسياسة والثقافية، بحيث تصبح الفكرة هي الذريعة للفن وليس العمل الفني. لذلك ما قدمه (مارسيل دوشامب) بأمثلة من الاعمال المفاهيمية -الاعمال الجاهزة كان نوع تمهيد لولادة الفن المفاهيمي. " عام 1917 اعلن (دوشامب) عن اهتمامه وإحيائه للأفكار الخالصة من دون المنتج في محاولة له في تفعيل الفن بالحياة، عندما اخذ مرحاضا ومهره بتوقيع (رمون-R.Mutt) وقدمه عملا فنيا يحمل اسم النافورة او الينبوع (في معرض من تنظيمه مهد (مرسيل دوشامب) لهذا الفن منذ بداية القرن والحركة الدادائية الجديدة ، في اوربا وامريكا." (Muhammad 2015, P13) لذلك سعى فنانو ما بعد الحداثة الى طرح أفكار جديده قائمة على المفارقات الساخرة والمتهكمة ارادوا بها التعبير عن أفكارهم وتطلعاتهم الفكرية التي ساعدت ظهور حركات فنية جديدة مثل:- الفن المفاهيمي، والحدوثية و فلوكسيس الفن الادائي (فن الجسد)، فن التلفزيون فن الفيديو وفن التجهيز) اشترط فيها ضرورة واهمية الاهتمام بالفكر واللجوء الى تقنيات جديدة وخامات جاهزة مستخرجة مفهوما جديدا للفن، بحيث صار اعمال فناني ما بعد الحداثة أمثال الفنان (لوتشيو فونتانا) أحد الفنانين الذين اهتموا بالفكر في الفن بدلا من العمل الفني ومن ثم الفنان الفرنسي (ابف كلين) " الذي اتبع في اختيار أي شي يمكنه التعبير عن أفكاره وتخطي حدوده الجسدية والفنان الإيطالي الأكثر عبثية (بيرو مانزوني) الذي اعتبر من متبعي أفكار مارسيل دوشامب. مارس هؤلاء مثل هذا النوع من الاعمال المتكونة من ابتكارات وأفكار مزدوجة التعبير الفكري والصادمة وغير المتوقعة لدى المتلقي.

في الفن المفاهيمي أصبح الفنان يقدم اعمالا معقدة غير مفهومة، واعتبر رسالة غامضة يبعثها الفنان بصورة صادمة وغريبة وساخرة في نفس الوقت، وليس من الشرط ان تكون الاعمال الفنية ذات معنى او فكرة معينة، اكتفى ان يكون العمل الفني يحد من التأثيرات الاجتماعية او الثقافية او السياسية او يخضع الى منطلقات فكرية فلسفية او كحالة نفعية او جمالية. لذلك ما عمل به بعض من الفنانين المفاهيميين وهو التخلص من التسويق الاستهلاكي بذريعة الفن، ويكون العمل الفني كوحدة فنية مستقلة بذاتها، ومن مجريات العالم الخارجي، وتصبح العمل الفني " مدلولا او معادلة لمادة مدونة معقدة، او رسالة غامضة من الفنان الى جمهور أصابه الذهول؛ كما تشير الى التبدل الكلي في العلاقات التقليدية في العمل الفني بين الفكرة والتعبير، حيث تصبح الفكرة الهدف الفعلي بدلا من العمل الفني نفسه" Amhaz. 2009, P.482) (لذلك ما طرحه الفنان الإيطالي (ماورينسيو كاتيلان) من نماذج فيها نوع من الغرابة والجدل ذات ابعاد ساخرة، يهدف منها ان يحصل على ردود وافعال صادمة من المتلقي او غير متقبل لفكرة العمل فيصدر نوع من التهكم والسخرية، ويصل الى نوع من الشتيمة والاستهزاء بالعمل. يعتبر (ماورينسيو كاتيلان) "فنان مفاهيمي إيطالي معاصر. يشتهر بنفس القدر بروح الدعابة السوداء ونحته الواقعي، وكثيراً ما يصور المشاهير أو الشخصيات التاريخية الفنية أو الحيوانات المحنطة في مشاهد هزلية سخيفة. يستلهم كاتيلان من الحركات الدادائية والسريالية لخلق هجائه اللاذع والسريالي" (15. Art.net) تثير اعماله نوعا من الجدل بسبب الاعمال التي تفوق التوقعات ومنها: مرحاض من الذهب الخالص ، الرجل المعلق على الحائط ، تمثال يصور البابا الساقط الذي اصطدم بنيازك موزة طازجة ملزقة على الحائط.

عرض (كاتيلان) "موزة مثبتة بلاصق بلاستيكي على أحد حوائط قاعة المعرض، وبيع منه ثلاث نسخ، قدرت كل واحدة بأكثر من 120 ألف دولار. ما ساهم في تصاعد الجدل حول العمل كذلك هو إقدام أحد الأشخاص على انتزاع ثمرة الموز من على الحائط والتهامها أمام الجمهور. سُجل كل ذلك في شريط فيديو نشره ملتهم الموزة- وهو فنان آداء - في صفحته على موقع التواصل الاجتماعي". (Sultan.2019.) لقي هذا الفيديو رواجاً كبيراً واهتماماً واسعا من وسائل الإعلام، واشعل الجدل المثار حول العمل من جديد. امتد هذا الجدل والنقاش حول العالم كاشفاً عن إشكاليات عدة يشوبها الالتباس ليس فيما يخص عمل (ماوريتسيو كاتيلان) فقط بل تعداه إلى طبيعة الممارسة الفنية نفسها. أراد (كاتيلان) هنا ان ينشأ ايقونة في تاريخ الفن، قراءة حول العمل يكون لها تأثير قوي قادر على خلق جدل ونقاش واسع من دون ان يكلف الفنان اي قيمة مادية، بحيث ما يطرحه الفنان من التساؤلات التي تنطوي حول العمل الفني : لما اخذ هذا الموز القيمة المادية الكبيرة؟ في حين يستطيع اي شخص ان يشتريها بدولار واحد هنا وجد الفنان ان يسخر من القيمة الفنية التي يضعها تجار الفن على الاعمال لا تقدر بثمن بحيث واجه الفنان (كاتيلان) هذه الفكرة بان يعطي للموزة قيمة مادية،

الفصل الثالث : اجراءات البحث

-**منهج البحث :** اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي كونه الأكثر ملاءمة لتحقيق هدف البحث الحالي .

- **مجتمع البحث :** استطاع الباحث الحصول على مجتمع بحثه من الأعمال التي تتجلى فيها السخرية من خلال المصورات المتيسرة والمنشورة في المدونات النصية وشبكة الأنترنيت وتحديد عائديتها ، بما يغطي هدف

البحث موزعة على عدد من التيارات والحركات الفنية ، وقد بلغ عدد الأعمال الفنية واللوحات الممثلة لمجتمع البحث (100) عملا فنيا .

- **عينة البحث:** اعتمد الباحث الطريقة القصدية في انتقاء نماذج عينة البحث للأصناف التي تغطي خصائص المجتمع الأصلي وتعكسها، اذ قام الباحث بدراسة كل ما توفر لديه منها بعد تصنيفها على الحركات الفنية وحدودها الزمنية ، بما يتناسب وحدود البحث ، ومدى تطابق مفهوم السخرية مع محمولات هذه العينة المنتقاة مع الأخذ بنظر الاعتبار تنوع أساليبها واتجاهاتها ، وقد بلغت عينة البحث (4) نماذج

- **أداة البحث:** من أجل تحقيق هدف البحث والكشف عن العلاقة المتبادلة بين مفهوم السخرية والعمل الفني المعاصر ، اعتمد الباحث المؤشرات الفكرية التي انتهى اليها الاطار النظري ، بوصفها مرتكزات بانية لتحليل نماذج العينة .

النموذج (1)

اسم العمل : حفلة القراصنة

اسم الفنان : بول مكارثا

تاريخ الإنجاز: 2005

الخامة : جسم انسان -مواد مستهلكة (الكجب والشوكلاتة)

القياس: غير مذكور

ينشئ الفنان عمله الفني بالاعتماد على استخدام جسد الانسان فضلا عن استخدام مجموعة المنتجات الغذائية (كجب) الأحمر الذي صبه على الجسد بشكل كامل كما يظهر في العمل قطع من الحلوة التي استخدمها ووضعها في فم الجسد المستخدم للعمل الفني، وكذلك ظهرت قطعة الحلوة في يد الانسان (العمل الفني) بول مكارثي فنان أمريكي معاصر يعمل عبر وسائل الإعلام في الأداء والنحت والسينما. اعماله مستوحاة من الثقافة الشعبية الأمريكية، والتلميحات الجنسية البذيئة، يبني مكارثي انتقادات معقدة للنزعة الاستهلاكية والعادات والتقاليد ويسخر منها ويجابهها عن طريق الفن.

يتضمن عمله جسما واقعيا اشبه بشكل مهرج او قبيح الشكل، بحيث يكون أداء العمل بطريقة مفاهيمية، وفي بعض الأحيان تكون الاجسام حقيقية ذات اداء مسرحي، و حركات صامتة، يجعل من المشاهد يشمئز من العمل بحيث يخلق جدلا واقعيا بين الجمهور من مؤيد و معارض على العمل و على طريقة أدائه، يقول الفنان: "كان لدي هذا الشيء حول تعريض الجزء الداخلي من الجسد، والفتحات المؤدية إلى الجسد ، وما هو الداخل ، والمحرمات في الداخل". (BOUSTEAU, 2009. P.200) يهدف عمله إلى جعل جمهوره يشعر بعدم الارتياح وغالبًا ما ينجح في إثارة الجدل.

وفي هذا العمل يقدم مكارثا الصورة النقدية للنظام الاستهلاكي في أمريكا لذلك يقدم شخصا مهرجا في وسط القاعة عاريا بشكل كامل، ويبدا العمل في البداية وهو يصب على نفسة المنتوج مثل (الكجب) والتي يعبر عن المنتوجات الاستهلاكية التي يجدونها معروفة بشكل واسع في المجتمع الأمريكي بحيث يكون الحركات بشكل عفوي ومن بعدها يبدا في وضع مجموعة من الشكولاتة في فمه بطريقة غريبة و يحمل في يده اليسرى

الشكولاتة ، ويستمر في هذا الاداء لفترة وجيزة ويبدأ الفنان في التقاط صور فوتوغرافية لتوثيق هذا العمل. وعرضه صورا فوتوغرافية.

أنتج **مكارثا** مجموعة من المنحوتات والتركيبات والافلام وبعض ممثلين يعرضون بعض الأداءات الصامتة التي ويتحركون بطريق ساخرة ويصب على نفسه مجموعة من المحتويات والمنتوجات الغذائية مثل الصلص والشكولاتة. تتحد صلصة الشوكولاتة والسينما الكلاسيكية في عالم مكارثي نجد الفجور و والنزاع حاضرا في اعماله، وما يريده هو ان يعطي الصورة الحقيقية للمجتمع الأمريكي المعاصر فهو يستجوب الطرق التي تجد بها الأجساد والجنس والعنف نفسها في شرك شبكات المراجع الثقافية والنزعة الاستهلاكية الأمريكية.

النموذج (2)

اسم العمل: مرحاض ذهبي

اسم الفنان مورينزكاتيلان

تاريخ الإنتاج :2016

الخامة : ذهب عيار18

القياس : الحجم الطبيعي

تتكون البنية التركيبية لهذا العمل الفني من (مرحاض) صنع من خامة الذهب والحجم الطبيعي المستخدم الحياة اليومية وثبت في الأرض من الأسفل وفي جدار ابيض من الأعلى لإبراز العمل الفني ذو لون ذهبي براق يعكس الارجاء المحيط به وكانه مرأة عاكسة من شدة صفائه وضع في زاوية المكان المخصص له ليشغل حيزا في المكان فضلا عن عرضه جانب الاعمال مفاهيمي الأخرى . جاء هذا العمل بعنوان (امريكا) وأثارت هذه الإجازة لمسته الفنية في إنشاء مرحاض من الذهب الخالص عيار 18 يعمل بكامل طاقته. صنع كاتيلان مرحاضا بحجمها الطبيعي وجعلها تستعمل بشكل اعتيادي و في احد المتاحف بنيويورك، بحيث وضع في زاوية خاصة في المتحف، وجعل تحت تصرف الزوار في استعماله. يطرح كاتيلان الفكرة بطريقة ساخرة، بمعنى ان مثل هذا المرحاض لا يمكن ان تجده في اى مكان الا عند الأثرياء.

كاتيلان غالبًا ما تكون أعماله ساخرة ودائمًا مليئة بالفكاهة. ويستغل الفن كعادات يصنع بها الكوميديا الساخر يجابه بها انظمة مختلفة من والحكم، سواء كانت اجتماعية أو سياسية او دينية وحتى انه يحاول ان ينتقد ويسخر من الأفكار الخاصة بالأثرياء وأصحاب الأموال. و يستخدم الموضوعات من الفن السابق والقطاعات الثقافية المختلفة، ليرسل رسالته في هذا العمل وهو كيف أن الأغنياء والفقراء يجمعهم في نهاية المطاف مكان واحد وهو بالمرحاض الذي يستوجب على بجميع الفئات الثقافية والعمرية التواجد عنده ، بمعنى عدم الاستغناء عنه ، فهو مكان يعكس حالة الانسان وضرورته البدنية المشتركة بين جميع فئات البشر وضرورة عدم التباهي ما يمتلكه الانسان او يأكله، لكون مسلك الناس جميعهم نحوا المرحاض ، فهو كرساله الى البشر بانهم متساون ولا فرق بين فقير وغني او حاكم او مواطن عادي.

يدخل هذا العمل الى الحركة المفاهيمية، وبما ان تلك الحركة تصبح الفكرة أو المفهوم الكامن وراء العمل الفني أكثر أهمية من المهارة الفنية الفعلية أو الجمالية. استخدم **كاديلان** الذهب في صناعة المرحاض، لتكون

أكثر ملاءمة لتوصيل أفكاره. وهنا ايضا تستند الأعمال الفنية التي يمكن أن تبدو مثل أي شيء تقريبًا - من الأداء إلى الكتابة إلى الأشياء اليومية. بحيث يمكن ان تستكشف إمكانيات الفن كفكرة والفن كمعرفة، مستخدمين الأبعاد اللغوية والموجهة نحو العمليات للفكر بالإضافة إلى الأنظمة والهياكل والعمليات غير المرئية لفهم. وهذا ما اعتمد **كاتيلان** في طرح فكرته وهي الاثارة وتسليط الضوء على الأشياء التي يستعملها الانسان مهما كان أهميته الاجتماعية بحيث وجدها ان كل شي تافه ليس له أهمية. وبما ان الذهب له قيمة مادية لدى الانسان من الغريب ان تجد هذا الخامة تستعمل لصناعة المرحاض.

لنموذج (3)

اسم العمل: ما الهدف منه

اسم الفنان: مارتن كريد

تاريخ الإنتاج :2009

الخامة : كراسي

القياس : احجام مختلفة

يتكون العمل الفني من مجموعة كراس مختلفة الاحجام والألوان وضعها ورتبها الفنان الواحد فوق الاخر فيظهر الكرسي الأحمر الكبير في الأسفل والكرسي الأصفر في الأعلى ، ويتكون الشكل العام الفني على هيئة هرم ذي قاعدة كبيرة وينتهي بقمة صغيرة من الأعلى التي تتكون من كرس صغير ، النشاء العمل الفني في قاعة وفضاء مفتوح يشغل حيزا في الفضاء على نطاق العمل النحتية لأرسال رسائل معينة للمتلقي.

تتميز هذه الاعمال بالبساطة في التمثيل والعرض، وجعل الفكرة البسيطة هي نقطة جدال لدى الجمهور ووضع تساؤلات حول ما الغرض في طرح مثل هذه الاعمال. لذلك سمي هذا العمل (ما الهدف منه؟)، وهو مجموعة من الكراسي، مكدسة فوق بعضها البعض، وتم وضعها بشكل غير ملائم وغير منتظم ، باعتبارها اعملا مفاهيميا . في جانب هذا العمل ويقدمه بمجموعة من الاعمال ويعطى عنوان واحد وهو "ما الهدف منه؟" ، في هذا المعرض وبينما قد تجد نفسك تطرح هذا السؤال بالذات، لا يجب أن تتوقع الحصول على إجابة: غالبًا ما يبدو الفنان غامضًا بشكل متعمد عند الحديث عما يلهمه أو ما يأمل أن يسلبه المشاهدون من عمله.

يقدم الفنان كريد مجموعة من الاعمال في معرضه بعنوان ما الهدف منه؟ ويتضمن بعض المقتنيات الجاهزة التي قد تجدها غريبة بان تكون عملا فنيا لكن كيف يمكن ان نتقبل مثل هذا العمل ونضعه في وصاية الفن. لذلك يمكن ان تجد اعماله ليس لها بعد جمالي وفكري، لكن فيها نوع من الدعابة والسخرية في طريقة عرضها واختيار الخامات. يضع كريد مساحة واسعة من الحرية في اختيار اعماله بحيث يجعل من الأشياء فنا، يقول كريد " الفن مجرد أشياء في العالم، وعادة ما يكون ترتيبًا للألوان والأشكال. إنهم الأشخاص الذين لديهم المشاعر وردود الفعل. بعبارة أخرى ، الفن هو كل ما تصنعه منه"(Mitchell.2001). يبدو الأمر كله اعتباطيًا بعض الشيء ، كما لو لصق احدهم أي شيء يثير اهتمامك بشكل غامض في معرض فني يجعله فنًا. بالنسبة إلى **كريد** ، يمكن أن يكون "الفن" أي شيء على الإطلاق: قطعة

صغيرة من الورق ، أو صناديق من الورق المقوى كانت تستخدم لاحتواء السلع الاستهلاكية أو بعض الكراسي المكدسة فوق بعضها البعض. وفي قوله "، أنا أحب فعل ما لا يفترض أن تفعله. إذا لم يكن من المفترض أن تفعل شيئًا ، أعتقد أن هذا سبب وجيه جدًا للقيام بذلك. لا يوجد شيء في العالم أعتقد أنه مهم جدًا لدرجة أنني سأضعه في منتصف هذه الغرفة (BOUSTEAU, 2009, P.99)

النموذج (4)

اسم العمل: تبا (FUCK OFF))

اسم الفنان: AI WEIWEI

تاريخ الإنتاج :1999

الخامة : صورفوتوغرافية

القياس : (50.8 x 61 cm)

إن ما ينقص كثيرًا من التقييمات الحالية لفن (AI WEIWEI) هو النظر في القوى التعبيره لا نتاجاته الفنية. لذلك توجهاته الفكرية دائما تكون معارضة السياسات التي يتخذها الصين، فمن المناسب النظر إليه على أنه فنان يؤدي دور ناشط - منتج ثقافي يضع موقفه السياسي والقناعات ضمن تجارب فنية وأدائية. الفن بعد ذلك يصبح وسيلة إرشادية لـ Ai للتعبير عن آرائه ومواقفه السياسية، ووسيلة له لتشجيع المشاهد، القارئ لفنه على إجراء نقدي مماثل تشريح تصوراته ومعتقداته و لكون تعبيراته الشخصية تأكد على نوع من النقد والسخرية للجهات السياسية وثقافية وطرف سياساتها وتعاملها مع الشعوب والانسان بشكل خاص مما يؤدي الى توجه فني مفاهيمي ضدها.

العمل الناقد لا يمكن أن تغير الظروف السياسية أو الاجتماعية للعالم مباشرة، ولكن يمكن أن يرصد هذا العمل لفكرة معينة او حدث معينة. أكد Ai أن فنه يقدم له عدس إلى كيفية مشاركته في ظروف الهيمنة هذه التي زرعها الطبقة الحاكمة و النخب الاقتصادية والثقافية الحكومية والعالمية في مثل سوق الفن الدولي.

في هذا العمل يقدم الفنان صورة ادائية يسخر من جميع المؤسسات العالمية التي تعمل على تسويق الفن من انحاء العالم، في حين ان اكثر اعماله ينقد دولته الصين، الا انه في هذا العمل بالذات ينقد بها العالم، اخذا هذا العمل نطاقه الواسع من النقد الساخر من المؤسسات الفنية والثقافية العالمية وهي استخدام عبارة مكتوبة بالغة الإنكليزية واللغة الصينية (Fuck Off). وما يهدف من هذا العمل هو "التأكيد على الموقف المستقل والنقدي الأساسي لوجود الفن ، وحالته من حيث الاستقلال والحرية والتعددية في حالة التناقض والصراعات. حيث AI يعطي الاصبع الوسطى للمشاهد على سبعة مواقع منتشرة على مستوى العالم أيقونات معمارية. وان معنى هذا الحركة بشكل العام تعتبر حركة سيئة وغير أخلاقية وعادة ما تستخدم كحركة جنسية وفاحشة، وتستعمل في بعض الأحيان لإهانة شخص ما تستعمل هذه المصطلح (Fuck Off). في المجتمع الأوربي بمعنى (اللعنة عليك).

يبدو أن Ai يُظهر ازراءه بسلطة الفن وفي جميع مجالاتها، بإعطاء الإصبع الاوسط مشمئز من رموزهم الفنية. ومع ذلك، يصبح العمل أكثر تعقيدًا وفريدا من نوعه عندما لا يُنظر إليه على أنه تقليد للنوع الغربي، يمكن أن يكون لامع من خلال النظر في الاختلاف الدقيق في المعاني في اللغتين المكتوبة بالغة الصينية والإنجليزية والحركة الإصبع الأوسط المعروضة في كل صورة يراد منها وهو ان يسخر ويستفز من تلك المؤسسات الفنية.

الفصل الرابع : النتائج والاستنتاجات:

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

1- استطاع فنانو (المفاهيمية) من تكريس البعد الدلالي في اعمالهم الفنية في ضوء العلاقة التبادلية بين الشكل والمضمون والتعبير عن مرتكزات السخرية والتهكم ومدلولاتهما ، كما ظهر في جميع النماذج .

2- يمثل فكر السخرية في تعويل فناني (المفاهيمي) على عديد المعالجات التقنية بمنهجهم الخاص والكشف عن مفهومات الهزل والسخرية والتهكم ، كما في النماذج (1,2) .

3- اعتمد فنانو (المفاهيمية) تبيان ملامح السخرية عبر استخدام تقنية الأشياء الجاهزة وتوظيف الجسد الإنساني والحيواني والمواد الاستهلاكية لإخراج جمالية غير مألوفة ، كما في جميع النماذج .

4- اتسمت النتاجات الفنية في حركات (المفاهيمية) بسمات القبح والقمع والوحشية من خلال تطبيقاتها الفنية التي تعكسها السخرية ،كما في النماذج (1,4) .

5- تميزت نتاجات (المفاهيمية) بفكرة هدم الأفكار والجماليات السابقة واقامة بناء جديد قائم على فكرة الفوضى وتعدد المراكز وتكوين السخرية التي تشاع بها اتجاهات ما بعد الحداثة الفنية، كما ظهر في النماذج (4) .

الاستنتاجات: بعد الانتهاء من نتائج البحث استطاع الباحث صياغة عدد من الاستنتاجات وكالآتي :

1- أسهمت الخامات والمواد المهملة (التي لا قيمة لها) في استخداماتها وطريقة عرضها بتبدلات وظائفية الفن وجماليته الباطنية ، وتنشيط مفهوم السخرية .

2- ساعدت الأعمال الفنية المنجزة في توظيفها البعد التهكمي والسخرية من الأنظمة والحكومات الى تكوين رأي عام مجتمعي أزاء الممارسات العنصرية والتمييز القائم على الجنس البشري واللون ، وتفعيل القوانين الراعية للمساواة والعدالة الاجتماعية .

3- نزعت بعض الأعمال الى توظيف مفهومات اقتصادية ، كونها تلامس حياة الناس اليومية وحاجاتهم المعاشية . .

4- تم توظيف الجسد الانساني والحيواني في البنية الكلية للأعمال الفنية ، كونها تتجاوز دلالة اللغة والصورة ،لإيصال مفهوم السخرية ورسائل الفنان السياسية التي يبعثها عبر هذه النماذج .

التوصيات: يوصي الباحث بما يلي :

1- الافادة من مخرجات هذه الدراسة فيما يخص مفهوم السخرية، لأن محمولات الفن بشكل عام ، والفن العراقي بشكل خاص فيه الكثير مما يمكن التعالق معه .

2- امكانية اضاءة بعض المفهومات التي تشكل مفارقة نسقية في بنية الفن ، من خلال ايجاد منافذ لها في مناهج الدراسات العليا .

3- ضرورة وجود دراسة استطلاعية /توثيقية يكلف به طلبة الدراسات العليا للمرتكزات والمفاهيم التي يقوم عليها الفن بمختلف تحقيقاته، للإفادة منها في رصيد القسم العلمي، وتعد مرجعاً معرفياً يمكن العودة اليه عند الضرورة.

المقترحات: استكمالاً للبحث الحالي يقترح الباحث الموضوعات التالية:

1- مفهوم السخرية في الرسم العراقي المعاصر.

2- السخرية في اعمال موريتز كاتيلان .

References:

1- Abd Nour, A. (1979). *Literary dictionary*. House of Science for Millions. Beirut.
2- Al-Omari , M.(2005). *The new rhetoric between imagination and deliberation. Africa*.
3- Amhaz,M. (2009) *Contemporary Art Currents*. Publications Publishing Company. Beirut.
4- Amhaz,M. (2009) *Contemporary Art Currents*. Publications Publishing Company. Beirut.
5- Amin Taha,N,M. (1979). *Irony in Arabic literature*.The Shia Book Network.
6- Art.net.(http://www.artnet.com/artists/maurizio-cattelan).
7- BOUSTEAU,.F. (2009).(*What is art today* ?). Fine Arts . France.
8- Charaf, A. (1990) *Humorous literature*. London Library.
9- FERREIRA, R. (2022) *Chairs, Neon Lights and Philosophy*: The Conceptual Art of Joseph Kosuth. (https://www.dailyartmagazine.com/conceptual-art-of-joseph-kosuth/**)**
10- Firuzabadi,M.AL.(1983) *The Ocean Dictionary*. Beirut. Dar al-Fikr.
11- Louis Smith,E.(1995) . *Artistic Movements after World War* II. House of Cultural Affairs. Baghdad
12- Hutchon,sh.(2007) *Dictionary of ideas and media*. Dar Al-Farabi. Beirut.
13- Saeed , J. (2004). *A Dictionary of Philosophical Terms and Evidence*. Dar Al-Janoub.Tunisia.
14- -Saqr ,M.(1956) *History of Greek Literature*, Egyptian Renaissance Office. , Egyptian Renaissance Office. Cairo.
15- Sultan,Y. (2019). *The farce of globalized art*... 120 thousand dollars for a Catilan banana.Indepindent arabik.(https://www.independentarabia.com/node/79271)
16- Sehouli,A. *Ancient Greek Theatre*, published article(file:///C:/Users/hp/Downloads20(7).pdf).
17- Muhammad,B.(2015). *Contemporary Art, Its Methods and Trends*. , Al-Fath Office.Baghdad.
18- - Mitchell ,J.(2001) MARTIN CREED: *WHAT'S THE POINT OF IT? – REVIEW*.(https://www.designcurial.com/news/review-martin-creed-whats-the-point-of-it-4170573.
19- Wahba, M. (1979). *A Dictionary of Arabic*. Beirut. , Library of Lebanon.
20- Wahba, M. (2007). *Dictionary of language and literature terms*. Beirut:

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts108/211-228

Social Graphic Design and its Reflections on The Practices of The Saudi Designer in Designing Awareness Posters

Lama Abdulrahman Al-Harkan[1]

Al-Academy Journal-Issue 108 **ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229**
Date of receipt: 15/3/2023 **Date of acceptance: 29/3/2023** **Date of publication: 15/6/2023**

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

Abstract

The concept of social graphic design is one of the most critical areas that highlight the designer's knowledge of social responsibility by employing design skills in community awareness. This study focused on defining social graphic design, the meaning, practices, and strategies for designing awareness posters. This study reviewed two examples of awareness posters that reflect the Saudi designer's practices. The results summarized that social graphic design is a concept not taught directly but gained from permanent practice in designing awareness posters that interact with community issues. The designer's understanding of his social events and their sensing in the visual form of a poster reflects the designer's social awareness. Social graphic design plays several roles and functions that significantly address and define societal phenomena, behaviours, and toxic habits in society. Therefore, it is essential to address the concept of social design in design research by interpreting its various theories and studies.

Keywords*: Design for social awareness, social design. Social Graphic design, poster*

(1) Design Department, College of Arts at King Saud University. Lalharkan@klsu.edu.sa

التصميم الجر افيكي الإجتماعي و انعكاساته على ممارسات المصمم السعودي في تصميم الملصقات التوعوية

لمى عبد الرحمن الحركان[1]

الخلاصة:

يعد مفهوم التصميم الجرافيكي الاجتماعي من أهم المجالات التي تسلط الضوء على إمكانيات المصمم وإلمامه بالمسؤولية الاجتماعية من خلال توظيف مهاراته التصميمية في توعية المجتمع. وركزت الدراسة على التعريف بمفهوم التصميم الاجتماعي في مجال الجرافيك ومعنى ممارسات التصميم والأساليب والاستراتيجيات التي تطبق في تصميم الملصق التوعوي، واستعرضت الدراسة أسلوبين في تصميم الملصقات التوعوية كعينة تطبيقية من مسابقة وعي والتي تعكس ممارسات المصمم السعودي ووعيه الاجتماعي. وتلخصت أهم النتائج في أن التصميم الجرافيكي الاجتماعي مفهوم لا يتم تعليمه بشكل مباشر، بل يُكتسب من الممارسة الدائمة في تصميم الملصقات التوعوية التي تتفاعل مع قضايا المجتمع. بالإضافة أن التصميم الاجتماعي الجرافيكي يلعب أدواراً ووظائف عدة والتي تسهم بشكل كبير في التعريف بالظواهر، والسلوكيات، والتصرفات، والعادات السلبية في المجتمع. وأن استيعاب المصمم بأحداثه الاجتماعية واستشعارها في هيئة بصرية على شكل ملصق توعي يعكس الوعي الاجتماعي للمصمم. وتوصي الدراسة بتناول مفهوم التصميم الاجتماعي في الأبحاث العلمية العربية الخاصة بالتصميم عبر تفسير النظريات والاتجاهات المتنوعة فيه.

الكلمات المفتاحية: التصميم للوعي الاجتماعي، التصميم الاجتماعي، التصميم الجر افيكي الاجتماعي، الملصقات

المقدمة

يُعد التصميم الجرافيكي من المجالات التي تعتمد على تعزيز لغة التواصل البصري والتفاعل بين العمل والمتلقي وهو سلسلة من العمليات والممارسات الإبداعية التي يقوم بها المصمم خلال عملية التصميم. حيث يوظف فيها إمكاناته بناءً على عدد من المعطيات التي تلعب دوراً في توجيه أعماله سواءً كانت اجتماعية، أو دينية، أو ثقافية، أو سياسة، أو تاريخية. وتشكل هذه المعطيات الأساسية مصدراً لتصميم موضوعات إما فنية وجمالية، أو وظيفية، أو تفاعلية، أو أدائية وبالتالي، تلعب دورًا في تحفيز عقل

[1] قسم التصميم ، كلية الفنون بجامعة الملك سعود Lalharkan@klsu.edu.sa

المصمم والطريقة التي ينظم بها تفكيره في إخراج أعماله وتصاميمه بشكل مميز ومبتكر. وبذلك تطور تدريجياً في مفهوم التصميم الجرافيكي لمسمى تصميم الاتصالات المرئية (Visual communication design) كمسمى حديث تأكيداً على تعزيز مفهوم التواصل البصري باستخدام أساليب واستراتيجيات تساعد في إيصال الأفكار بطريق مبتكرة.

ونظراً للتواصل المستمر في مواقع التواصل الاجتماعي مؤخراً؛ ظهرت فكرة مشاركة الأفكار التصميمة للعديد من المصممين على هذه المنصات. وأصبحت فكرة الوعي الاجتماعي تُقدم بطريقة جذابة ومنافسة؛ تَظهر فيها قدرة المصمم على تبني الظاهرة المجتمعية وتناولها بصرياً. حيث أظهر المصمم مسؤوليته الاجتماعية في التوعية – بصرياً- من خلال توظيف التصميم الجرافيكي عبر السياق الاجتماعي في معالجة السلوك أو نشر الوعي بطريقة تعزز الاستجابة بشكل غير مباشر، أو في توظيف التصميم بما يعود بالمنفعة مجتمعياً فيما يعرف علمياً بمفهوم التصميم الاجتماعي (Social Design). حيث يلخص هذا المفهوم دور المصمم بشكل عام -والمصمم الجرافيكي بشكل خاص- في توظيف المهارات اللازمة لرفع الوعي في المجتمع وتوظيف طاقته الإبداعية. وظهرت مسؤولية المصمم الجرافيكي في تطويع مهاراته الجرافيكية في تصميم الملصقات التوعوية من خلال توظيف الصور الفوتوغرافية المؤثرة في الملصق، أو تطبيق التأثيرات البصرية الجرافيكية على الأشكال الرسومية للمشاركة في التوعية المجتمعية المؤثرة بصريا والتي تلعب دوراً في تهذيب السلوك الفردي داخل المجتمع. ويذكر عسيري أن فن الملصقات هو أحد فنون التصميم والوسائط التي لها وظائف عديدة ويمكنها التعامل بشكل ملحوظ وفعّال مع المظاهر السلوكية المتعلقة بسلوك الأفراد في المجتمع، سواء كانت تلك السلوكيات إيجابية يراد غرسها ودعمها لتتنامى وتتزايد أو سلوكيات سلبية تؤثر على أخلاقيات وآداب الفرد والمجتمع وجب التصدي لها بكل الوسائل المتاحة، لإتباع أسلوب حياة سليمة (i, 1428HAsir). وبناء على تعزيز التوعوية الاجتماعية ودور المصمم في دعم المحتوى التوعوي بصرياً، تتلخص مشكلة البحث في التساؤل التالي: **ما مدى وعي المصمم السعودي بدور التصميم الجرافيكي الاجتماعي في توعية المجتمع السعودي بالقضايا المعاصرة؟**

ثانياً: أهمية البحث

تقع أهمية البحث بالآتي:

1. إمكانية المصمم السعودي الجرافيكية بالتعبير عن قضايا مجتمعه عبر تصميم الملصقات التوعوية لتحقيق تواصل مؤثر ومفهوم بين التصميم والمتلقي.
2. تعزيز الأفكار التصميمية التي تتناول قضايا المجتمع السعودي والتي تعبر عن الموضوعات الصحية، والنفسية، والثقافية، وغيرها.
3. إثراء المصادر العربية بمفهوم التصميم الاجتماعي وعلاقته في تطوير سلوك المصمم.
4. التثقيف المجتمعي بالتصميم الجرافيكي في إطار علمي.

ثالثاً: أهداف البحث

يهدف البحث الحالي إلى:

- كشف مدى وعي المصمم السعودي بالقضايا المجتمعية المعاصرة في تصاميمه.
- التعريف بمفهوم التصميم الاجتماعي وتأثيره في توعية المجتمع كأداة لتنمية سلوك المتلقي.

رابعاً: حدود البحث:

- **الحدود الموضوعية:** التعريف بمفهوم التصميم الجرافيكي ودوره الاجتماعي في رفع نسبة الوعي المعرفي في المملكة العربية السعودية.
- **الحدود المكانية:** المملكة العربية السعودية
- **الحدود الزمانية:** الملصقات التوعوية السعودية الفائزة بمسابقة وعي النسخة الخامسة 2022

مصطلحات البحث:

التصميم الجرافيكي (Graphic Design)

يذكر جورج فراسكارا أن التصميم الجرافيكي نشاط ينظم الاتصال البصري في المجتمع والذي يهتم بكفاءة الاتصال والتأثير الاجتماعي (Frascara, 1988, p. 20).

والتصميم الجرافيكي هو طريقة وأسلوب يعتمد على تطوير أدوات التصميم، وفهم المعرفة السياقية للمتلقي لتعزيز الخبرة البصرية الخاصة به (Taffe, 2021, p.52).

التعريف الإجرائي:

التصميم الجرافيكي هو لغة اتصال بصرية تعتمد على توزيع العناصر الجرافيكية وأساسيات التصميم في التعبير عن اتجاه أو موضوع معين كونه نظام بصري يستند على أفكار إبداعية تساهم في إخراج العمل الجرافيكي.

التصميم الاجتماعي (Social Design)

أجمعت الدراسات على أن مفهوم التصميم الاجتماعي هو تطبيق ممارسات ومهارات التصميم من أجل منفعة المجتمع. وعرّف كلاً من ترومب وهيكرت التصميم الاجتماعي بأنه مجموعة من الأفكار والأنشطة التي يمكن تنفيذها عبر العديد من المجالات التطبيقية (Tromp & Hekkert, 2019, p. 14). وهي الآلية التي تُمكن مصممي الجرافيك من الاندماج بشكل أكثر فاعلية في ممارسات التصميم المسؤولة اجتماعياً. (Normoyle, 2019)

التعريف الإجرائي:

التصميم الاجتماعي الجرافيكي هو مفهوم يركز على تأثير التصميم في تغيير أفكار المجتمع وتبني احتياجاته، بالإضافة على أنه يركز على مسؤولية المصمم تجاه مجتمعه وما يمكن أن تحدثه الرسالة التصميمية التي يوجهها إلى المجتمع.

ممارسات المصمم (Designer Practices)

ذكر جوردن وليام ليّ أن الممارس المصمم هو الذي يستخدم الأدوات والوسيط المناسب في تنفيذ التصميم المطلوب. وفي مجال التصميم الرقمي تتكون هذه الأدوات من تطبيقات التصميم الجرافيكي، والنماذج الأولية، وتحرير الصور، وتطوير الواجهة الأمامية، وتصميم الفيديو والحركة، والعديد من الأدوات الأخرى. (William, 2017)

التعريف الإجرائي:

هي الممارسات التي تُمكن المصمم من إتقان مهارات التصميم وتطبيق استراتيجيات التفكير في إنتاج أعماله التصميمية بعد ممارسته لفترة طويلة بحيث تؤهله لأن يكون المختص في تصميم موضوعات معينة في أحد مجالات التصميم.

الملصق (Poster)

الملصق هو عرض تقديمي مرئي وجذاب وتفاعلي وديناميكي حيث يتم من خلاله تقديم الأفكار الجذابة (Montúfar-Chaveznava et al.,2008, p.2). وذكر (Alkhalidy, 2021) أن الملصق " وسيلة اتصال تحمل قيما جمالية وفنية هدفها إحداث الأثر في المتلقي لتحقيق غاية ويؤدي هدفا محددا ليخاطب به مجموعة غير متجانسة من المتلقين" (p.355).

التعريف الإجرائي:

الملصق هو أداة تواصل بصرية تحتوي على عناصر محددة ولغة بصرية تؤثر في الملتقي، وقد تكون مطبوعة على شكل ملصق طباعي أو رقمية على شكل منشور يتناول موضوع ما يتم مشاركته عبر مواقع التواصل الاجتماعي.

الملصق التوعوي (Awareness Poster)

الملصق التوعوي كما ذكرت ريهام زكي هو "وسيلة اتصال وتعبير فنية بصرية مطبوعة تهدف إلى تركيز انتباه الجمهور وتوعيته حول موضوعات دينية وأخلاقية واجتماعية وصحية ومعرفية وتكنولوجية ومدرسية وبيئية واقتصادية ومرورية وترفيهية للتأثير عليهم في اتجاه الأهداف المنشودة. (Zaki, 2018, p. 236)

التعريف الإجرائي:

الملصق التوعوي هو تصور بصري لموضوعات تقع تحت تصنيف الملصق من حيث الوظيفة أو الاستخدام، بحيث يتناول موضوعات محددة في إطار اجتماعي، أو صحي، أو إرشادي وغيرها؛ عبر توظيف عناصر التصميم الجرافيكي في إخراج ملصقات ثابتة أو مقاطع/فيديوهات متحركة تساعد في إيصال الرسالة التوعوية بطريقة إبداعية.

الإطار النظري

الدراسات السابقة:

أولا: الدراسات التي تناولت أثر تصميم الملصقات على توعوية المجتمع

دراسة الجراح، إسماعيل (2017)، بعنوان "أثر الملصق الإعلاني في مكافحة التطرف الفكري والإرهاب". هدفت هذه الدراسة إلى تحليل مجموعة من الملصقات التي تناولت موضوع التطرف والإرهاب عبر تطبيق المنهج الوصفي التحليلي، حيث استنتجت الدراسة أثر الملصق التوعوي في التأثير على ثقافة المجتمع ومواجهة التطرف والإرهاب من خلال تصميم الرسائل التوعوية للمجتمع التي يحملها الملصق.

دراسة عبد السلام، ريهام محيي الدين محمد (2015)، بعنوان "البعد الثقافي لفنون التصميم الجرافيكي ودورها في التنمية البصرية للمجتمع". حيث ركزت الدراسة على دراسة الأثر والبعد الثقافي لفنون التصميم الجرافيكي ودورها في الوعي الثقافي والتنمية للبصرية للمجتمع عبر تطبيق المنهج التحليلي الوصفي. وخلصت الدراسة إلى تعزيز دور التصميم في تحليل وتسجيل أنماط متعددة من قضايا المجتمع.

ثانياً: الدراسات التي تناولت مفهوم التصميم الاجتماعي في التصميم الجرافيكي

***دراسة الزيدي، محمد (2021)، بعنوان" التصميم الجرافيكي الاجتماعي وانعكاساته في مكافحة تعاطي المخدرات "*.** تناول هذا البحث مفهوم التصميم الجرافيكي الاجتماعي وتأثيره في تصميم ملصقات مكافحة تعاطي المخدرات، حيث ركز الباحث تفسير التصميم الجرافيكي الاجتماعي من منظور النظريات والسلوكيات الاجتماعية، وتطرق بذلك نحو دور وسائل الاتصال الحديثة وأثرها على انتشار هذا المفهوم. وكانت أبرز النتائج ن التصميم الاجتماعي الجرافيكي يؤدي أدواراً مهمة في معالجة ظواهر وسلوكيات المجتمع. واستنتج البحث أن الملصقات التوعوية تعد من مفاهيم التصميم الجرافيكي الاجتماعي لما تحمله من معاني فكرية متداوله اجتماعيا تمس المجتمع واحتياجاته.

دراسة نورمويل، كاثرين. (2019)، بعنوان" منظور مختلط: تقييم الأثر الاجتماعي في التصميم الجرافيكي" . تقييم الأثر الاجتماعي من منظورين - التصميم والاجتماعي والعلوم – وتقترح الدراسة أن المنهجيات الرئيسية المستمدة من العلوم الاجتماعية التب يتم دمجها في عملية التصميم لتحسين عملية صنع القرار وإعلامها على نطاق أوسع المصممين والمتعاونين معهم. حيث تناولت الدراسة مدى اهتمام المصممين الجرافيكين بحل المشكلات المعقدة في ممارسات التصميم الاجتماعي. لذلك يجب أن يكون لدى المصممين فهم أعمق لمنهجيات البحث القائمة على الأدلة التي تسمح لهم بمراقبة العواقب الاجتماعية، الإيجابية والسلبية على حد سواء لأنظمة التصميم التي يقومون بإنشائها. وطبقت الدراسة آلية تقييم الأثر الاجتماعي، أو "SIA" وهي عملية يمكن استخدامها لتحديد وإدارة الآثار الاجتماعية لمجموعة واسعة من السياسات والخطط والبرامج العامة والخاصة، وكذلك المشاريع الصناعية والمبادرات المجتمعية الكبيرة والصغيرة التي تساعد في إدارة التصميم الاجتماعي.

أولاً: مفهوم التصميم الاجتماعي

يعد التصميم مظلة ضخمة يقع تحتها مجموعة من المفاهيم والمجالات والتخصصات والتقنيات التي تتنوع وتتداخل فيما بينها لإنتاج أعمال مبتكرة تعكس الشكل الإبداعي أو الوظيفي للتصميم المراد عرضه أو إنتاجه. ويعتبر فن التصميم الجرافيكي من الفنون التي تساعد على الحس والإدراك المجتمعي للبيئة التي يشارك في بنائها أفراد المجتمع بشكل جمالي")Elbetety(2015, p.4 ., وبالتالي فإن التصميم الاجتماعي كما ذكره الزيدي مفهوم يعبر عن التطبيقات الجرافيكية التي توظف التصميم الجرافيكي لإحداث تغير اجتماعي يساعد بالنهوض بالمجتمع وتعزيز وعيه الثقافي والاجتماعي عن طريق التواصل البصري (Alzaidi, 2021, p. 815). وبناء على تفاعل الإنسان مع محيطه من خلال التصميم، فالمسؤولية الاجتماعية للمصمم الجرافيكي تستند على الرغبة في المشاركة في خلق العالم بشكل أفضل (Almasri, Abdulhadi, 2020, p. 40). وترى الباحثة أن التصميم الاجتماعي مفهوم يركز على تطوير ممارسات المصمم من خلال إدراكه للقضايا المجتمعية حوله والتعبير عنها بشكل إبداعي، وهو توجه أكاديمي متشعب في دراسات التصميم وتم إطلاق عدد من المصطلحات والتسميات للتعبير عنه. حيث ذكر (Nasadowski, 2015) بناءً على الاستطلاع الذي أجراه على عدد من المصممين والأكاديمي أن التصميم الاجتماعي يشار له بعدة مسميات مثل: التصميم المسؤول اجتماعياً (Socially Responsible Design)، والتصميم للمصلحة العامة (Public Interest Design)، وتصميم التغيير الاجتماعي (Design for Social Change)، والتصميم العام (Public Design)، والابتكار الاجتماعي (Social Innovation)، وتصميم التأثير الاجتماعي (Social Impact Design)، والتصميم الاجتماعي (Social Design)، وتصميم الخدمة العامة -وخاصة في المجتمعات المحرومة- (Public Service Design) هي أحد المصطلحات المتعارف عليها في مجال التصميم.

والتصميم الجرافيكي الاجتماعي يعد أحد المفاهيم التي تمكن المصمم من توظف تقنياته في التصميم لابتكار مطبوعات أو ملصقات تهدف إلى توعية المجتمع في مواضيع متنوعة مثل الاهتمام بالصحة، التوعية ضد الفيروسات والأمراض المزمنة، التنمر في وسائل التواصل الاجتماعي، الصحة النفسية وغيرها من الموضوعات التي من شأنها أن تشجع المجتمع على اكتساب عادات وثقافات جيدة. والملصق الاجتماعي هو إعلان مطبوع يؤدي إلى التأثير في المتلقي بحيث يشارك ويلبي المضمون الذي يحتويه التصميم. وبالتالي، يساعد التثقيف المجتمعي بالتصميم والفن على تعزيز التواصل الاجتماعي بين فئات المجتمع من خلال مشاركة احتياجاته والتعبير عنها (Muwafi, et al., 2017). وذكرت أن من الجوانب التي يتألق فيها التثقيف بالفن هي عبر التبصر بقضايا المجتمع ومشكلاته وتبادل الآراء حولها والتواصل في التعبير عن مشكلات المجتمع والوصول لحل عملي لها من خلال الفن (Khalil, 2010).

وترى الباحثة أن التصميم الجرافيكي يؤدي دور فعال، حيث تساعد التقنية الحديثة في التصميم ومجالاته على جذب فئات المجتمع وفهم احتياجاته بالتعبير عنها بصرياً. وبالتالي، يتجلى دور المصمم في تبسيط المفهوم أو الموضوع المراد توجيهه للفئات المستهدفة، وذلك عن طريق مشاركته التصاميم بقوالب متنوعة عبر مواقع التواصل الاجتماعي. وهكذا، يتكون نطاق من الفهم المجتمعي من قبل المصمم حول قضايا بيئته أو مجتمعه المحيط به. ويؤكد الشعراوي وسيف الدين أن التفاعل الذي يحدث بين

المصمم والبيئة المحيطة به هو ما يتولد عنه تعبيراته الموجهة في تسليط الضوء على المتغيرات التي تواجه المجتمع، والمصمم يمثل فردا من هذا المجتمع القابل للتغيير والتطور (Alsharawi & Saif Aldeen, 2020). وبالتالي، تنشأ أدوار خفية تقع تحت المسؤولية الأخلاقية للمصمم في توعية أو تثقيف مجتمعه تحت ما يسمى بالمسؤولية الاجتماعية في التصميم الجرافيكي، والتي أكد عليها (Frascara, 1988, p.21-22) أن التصميم يهتم بالتواصل البصري والتأكد من سلامة الرسالة البصرية الموجه من خلال:

1. الاهتمام بتأثير محتوى التواصل البصري (Visual communication) الموجه في المجتمع والطريقة التي يتفاعل معها المجتمع.
2. الحرص على أن وجود تأثير للاتصالات البصرية في البيئة المرئية (Visual Environment) أو تأثيرها في بيئة العرض.
3. الحاجة إلى ضمان تصميم أو تنفيذ اللغة البصرية ومحتوياتها بشكل متعلق بسلامة المجتمع وتوظيفها بشكل صحيح.

ولذلك تؤكد الباحثة أن ممارسات المصمم هي انعكاس لخبرته في توظيف واستخدام الأدوات أو البرامج المناسبة لتنفيذ وإخراج الموضوع المطلوب بطريقة احترافية، والتي بدورها تقود إلى فهم أكثر لمسؤوليته الأخلاقية والمجتمعية.

ثانياً: الملصق و أنواعه ومكوناته

الملصق وسيلة وأداة لتحقيق رسالة ما عبر تحديد المجال المناسب والفئة المستهدفة والموضوع المراد تناوله. وتتحدد أهداف الرسالة التصميمية وفق المجال الخاص بالملصق، حيث حددت (Zaki, 2017) اثنا عشرة مجالاً من المجالات التي توظف الملصق وهي:

1. المجال الديني
2. المجال الاقتصادي
3. المجال الاجتماعي
4. المجال المروري
5. المجال الصحي
6. المجال الاقتصادي
7. المجال البيئي
8. المجال الوطني
9. المجال المعرفي أو التكنولوجي
10. مجال الآداب العامة
11. المجال المدرسي
12. مجال التسلية والترفيه

وبالتالي من المهم اختيار المجال المناسب لتتوافق الرسالة التصميمية المراد إيصالها للجمهور المستهدف.

مكونات الملصق:

تخضع المكونات العامة للملصق لوحدات بنائية في التصميم والتي تركز على عدد من المعايير التي اتفق عليها كلاً من (Zaki, 2017)، (Yassin & Salman, 2020)، (Abu Khalil & Fairouz, 2022) وهي:

1. الصورة الطباعية
2. الكتابة والرسوم
4. الرسوم والأشكال
5. العناوين والنصوص
5. اللون
6. الصور

بينما ركزت (Ladd, 2010) على عدد من المكونات الأساسية التي يتم التركيز عليها أثناء تصميم الملصق في البنية التصميمية أو ما يعرف بـ(body)، حيث توضحها كالتالي:

1. **العنوان:** هو أهم عنصر في أداة الاتصال. حيث يجب أن تكون العناوين قصيرة تحتوي على 5 إلى 15 كلمة فقط والتي تعزز فوائد المستهلك وتؤثر على القارئ عاطفياً.
2. **البنية التصميمية:** وتتضمن تحديد الهدف في مخطط الملصق، من خلال تعيين مناطق التركيز والرسالة.
3. **العناوين الفرعية:** التوازن في استخدام العناوين الفرعية أو القوائم المرقمة أو النقطية لتجنب التقليل من التباين والتوازن وبالتالي يفقد الملصق فعاليته.
4. **سلامة اللغة:** وتتضمن القواعد الإملائية والهجاء السليم للكلمات والأخذ بالاعتبار أن النصوص لغة بصرية فإن أخطأ المصمم في التهجئة والإملاء فإن ذلك يؤثر في قراءة الرسالة الموجهة.
5. **التوقيع:** والمقصود به وجود اسم أو شعار للجهة الراعية أو معلومات الاتصال مثل العنوان ورقم الاتصال وموقع الويب في الملصق، وغالبًا ما يكون موجودًا في الجزء السفلي من التصميم أو في الزاوية اليمنى السفلية.

وترى الباحثة إعادة تعريفها بالشكل التالي بحيث يتكون الملصق مما يلي:

1. **الرسوم والأشكال:** والتي تمثل الأدوات التي يتم توظيفها للتعبير عن فكرة الملصق إما بالرسوم التوضيحية أو رموز الثقافة والمجتمع عبر تعيين عناصر التصميم الجرافيكي المناسبة من شكل وخط ولون وخامة وصورة ومساحة واتجاه في إيجاد حلول تصميمة خلال تنفيذ الملصق لجذب انتباه المتلقي.
2. **الصورة:** وهي تعد ضمن الأساسيات التي تمثل بؤرة التركيز التي يستفيد منها المصمم في بناء الملصق، وتعد الصورة من العناصر المهمة التي يفضل تواجدها ضمن عناصر الملصق لما لها من دلالة مباشرة في التعبير عن المعنى عن طريق استمالة المتلقي عاطفيا نحو الرسالة الاتصالية.
3. **العناوين والنصوص:** وهو أحد الأسس التي تحقق الهدف الاتصالي للملصق عن طريق اختياره بؤرة التركيز للملصق ويتم توظيف العناوين فيه على ثلاث مستويات تبعاً لطبيعة التتبع البصري لقراءة المعلومات، مع مراعاة اختيار الخط الطباعي المناسب الذي يتجانس مع المحتوى البصري للرسوم والأشكال وتوظيف قاعدة التباين في العنوان والنص لذا يجب مراعاة توظيف الكتابة المناسبة عبر تطبيق القواعد اللغوية والابتعاد عن الأخطاء الإملائية.
4. **التكوين والعمق،** وترى الباحثة أن التكوين مرتبط بتوظيف الأسس البنائية في توزيع عناصر الملصق بشكل يحقق الاتزان والاتصالية عبر توظيف التكوين والشبكية المناسبة، وبالتالي ينعكس هذا التنظيم في تجسيد العناصر والأشكال بشكل عميق.

وتناولت (Ladd, 2010) عدد من النقاط المهمة التي يجب على المصمم التركيز عليها لتعزيز استراتيجية الاتصال والترويج لموضوع معين أثناء تصميم الملصق، من خلال:

1. فهم الغرض الأساسي من الفكرة الترويجية أو الموضوع.

2. القيمة التي يمكن تقديمها من خلال التصميم للمتلقي.
3. الفائدة الرئيسية من التصميم التي سيحصل عليها المتلقي.
4. فهم الفئة المستهدفة وحاجتها.
5. رد الفعل المتوقع بعد الترويج لفكرة معينة.

وحيث أن المصمم دوما يهدف من تصميم الملصق إلى إمداد الفئة المستهدفة بالمعارف والمعلومات من حيث تطبيق استراتيجيات يتم على أساسها تحقيق أهداف التصميم. توضح (**Zaki, 2017**) أن هذه الاستراتيجيات تتضمن كلا من استراتيجية:

-الارتباط الرمزي -الأمر والنهي -الربط بمناسبة -المحاكاة

-المقارنة -الالتزام القانوني/ المجتمعي -التحفيز: مادي/معنوي -المعلومات

وبالتالي من المهم عند بناء الملصق يجب على المصمم أن يحدد الهدف منه، ومن هي الفئة المستهدفة، وماهي الاستراتيجية المناسبة لتحقيق الهدف، ماهي عناصر الملصق التي تمثل الاتصالية وتحقق التلقي بالشكل المطلوب.

ثالثاً: الأساليب التصميمية في تصميم الملصقات التوعوية (Design Styles in Awareness Posters)

تتنوع الملصقات في عدد الأساليب المستخدمة وفقاً للغرض والموضوع نظراً لاحتواء الملصق على عناصر نصية ورسومية، أو رسومية بالكامل، أو نصية بالكامل، لأن العملية التي يتم بها تصميم الملصقات تكون موجهه وملفتة للنظر ومليئة بالمعلومات؛ لذا من المهم اختيار الأسلوب المناسب والمتواكب مع الموضوع التوعوي في التصميم. وترى الباحثة أن الملصق التوعوي يعتمد على توجيه الرسالة التوعوية بتوظيف تقنيات التصميم إما عن طريق استخدام الانفوجرافيك، السرد القصصي، الصور الفوتوغرافية، الأسلوب الهندسي (الآيزوميترك)، الصور التوضيحية، الرسوم الثلاثية الأبعاد وغيرها من الأساليب المناسبة للعرض. أما بالنسبة لعناصر التصميم، فيعتمد على التلاعب بالمساحة البيضاء في التصميم، ووضع العنصر الرئيسي بشكل مهيمن في مخطط التصميم، والألوان تكون متجانسة ومؤثرة للعين ويتم توظيف الأشكال الهندسية في التكوين البصري. أما بالنسبة للخطوط النصية أو التايبوغرافي، فنلاحظ توظيف نوعين من الخطوط لإحداث التباين والتأثير، من خلال استخدام الخطوط العريضة في رسالة الإعلان وخطوط رفيعة أو قريبة من العائلة الخطية المقاربة للرسالة الرئيسية.

ويعتمد تصميم الملصق على أنظمة شبكية متنوعة تعرف باسم (Grid System ID Graphic Design) تركز على تكوين وتجميع عناصر التصميم ضمن لغة بصرية منظمة تساعد في إيصال الرسالة من العمل. وأنظمة الشبكة في التصميم تعرف بأنها بنية ثنائية الأبعاد مكونة من سلسة من الخطوط الأفقية والعامودية تساعد على تنظيم العناصر البصرية في المخطط التركيبي وتحدد مواضعها (Poulin, 2017). ويساعد الاعتماد على النظام الشبكي على ترتيب العناصر وتنسيقها ومراعاة الأبعاد والحركة والاتجاه في التصميم. وتعرّف الباحثة البناء الشبكي في برامج التصميم بأنه نظام مرن يساعد على إبقاء مكونات العمل

في سياق بصري منظم، ويمكن إظهار الشبكة وتعديلها بخصائص معينة أثناء بناء عناصر التصميم وإخفاءها عند الانتهاء من العمل عن طريق أوامر البرنامج المستخدم وتختلف إعداداته من برنامج إلى آخر.

أسلوب الآيزوميترك (Isometric Style)

هو أسلوب هندسي بنائي يعرف أيضا بمسمى (الفن المتساوي) أو (المتقايس) ويعتمد على بناء العناصر بشكل متساوي القياس بحيث تظهر العناصر وكأنها ثلاثية الأبعاد على مستوى ثنائي الأبعاد. ويذكر محمد الدرايسة أن الفن المتقايس هو تماثل أوجه المجسم الثلاثة بالنسبة للمتلقي، وعادة يرسم بحيث يميل الوجهان عن مستوى الأفق بزاوية مقدارها 30 درجة (Al-Darisa, 2008, p19). والاسقاط الآيزميتري (Isometric Projection) هو توضيح الشكل من جوانبه الثلاثة في رسم واحد (Moses, 2000). والآيزوميترك كما هو موضح في (شكل، 1) أسلوب مميز يظهر في تصميم الإعلانات الثابتة والمتحركة وأيضاً في تصاميم الانفوجرافيك التوعوية، حيث يطبق فيه المصمم أسلوب الإسقاط المتوازي (Parallel Projection) وإبراز التصاميم ذات الأسلوب المسطح (Flat Design) بحيث يخلق وهم بصري يعكس تساوي الأحجام والعناصر بشكل جذاب (Gray, 2020). ويختلف الفن المتساوي القياس عن فن المنظور، والذي يرتبط عادةً بشكل وثيق بالفن الواقعي، من حيث إنه لا يحتوي على نقطة تلاشي. بحيث يسمح للأشكال متساوية القياس بالحفاظ على تكوينها بغض النظر عن مكان وقوف العارض أو الجلوس عند مراقبة الفن متساوي القياس. ويظهر كثيراً في تصاميم الويب وواجهة المستخدم وتصميم تطبيقات الألعاب.

شكل 1 ملصق توعوي عن إدارة النفايات من الهيئة السعودية للمواصفات والمقاييس والجودة يعكس أسلوب الآيزميترك

أسلوب السرد البصري (Storytelling Visual Style)

وهو أسلوب تصميمي يعتمد على السرد التسلسلي للأحداث باستخدام عدد من الصور، بالإضافة إلى إمكانية توظيف الكلمات والأصوات لزيادة تجربة الجمهور، فإن الاعتماد الأكبر للوصف والسرد هو على الصور المصممة بقصد محاكاة الواقع أو المبالغة فيه (Danisworo, 2002). ويعتمد هذا الأسلوب على استراتيجية التأثير العاطفي على المتلقي من خلال بعض الصور المؤثرة للحدث مع بعض التعبيرات الكتابية التي تجعل المتلقي يفكر بالحدث البصري أمامه. ويبرز تصميم هذا النوع من الملصقات حول تصميم سلسلة مرتبطة بموضوع معين (شكل، 2و 3) أو بواسطة تصميم منشورات متحركة تساعد في جذب الانتباه بشكل أعلى وتتبع الحدث. ويذكر (Seifert & Chattaraman, 2020, p.914) أن السرد البصري في يتوهج في مجال التصميم والتسويق، مما يوفر معلومات مفاهيمية مهمة في شكل مرئي يهيئ تصميم المنتج.

شكل 2منشور توعوي عن استخدام الانترنت بمسؤولية من منشورات الإدارة العامة للتعليم بمنطقة حائل – المملكة العربية السعودية

شكل 3 منشور توعوي عن استخدام الأجهزة للأطفال من منشورات الإدارة العامة للتعليم بمنطقة حائل – المملكة العربية السعودية

أسلوب الانفوجرافيك (Infographic Style)

وهو أحد مجالات التصميم التي تركز على دراسة المعلومات والبيانات ومعالجتها بصريا بشكل يسهل على المتلقي استيعاب المعلومة. وذكر (Shaltout, 2018) أن الانوجرافيك نوع عملية مزج بين الصور والبيانات والتصميم بحيث تساعد في توصيل الرسالة إلى جمهور معين. وعددت (Ketbi, 2020) الوظائف المرئية لعملية الترميز في تصميم الانفوجرافيك (شكل 4)، بحيث تتضمن:

شكل 4ملصق توعوي عن العادات الصحية للتغلب على الأرق من إصدارات وزارة الصحة السعودية يعكس أسلوب الانفوجرافيك

1. التجسيد Visualization
2. التوضيح Explanation
3. الإيجاز Concision
4. الإحلال Displacement
5. الخصوصية والعمومية Privacy & Generality

ومن حيث العمليات الاتصالية البصرية التي تتم بين عناصر الرسالة والمتلقي، ذكرت (Ketbi, 2020) أنها تركز على عملية نقل المعلومات (Information)، وعملية الإثارة (Stimulation)، وعملية الإقناع (Persuasion).

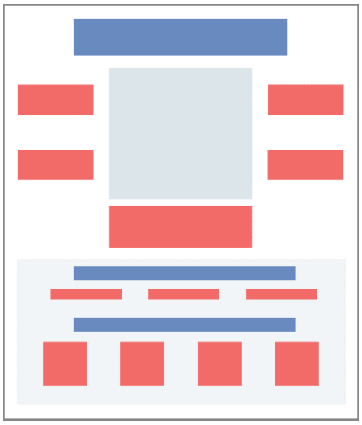
إجراءات البحث:

تضمنت عينة البحث تحليل عدد من الملصقات التوعوية السعودية التي تركز على توعية المجتمع في عدد من القضايا المعاصرة ضمن مسابقة وعي في نسختها الخامسة وهي مبادرة من وزارة الصحة السعودية بالشراكة مع مجلس الضمان الصحي التعاوني، "والتي تهدف لتشجيع مواطني العالم العربي على إنتاج محتوى إبداعي يُساهم في إثراء المحتوى التوعوي في المجال الصحي، تعزيزاً للعادات الصحية السليمة وتوعيةً بالمخاطر والآثار السلبية التي قد تؤثر على الصحة العامة[1]". وبالاعتماد على نتائج المسابقة التي حازت على جوائز متقدمة المراكز، عكست ممارسة المصمم السعودي في المشاركة المجتمعية التوعوية في هذا المجال، وبناء عليه تم وضع ثلاث معايير أساسية في تحليل الملصق التوعوي وهي:

1. **بنية التصميم وخصائصها:** حيث يقصد بها نوع النظام الشبكي الذي تم الاعتماد عليه في توزيع العناصر البصرية مثل التخطيط، واختيار الخط، واللون والأشكال ومدى تناسق العناصر مع مضمون الفكرة.
2. **استراتيجية التصميم:** وتتناول الفكرة الرئيسية ومدى ارتباطها بقوانين التصميم الجرافيكي وما يكون خلف التصميم من أهداف وغايات يتوقع تحقيقها.
3. **الرسالة التوعوية:** وتركز على وضوح الرسالة، جودة النص من حيث الإيجاز والوضوح.

[1] جائزة وعي (waaiaward.com)

النموذج الأول:

الملصق التوعوي	التوزيع الشبكي
	

موضوع الملصق: التبرع بالأعضاء

اسم المصمم: ندى محمد آل مرطان الغامدي

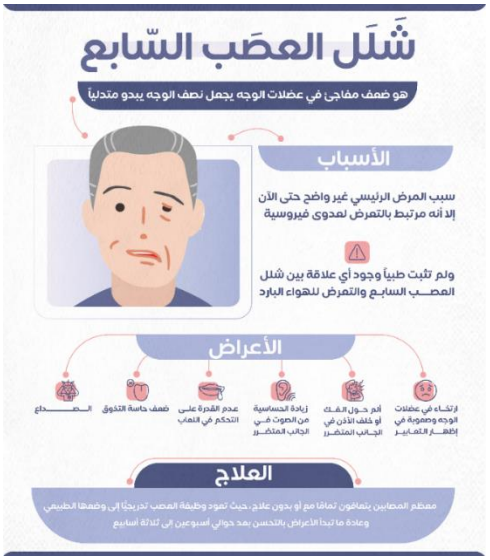
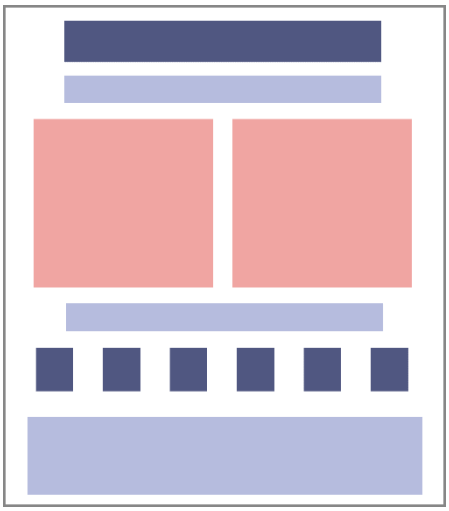
السنة: 2022

النمط: انفوجرافيك توعوي بأسلوب الآيزوميترك

المصدر: /https://waaiaward.com

في هذا العمل تم الاعتماد على أسلوب شبكات المعلومات المتسلسلة، حيث انقسم التصميم إلى نصفين، الجزء العلوي ركز على التوزيع الشعاعي للمعلومات. أما الجزء السفلي من التصميم فيظهر توزيع المعلومات والصور على شبكية ووحدات نمطية متساوية تمثل التسلسل المعرفي من الأعلى إلى الأسفل. وظهرت بؤرة التركيز في هذا العمل على تجسيد عنصر المستشفى بأسلوب إسقاط ايزوميتركي تظهر منه عناصر شكلية لأعضاء جسم الإنسان المتعارف عليها للتبرع بشكل درامي وكأنها تحكي قصة معاناة المرضى من خلف نوافذ المراكز الطبية. اختيار الخطوط في هذا العمل ركز على نوع واحد مع الحرص على توزيع الأوزان في الخطوط ويظهر ذلك في كلاً من التباين اللوني وحجم العناوين والنصوص الجانبية. تظهر الألوان بشكل متناسق مع مضمون الفكرة حيث ركز المصمم على توظيف أربعة ألوان أساسية في العمل تعكس ساعدت على تعزيز استراتيجية التصميم المتبناة وهي استراتيجية الالتزام المجتمعي من خلال حث المجتمع على التبرع واستعراض أهميته. وركزت الرسالة التصميمية على الإيجاز والتأثير والوضوح من خلال توظيف عناصر التصميم بشكل متقن.

النموذج الثاني:

الملصق التوعوي	التوزيع الشبكي
	

موضوع الملصق: شلل العصب السابع

اسم المصمم: مها عبد الرحمن الرومي

السنة: 2022

النمط: انفوجرافيك بأسلوب الرسم التوضيحي

المصدر: **https://waaiaward.com/**

في هذا العمل تم الاعتماد على الأسلوب البسيط في تصوير المعلومات لتسهيل قراءتها، حيث تم تقسيم البيانات إلى ثلاث مستويات نصية متدرجة بالحجم بدأ بالعنوان ثم البنية أو المحتوى ثم القاعدة. الخط المستخدم يعد من الخطوط الناجحة في عرض المعلومات لسهولة قراءته، واستخدم المصمم عدد من الأوزان في تطبيق الخط مما أعطى تباين جميل في العمل. استند المصمم إلى ألوان مريحة للعين واكتفى بثلاث ألوان أساسية بالإضافة إلى الألوان المستخدمة في الرسم التوضيحي. واعتمد المصمم على الأسلوب المبسط في التصميم من حيث توزيع الأشكال والأيقونات. استراتيجية التصميم المطبقة تميل إلى استراتيجية تقديم المعلومات، حيث عمد المصمم تزويد المتلقي بالمعلومات اللازمة للتوعية بالموضوع.

تمثلت بؤرة التركيز في تطبيق الأسلوب اللامتماثل في وسط الملصق حيث تظهر الجهة اليمنى البيانات التي تركز عليها الرسالة البصرية الأساسية والجهة اليسرى تعكس الرسم التوضيحي للموضوع. بعد بذلك تم تطبيق الأسلوب المتفرع في عرض الأعراض الخاصة بالموضوع عن طريق تطبيق الأسلوب الخطي **Line art** في تصميم أيقونات تعكس طبيعية المشكلة وإيصالها بطريقة مبسطة. مع العلم أن التوازن في توزيع

البيانات ضعيف نوعا ما ويفتقد إلى التوازن إلى أنه يمكن معالجته بإعادة توزيع العناصر مرة أخرى. المستوى الثالث من التصميم ركز على إيجاد ثقل في قاعدة الملصق بتوضيح الخلاصة بشكل سلس ومقروء.

نتائج الدراسة:

1. يعد مجال تصميم الملصقات التوعوية من المجالات المتخصصة في مجال تصميم المطبوعات، حيث تتطلب من المصمم الإحساس بأهمية القضية الاجتماعية لما تحمله من مفاهيم فكرية متداولة اجتماعياً تحمل تأويلا فرديا أو جماعيا بوصفه ترجمة الوجدان المجتمع.
2. التصميم الجرافيكي الاجتماعي مفهوم لا يتم تعليمه بشكل مباشر، بل يُكتسب من الممارسة الدائمة في تصميم الملصقات التوعوية التي تتفاعل مع قضايا المجتمع.
3. يؤدي التصميم الاجتماعي الجرافيكي أدواراً ووظائف عدة والتي تسهم بشكل كبير في التعريف بالظواهر، والسلوكيات، والتصرفات، والعادات السلبية في المجتمع.
4. استيعاب المصمم بأحداثه الاجتماعية واستشعارها في هيئة بصرية على شكل ملصق توعي يعكس الوعي الاجتماعي للمصمم.

وفي ضوء ما تقدم من نتائج توصي الباحثة بما يلي:

1. تعزيز مفهوم التصميم الجرافيكي الاجتماعي ضمن موضوعات مقررات التصميم وربط النظرية بالممارسة.
2. التأكيد على ربط الدلالات والرموز الاجتماعية والثقافية التي يمكن توظيفها ضمن استعارات بصرية في تصميم الملصقات التوعوية.
3. التركيز على دور التصميم الجرافيكي الاجتماعي في تصميم الموضوعات التوعوية.
4. تناول مفهوم التصميم الاجتماعي في الأبحاث العلمية العربية الخاصة بالتصميم عبر تفسير النظريات والاتجاهات المتنوعة فيه.

References:

1. Abu Khalil, F., & Fairouz. (2022). Design an aesthetic indicative poster about the Corona virus through the infographic. *Egyptian Journal of Specialized Studies*, *10*(34), 329-355.
2. Ahmed Muwafi, A., Hajjaj, M., Abdo Qatiya., H., & Hani. (2017). Inspiration and its role in enriching the technical construction of the university poster. S*pecific Education Research Magazine, 2017* (48), 473-493
3. Al -Jarrah, I., & Summer, A. (2017). The effect of the advertising poster on combating intellectual extremism and terrorism [Unpublished Master Thesis]. Middle East University, Oman. Retrieved from http://search.mandumah.com/RCord/903400
4. Al-Darisa, M. (2008). *Perspective and Engineering Drawing*. Arab Society Library.
5. Alkhalidy, M. (2021). Poster design and its role in drug control. *Al-Academy*, (101), 353–372. https://doi.org/10.35560/jcofarts101/353-372
6. Almasri, N., & Abdulhadi, A. (2020). *Design Psychology and its Methodology*. Arab Society Library for Publishing and Distribution.
7. Alsharawi, A., Saif Aldeen, S. (2020). Graphic Design. Publication of the Syrian Virtual University (SUV).
8. Alzaidi, A. (2021). Social Graphic Design and its Reflection in Combating Drug Abuse. *Al-Academy*, (100), 813–828. https://doi.org/10.35560/jcofarts100/813-828
9. Asiri, E. (2007). *The Role of the Poster in Addressing Society Behaviour*. Saudi Arabia: Published Research, College of Education, Umm Al-Qura University.
10. Danisworo, D. (2002). *Structure of Visual Storytelling and Graphic Design*. [Master Thesis]. Rochester Institute of Technology. Accessed from https://scholarworks.rit.edu/theses/6123
11. Elbetety, R. (2015). *The Cultural Dimension of Graphic Design Arts And Its Role In The Visual Development* of Society. [Conference Paper]. First International Conference Fine Arts and Community Service - South Valley University – Egypt.
12. Frascara, J. (1988). Graphic design: Fine art or social science?. *Design issues*, *5*(1), 18-29.
13. Gray, Krista. (2020, September 19). Isometric Art: What It Is, Examples, and How to Create Your Own. Skill Share Blog.https://www.skillshare.com/blog/en/isometric-illustration-is-the-next-big-creative-trend-and-heres-why/
14. Ketbi, T. (2020). Infographic. Takween Publisher.
15. Khalil., S. (2010). *The Basics of Societal Education in Visual Art.* The Egyptian Anglo Library.
16. Ladd, A. D. (2010). Developing Effective Marketing Materials: Promotional Posters and Flyer Design Considerations. *Retrieved on March*, *15*, 2017.
17. Merriman, Kevin. (2016). *Digital artwork: Isometric environment. https://www.artstation.com/artwork/dLAoJ*
18. Montúfar-Chaveznava, R., Yousuf, M. A., & Caldelas, I. (2008, July). Poster sessions as a strategy to motivate engineering learning. In *International Conference on Engineering Education: New Challenges in Engineering Education and Research in the 21st Century* (Vol. 27, p. 31).
19. Moses, S, (2000). *Fundamentals of Engineering Drawing*. Makaba Al Yaziji
20. Nasadowski, R. S. (2015). *Social design as violence.* [Master thesis]. University of Texas at Austin.
21. Normoyle, C. (2019). A Blended Perspective: Social Impact Assessment in Graphic Design. *Dialectic*, *2*(2).

22. Poulin, R. (2017). *Design School: Type: A Practical Guide for Students and Designers*. Rockport Publishers.
23. Seifert, C., & Chattaraman, V. (2020). A picture is worth a thousand words! How visual storytelling transforms the aesthetic experience of novel designs. *Journal of Product & Brand Management*.
24. Seifert, C., & Chattaraman, V. (2020). A picture is worth a thousand words! How visual storytelling transforms the aesthetic experience of novel designs. *Journal of Product & Brand Management*.
25. Shaltout., M. (2018). *The Infographic: From Planning to Production.* Al Ghad Library.
26. Taffe, S. (2021). Tensions facilitating codesign in graphic design: Working with asthma educators in Australia. *International Journal of Design*, *15*(1), 51.
27. Tromp, N., & Hekkert, P. (2019). Designing for society. *Products and Services for a Better World. Bloomsbury*, *10*, 9781474205221.
28. William, Jordan. (2017, February 16). The practitioner vs the Thinker. Business, Design, Lifestyle, Metamodernism. https://jordanwlee.com/the-practitioner-vs-the-thinker/
29. Yassin, E. T., & Salman, A. A. (2021). Functional and aesthetic integration in the design of the media poster. *Al-Adab Journal*, *2*(137), 539–554. https://doi.org/10.31973/aj.v2i137.1631
30. Zaki, R. (2017). Evaluation of awareness posters for field training students in the Department of Educational Media in the light of social marketing theory. *The Scientific Journal of Public Relations and Advertising Research*, *2018*(14), 215-283.

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts108/229-246

The Cultural Identity in David Gentelman's Works

Maryam Mohammed Ghareeb [1]
Shaima Kamel Dakhl [2]

Al-Academy Journal-Issue 108 **ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229**
Date of receipt: 11/9/2022 **Date of acceptance: 25/9/2022** **Date of publication: 15/6/2023**

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

Abstract:

The study of cultural identity and its data in the designer's work is considered a cultural nature to highlight the cultural identity and link it to the national culture of their country and society. It provides a reflection and translation of the society's culture, traditions, social and economic dimensions, the natural environment, and scientific phenomena. Within meanings translated into a variety of methods, including expressive and realistic, which defines the designer's relationship with his society and the national culture of his country and his connection with the civilization of the country.

The research problem came with the following question: What are the data of cultural identity in the work of designer David Gentleman? while the researcher identified four chapters for this study as follows:

The first chapter to clarify the methodological framework of the research, while the second chapter represented the theoretical framework and by two chapters: the first included the concept of cultural identity in graphic design, while the second topic included the diversity of identity in the designer's work, while the third chapter represented the research procedures, and the fourth chapter included the results and conclusions, including:

1. The designer's thought is formed from the cultural identity of his country and society, and therefore the designer has an important role in the image of his design product of the character.
2. The religious identity had a clear impact on the designer's style, which affected the process of artistic production of stamps.
3. The nature of the designer's interaction with his environment, with all its factors, reflects the achievement of an environmental identity (natural) in the character designs.

Keywords: data, cultural identity.

[1] University of Baghdad, College of Fine Arts, Mariam.Mohammed1204a@cofarts.uobaghdad.edu.iq

[2] University of Baghdad, College of Fine Arts, shaimaa.dakhil@cofarts.uobaghdad.edu.iq

معطيات الهُوية الثقافية في أعمال المصمم ديفيد جنتلمان

مريم محمد غريب[1]
شيماء كامل داخل[2]

ملخص البحث:

تعد دراسة الهوية الثقافية ومعطياتها في اعمال المصمم ذات طابع ثقافي لإبراز الهوية الثقافية وربطها بالثقافة الوطنية لبلده ومجتمعه، فهي تقدم انعكاساً وترجمة لثقافة المجتمع وتقاليده وابعاده الاجتماعية، والاقتصادية، والبيئة الطبيعية، والظواهر العلمية، اذ ظهر في اعماله اعتزازه الشديد بالهوية الوطنية كما يتبلور دور المصمم ضمن معاني تترجم الى أساليب متنوعة منها التعبيرية والواقعية والتي تحدد علاقته بمجتمعه وثقافة بلده الوطنية وارتباطه بحضارة البلد. اذ جاءت مشكلة البحث بالتساؤل الاتي: ما معطيات الهوية الثقافية في في اعمال المصمم ديفيد جنتلمان؟ ، فيما حددت الباحثة أربعة فصول لهذه الدراسة وكما يأتي: جاء الفصل الأول لتوضيح الاطار المنهجي للبحث، اما الفصل الثاني تمثل بالاطار النظري وبواقع مبحثين: الأول تضمن مفهوم الهوية الثقافية في التصميم الكرافيكي، اما المبحث الثاني فقد تضمن تنوع الهوية في اعمال المصمم، اما الفصل الثالث تمثل بإجراءات البحث، والفصل الرابع تضمن النتائج والاستنتاجات ومنها:

1. ان فكر المصمم يتشكل من الهوية الثقافية لبلده ومجتمعه وعليه فأن للمصمم دور مهم في صورة نتاجه التصميمي للطابع.
2. ان الهوية الدينية كان لها الأثر الواضح في أسلوب المصمم مما أثر في عملية الإنتاج الفني للطوابع.
3. عكست طبيعة تفاعل المصمم ببيئته بكل عواملها الى تحقيق هوية بيئية (طبيعية) في تصاميم الطابع.

الكلمات المفتاحية: المعطيات، الهوية الثقافية.

الفصل الأول: الإطار المنهجي

1-1: مشكلة البحث:

ان للتصميم الكرافيكي دوراً مهماً في وسائل الاتصال الجماهيري التي لها دور كبير في إيصال الرسالة الاتصالية للمتلقين والتعبير عن فكرة معينة ذات هدف يقوم المصمم ببنائه وفق فكرة معينة، لذا تعد دراسة الهوية الثقافية ومعطياتها في اعمال المصمم الكرافيكي ديفيد جنتلمان بطابع ثقافي لإبراز الهُوية وربطها

[1] كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد ،Mariam.Mohammed1204a@cofarts.uobaghdad.edu.iq
[2] كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، shaimaa.dakhil@cofarts.uobaghdad.edu.iq

بالثقافة الوطنية للبلد والمجتمع اذ تقدم الهُوية الثقافية انعكاساً وترجمة لثقافة المجتمع وتقاليده وابعاده الاجتماعية والاقتصادية والبيئة الطبيعية، اذ اظهر في اعماله اعتزازه الشديد بهُويته الوطنية من خلال زيادة الوعي بخصوصية ثقافة بلده، وهنا يتبلور دور المصمم ديفيد جنتلمان من ترجمة تلك الهوية في أساليب متنوعة منها التعبيرية والواقعية، اذ تبين علاقته بمجتمعه وثقافته الوطنية وارتباطه بحضارة البلد وطريقة فهم وادراك الهُوية الثقافية للبلد والمجتمع. لذا تتلخص مشكلة البحث الحالي بالإجابة عن التساؤل الاتي:

ما معطيات الهُوية الثقافية في اعمال المصمم ديفيد جنتلمان؟

1-2 أهمية البحث والحاجة اليه:

تكمن أهم ية البحث في:

أ-الأهمية النظرية: إمكانية الإفادة من معطيات الهُوية الثقافية في اعمال المصمم الكرافيكي ديفيد جنتلمان.

ب-الأهمية التطبيقية: يفيد العاملين في مجال التصميم الطباعي للاستزادة بالقيم المعرفية للهوية الثقافية في مجال تصميم الطوابع البريدية.

1-3 هدف البحث:

يكمن هدف البحث في: كشف معطيات الهُوية الثقافية في اعمال المصمم الكرافيكي ديفيد جنتلمان.

1-4 حدود البحث:

1- **الحدود الموضوعية:** دراسة معطيات الهُوية الثقافية في اعمال المصمم الكرافيكي ديفيد جنتلمان (الطوابع البريدية)

1- **الحدود المكانية:** بريطانيا

2- **الحدود الزمانية:** الطوابع البريدية الصادرة لسنة (1980 – 1999)

1-5 تحديد المصطلحات:

معطيات: لغوياً: معط الميم والعين والطاء أصل يدل على تجرد الشيء وتجريده، ومعط تمرط شعره ومعطت السيف من قرابة جرته. (Fares, 1996, p. 337)

اصطلاحاً: فهي " مجموعة القضايا المسلمة في علم من العلوم تستخلص منها نتائج" (مدكور، 1983، صفحة 187)

المعطيات(Donnees) (DATA) هي " المقومات التي تتكون منها كل مسألة. انها افتراضات معينة، تحدد المسألة المطروحة ". (Ahmed, 1995, p. 180)

2- **الثقافة: لغوياً:**

تعني كلمة او مصطلح "ثقف" في اللغة العربية "قوم" الشيء، أي قومه عندما كان معوجاً وغير سوي، فقال العرب "ثقف الرمح" أي قومته. (Al-Shamrani, 2002, p. 82)

الثقافة: اصطلاحاً:

هي ذلك التراث الحضاري ومنهجية التفكير وأسلوب العيش والمعاملة أي تلك الأمور التي تنطلق من ذاتية وشخصية الانسان بما هو عليه من صفات كالخير والعدل وتلك الطاقة العملية الكامنة التي تستخدم في مجالات الحياة والتي تميز مجتمع عن اخر) (Muhammad, 2010, p. 94)

الهُوية الثقافية: هي تلك المبادئ الاصيلة السامية والذاتية النابعة من الافراد او الشعوب وتلك ركائز الانسان التي تمثل كيانه الشخصي الروحي والمادي بتفاعل صورتي هذا الكيان لأثبات هوية او شخصية الفرد او المجتمع او الشعوب بحيث يحس ويشعر كل فرد بانتمائه الأصلي لمجتمع ما يميزه عن باقي المجتمعات الأخرى. (Muhammad, 2010, p. 94)

التعريف الاجرائي:

الهوية الثقافية: هي السمات الثقافية التي تميز مجتمع عن غيره بما فيها من المميزات العقائدية والتاريخية والعادات والتقاليد والعلوم والمعارف والسلوكيات وغيرها من المكونات التي تؤثر في بناء الفرد والمجتمع والتي تنقل من جيل إلى آخر ومن مرحلة تاريخية إلى أخرى.

شكل (1)
https://loestrategico./design-07/2011com/cultural-identity/

الفصل الثاني: الإطار النظري

المبحث الأول:

مفهوم الهوية الثقافية في التصميم الكرافيكي:

يشغل التصميم الكرافيكي مكانة مهمة في الدراسات المرئية كونه يمثل اتصالاً مرئياً مباشراً لاحداث التفاعل، اذ يعد أحد وسائل الاتصال المهمة كونه يسعى لفهم وتفسير الحقائق والمعلومات وتوضيحها من خلال عملية الابتكار، وبناء الأفكار باستخدام توليفة من العناصر التيبوكرافيكية وتوظيفها بما يناسب فكرة العمل التصميمي فتتحد تلك العناصر وتترابط لتكون رسالة اتصالية تحقق جذب الانتباه من اجل التأثير في المتلقي ولتؤدي هدف التصميم الوظيفي والجمالي. كونه يمثل " وضع الصياغات المرئية للأفكار المعدة للإظهار بطرائق الطباعة التقليدية، او للعرض على الشاشات ويتمثل الجهد الفني (الإبداعي) فيه بعملية تنظيم العلاقات الشكلية بين العناصر والمفردات التصميمية على نحو يوفق بين الأداء الجمالي والوظيفي لتلك العناصر والمفردات بحسب الحاجات والاغراض التصميمية المطلوب تحقيقها " (Al-Rawi, 2011, p. 97) فقد يتأثر المصمم الكرافيكي بالعديد من العوامل للتعبير عن فكرة ما ولاسيما تجسيد الهُوية في التصميم الكرافيكي، كما في الشكل (1) اذ تجسدت الهوية في فكرة التصميم من خلال الخبرات السابقة والتصورات والابداعات وفهم النتاج التاريخي للبلد وما يحيط به من ظروف اجتماعية وبيئية، فضلا عن مدى انعكاس ذلك التأثير على انتاج أفكاره، اذ يمكن تحديد الهوية في التصميم الكرافيكي من خلال دراسة التفاعل المتبادل بين القيم الثقافية والعادات والتقاليد في المجتمع، لذا ينشأ مفهوم الهوية عن طريق " مجموعة من القرارات الجماعية التي يتبناها مجتمع ما في زمن محدد للتعبير عن القيم الجوهرية (العقائدية والاجتماعية

والجمالية والاقتصادية والتقنية) التي في مجموعها تشكل صورة متكاملة تعبر عن ثقافة هذا المجتمع". (Al-Naeem, 2007, p. 16) لذا يتحدد معنى الهوية بعادات ومعتقدات الانسان وما ارتبط بالثقافة والبيئة المحيطة من موروث وحضارة البلد. كونها قائمة على " الاشياء التي تساعد الافراد لتعريف علاقتهم مع تنوع المجاميع على أساس المكان والدين واللغة، وكل ثقافة لديها مميزاتها الخاصة ذات صلة بتاريخها وتقاليدها وطرائق عيشها وكل منها تجعل الناس يشعرون انهم ينتمون لمجموعة معينة وللعالم اجمع ". (Aleshawie, 2019, p. 51)

شكل (2)
https://www.collectgbstamps.co.uk/explore/years/?year=1964

تنوع الهُوية في اعمال المصمم

1-الهوية الثقافية:

تنوعت الهوية في تصاميم (**ديفيد جنتلمان**) وارتباط هذه الهوية بالحضارة والتاريخ من ناحية وبالبيئة الطبيعية من ناحية أخرى وتضمنت اعماله التصميمية طابع البريد لدولة بريطانيا والتي جسد فيها الهوية الثقافية " اذ يعد ديفيد جنتلمان مصمم الطوابع الأكثر إنتاجاً في بريطانيا " (Witham, William Aubrey, 1997, p. 74)، اذ تعد اعماله انتاجاً اجتماعياً وتاريخياً من خلال تشكيل وصياغة أفكاره التصميمية النابعة عن طريق محصلة معرفية كادراك كل ماهو موجود في البيئة والمجتمع فضلا عن كل ما يدل على حضارة البلاد. ((اذ تميزت اعماله بوضع العلامات الوطنية البارزة او الاحداث الدولية والملكية والبريدية اذ كانت جميع التصاميم تقريبا رسومية ورمزية)) (Muir, p. 2), وهنا يأتي دور المصمم في ابراز الهوية الثقافية عن طريق ما تأثر به من خبرات وتراكمات فنية ترتبط ارتباط وثيق بالأنماط الثقافية وباستخدام تشكيلات صريحة من صور ورسوم او بشكل رموز تتصل بالحدث اوالظاهرة للموضوع المطروح معبراً بذلك عن الهوية الثقافية حسب الزمان والمكان معاً، " كما عبرت تصاميم الطوابع عن تاريخ بريطانيا العظيم وما تضمنته من مناسبات عظيمة واشخاص بارزين وأيضا كانت اصدارت الطوابع للاحتفال بالأحداث ذات الأهمية الوطنية او الدولية والاحتفال بالذكرى السنوية والمناسبات لتعكس مساهمة بريطانيا الفريدة في الفنون والعالم" (Witham, William Aubrey, 1997, p. 2) كما في الشكل (2)

اذ ظهرت تصاميمه بمساحة صغيرة ومعبرة عن الهوية الوطنية ، من خلال توظيف مفردات وشخصيات مرتبطة بأحداث وطنية ذي أهمية بارزة لتمثل القيم الأكثر استخداماً للبلد. وان توظيفه لصورة الملكة هو لكونها جزء مهم من تصميم الطابع، اذ كانت أول مجموعة من تصاميم ديفيد جنتلمان مرتبطة بحدث وطني ذي أهمية بارزة لتمثل القيم الأكثر استخداماً للبلد.

2-الهوية البيئية:

ان التعبير عن الهوية البيئية يتحدد بواقعها المكاني والزماني للبلاد فهي تأخذ مفردات واشكال عديدة وصيغاً متنوعة سواء كانت بيئة طبيعية او اجتماعية " اذ صدر اول طابع في سلسلة طوابع تُصور الأشجار البريطانية في عام (1973) فهي تتميز بشجرة البلوط وكان القصد من ذلك اصدار طابع واحد كل عام وبه شجرة مألوفة في جميع انحاء المملكة المتحدة " (British Trees, 2018, p. 1) كما في الشكل رقم (3) فقد ظهر نتاج المصمم انعكاساً لواقعه المادي، باستخدامه احدى مفردات بيئته

3-الهوية الدينية:

تعد الهوية الدينية مجموعة من القيم والاحكام التي تتمثل بمبادئ المجتمع وهي مرتبطة بالفكر الديني للبلد وترتبط بها عوامل دينية والتي تتضمن مجموعة من العقائد الثابتة التي يؤمن بها مجتمع ما مما يؤثر في تكوينات الهوية الدينية . " اذ صمم طابع تذكاري عام (1973) سنوي فهو يمثل عيد الميلاد كما أصبحت قضية عيد الميلاد تقليدا سنويا راسخاً " (British Trees, 2018, p. 1) كما في الشكل رقم (4) فقد استخدم المصمم (**ديفيد**) فعاليات المجتمع مع الدين وطبيعة السلوك المرتبط به باعتماده على مفردات المصدر الديني لبلاده ومعتقدات مجتمعه التي نظمها في تصاميمه فهو يجسد فيها فكرهم وثقافتهم الدينية للتعبير عن الهوية الدينة عن طريق معاني العناصر الموجودة في ذلك المكان والزمان للبلد .

شكل (3)
https://www.collectgbstamps.19co.uk/explore/years/?year=73

المبحث الثاني:

أنواع المعطيات في اعمال المصمم ديفيد جنتلمان:

1- المعطيات التعبيرية:

تعد التعبيرية لغة المصمم فهي تعكس شخصيته وتمثل صورة لمشاعره الذاتية وافكاره وايصالها للمتلقي، اذ " يمثل التعبير العنصر الإنساني في التصميم وبقدر الشحنة العاطفية تتحول الاشكال والمفردات الى رموز معبرة وجذابة تكشف عن ثقافة المصمم بحيث يود المتلقي ان يشاركه احساسه جمالياً ونفسياً " (Attia, 2005, pp. 93 - 94) ويتمثل المعنى الحقيقي في تعبير المصمم لموضوع ما عن طريق خبرات ومهارات التي يعكسها في هيئة علاقات مادية ونتاج تصميمي وايصاله الى المتلقي، وبذلك فأن المعرفة هي وعي او اكتشاف معلومات وفهم الظواهر والحقائق عن طريق التجربة لدى المصمم وكشف المعنى بوسائل جمالية ورؤى تعبيرية وكل ما تحتويه تجربته الانسانية من التداخل مع التجربة

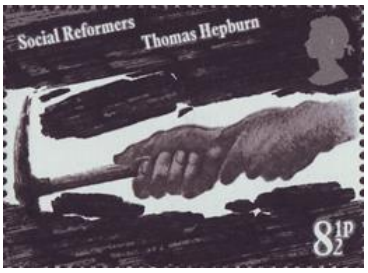
شكل (4)
https://www.collectgbstamps1.co.uk/explore/years/?year=973

الاجتماعية والتاريخية ومن ثم يمكن من خلال المعرفة قراءة الشيء وترجمة المعنى الى تعبير جاهز حيث يمكن بناء المعرفة عن طريق نشاط العمل الذهني، اذ يعد الشكل هو الأساس المعرفي لاظهار قدرات المصمم المعرفية وبهذا يتكون التعبير في بناء العمل التصميمي، فالتعبير يعطي العمل الفني التصميمي ميزة خاصة بما يتضمن من معنى مقصود للموضوع المراد اظهاره . " وان المادة والشكل والتعبير يعتمد كل منهم على الاخر فليس لواحد منهم وجود بمعزل عن الاخر والمضمون التعبيري لأي عمل لا يكون على ماهو عليه الا بسبب العناصر المادية والتنظيم الشكلي والموضوع وهي العناصر التي يؤدي تجمعها الى تكوين العمل الخاص" (Abdullah, 2008, p. 227)لذا يعد الشكل من العناصر المهمة للتعبير عن الفكرة.

ويمكن تقسيم المعطيات التعبيرية الى قسمين: مباشرة، غير مباشرة

أ- **المباشرة:** توظيف العناصر التيبوكرافيكية من صور ورسوم والألوان، التي تنقل فكرة المصمم بصيغة مباشرة، فأن الشكل يسجل اثراً مهماً للفكرة كمعطى تعبيري من اجل إبراز الجوانب الجمالية والوظيفية كما يرى المصمم بقوله" انه يستمتع بالمهام الصعبة المنال والمتمثلة في محاولة جعل الطوابع تبدو بسيطة وجميلة ومثيرة للاهتمام ومفهومة" (Gentleman، In The Spotlight، 2000)

ب- **غير المباشرة:** تعتمد استخدام الرموز بدلاً من الصور الحقيقية للاشياء مثل الرموز التاريخية والدينية والثقافية وغيرها، بحسب تفكير المصمم وعلى وفق ظروف الزمان والمكان. كما في الشكل (5)



شكل (5)
https://www.collectgbstamps.co.uk/explore/years/?year=1976

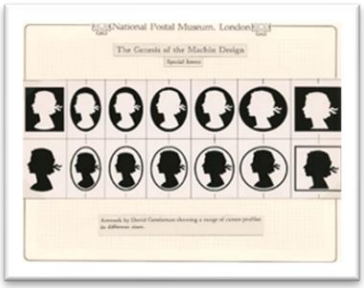
لذا يعد الرمز أداة للتعبير عن مفهوم فهو يمثل الصورة الذهنية لموضوع معين، " اذ جاء هذا الطابع لنقل فكرة المصمم عن طريق الألوان بأستخدام المصمم (اللون الأسود) في تصميم الطابع، فضلاً عن أستخدامه الرمزية بشكل واضح في التصاميم " (Witham, 1997, p. 78)، ومما تقدم نجد ان الرمز يمثل وسيلة تفاعل فكري في التصميم ليخطاب به المتلقي من اجل تحقيق الهدف الوظيفي والجمالي للمنجز الفني التصميمي.

المعطيات التقنية :

يعتمد المصمم الكرافيكي على تقنيات تصميمية متنوعة لترجمة أفكاره ، والتي تعد كمعالجات تقنية في المنجز الكرافيكي لاظهار قيم شكلية ولونية ونصية تتناسب مع مضمون الفكرة المطلوبة ، كما في اعمال المصمم (ديفيد جنتلمان) :

1- الاختزال:

يعد الاختزال عملية تقنية فنية تعتمد على توظيف عناصر بسيطة ومختزلة لتكوين الشكل التصميمي فهو يمثل "مجمل عمليات الحذف والإنقاص والاختصار الواقعة على مظهرية الشكل وتفرعاته دون الإخلال بالمعاني والدلالات التي ينقلها ذهنياً دون الوصول إلى مسخ الشكل إلى شكل آخر يختلف دلالياً " (Al-Saidi, 2005, p. 8)كما تبدأ معالجات الاختزال بتبسيط الاشكال والصور الواقعية وجعلها على وفق هيأة خطوط ومساحات خالية من أي تفاصيل مع الاحتفاظ ببنية الشكل الأصلي وقيمته الجمالية. اذ قام المصمم ((بأختزال شكل رأس الملكة وتحويلها الى صورة ظلية بدون أي تفاصيل داخلية كما اخذت مكانها في نطاق واسع لمجموعة من تصاميم الطوابع وكون منها مجموعة متنوعة من مختلف الاحجام والاشكال)) (Muir) كما في الشكل(6).



شكل (6)

2- التكثيف:

ظهر التكثيف كأحد المعطيات التقنية المعتمدة على أساس التنوع والاختلاف داخل بنية المنجز الكرافيكي، اذ ((تكمن فاعلية التكثيف في اظهار مثيرات ابصارية اكثر تنوعاً وغرابة لتحفيز وارضاء رغبات المتلقي النفسية باظهر حالة متناقضة مع حالة التجانس المتعارف عليها في بناء التصاميم السائدة عموماً، إذ تنتج عملية التنظيم باعتماد التكثيف واظهار انظمة متعددة ذات ارتباطات شكلية قوية)) (Al-Jubouri, 2005, p. 38)اذ يعد التكثيف فعل تقني واظهاري يعمل على توظيف مجموعة متنوعة من المفردات وعناصر التصميم بما يتلائم مع فكرة التصميم كما ان تعدد الاشكال يعمل على ابتكار تأثير بصري مما يؤدي الى تشتت العين ومن ثم تؤثر على ادراك المتلقي لمضمون الفكرة التصيمية . كما في الشكل رقم (7)

شكل (7)
https://www.collectgbstamps.co.uk/explo 1966re/years/?year=

المرجعيات الفكرية والاسلوبية للمصمم:

تعد المرجعيات من العوامل المهمة التي تؤثر على فكر المصمم والتي تؤسس لفكرة العمل التصميمي من خلال استعارة النشاط الحدسي للظواهر والاحداث في العالم المحيط، اذ تتمثل بأقتباس الأفكار من الخبرات والتجارب السابقة وخلق تصور معرفي للموجودات، كما تختلف المرجعيات في كل مجتمع عن الاخر حسب الزمان والمكان ويحاول المصمم ان تكون هذه الأفكار مناسبة ومنسجمة مع ذائقة المتلقي. اذ يعد المرجع ((عملية استلهام للبنى الشكلية والفكرية التي تجمع بين ادراك الاشكال حسياً وبين الأنشطة الاجتماعية في كل مجتمع والتي يمكن الافادة منها في تقديم جماليات فنية تعكس تأثر المصمم في بيئته)) (Habib, 2019, p. 205)اذ يعمل المصمم على ترتيب أفكاره حسب المنطق المناسب لطبيعة الموضوع من اجل ان يخرج بفكرة مناسبة لحل مشكلة تصميمية.

1- المرجعية البيئية:

تمثل البيئة مرجعاً مهماً للعمليات الإبداعية الفنية فهو يساهم في بناء صورة ذهنية، اذ يمكن للمصمم ان يستمد عناصر ومفردات العمل التصميمي من البيئة المحيطة به " لذا فان كل ما يحيط بالمصمم من العوامل المؤثرة فيه سواء على الصعيد المادي او الفكري او الاجتماعي يعد مرجعا يقدم اشكالا تتلاءم مع طبيعة الفكرة، فالفنان قادر على التفاعل مع المحيط وبناء علاقات نابعة من اتصاله مع الأشياء، اذ تكون هذه العلاقة التوليدية مبنية على استجابات الفنان في تفاعله مع المحيط " (Shaima, 2014, p. 5)لذا تعد المرجعية البيئية بمثابة منبع ثقافي وحضاري تستند اليها مخيلة المصمم لتجسيد أفكاره.

2- المرجعية الثقافية:

ان الوعي الثقافي للمصمم يمكنه من اختيار الاشكال والمفردات التي يوظفها في النتاج التصميمي فقد تعبر بعض الاشكال عن التراث والتاريخ والفن او الثقافة بشكل عام، فضلاً عن امتلاكها قيماً فنية وجمالية لتحقيق عامل الجذب للمتلقي. ومن الضروري ان تكون الفكرة ذات سمات متوافقة مع مدركات المتلقي الحسية والفكرية من اجل معرفتها وفهم مضمونها. كما هو متوافر في اعمال المصمم جنتلمان اذ " يستمد أفكاره من اشخاص مشاهير ومشاهد تاريخية وطيور ومباني وكل أنواع الظواهر والاحداث " (Scenes from the streets، 2007) كما في الشكل(8).

شكل (8)
https://www.collectgbstamps.co.uk/explore/years/?year=1965

3-المرجعيات الاسلوبية:

البوب ارت (POP ART): يمثل فن البوب ارت احد أنواع الفنون التي تعتمد الرسم والطباعة باستخدام المواد والاشكال والصور الفوتوغرافية اذ يقتبس المصمم أفكاره من معطيات البيئة المحيطة به والقيم

المجتمعية والثقافة الشعبية في بلده فهو متأثراً في مواضيعه بكل ماهو متداول في الحياة اليومية، اذ ((استعمل المصمم جنتلمان في وصف عملياته الإبداعية المختلفة الرسم بالقلم الرصاص والنقش على الخشب والألوان المائية بتوظيفه لرأس الملكة اذ ظهر نقش الخشبي لصورة الملكة الظلية بوصفه شعار دائم ومبدع، كما يشير عمله الى مزيج من المهارات الفنية المتقنة والرسوم التوضيحية الحساسة التي تدعم النظرة المستقبلية الصعبة التي تصنفه رائد رئيس في الحداثة البريطانية)) (Czerwinski، 2015) كما انعكست المعطيات الاسلوبية لفن البوب ارت من خلال اعتماد المصمم على الاشكال والرسوم الجاهزة بأسلوب حرفي وباستخدام الشكل والمادة. كما في الشكل (9) و(10)

شكل(9) و(10)

اذ اعتمد المصمم فن (البوب ارت) في تصميم الطابع من خلال توظيفه لصور شخصية أعاد صياغتها الواقعية بأسلوب تعبيري مستخدماً فيه البساطة الشكلية واحداث التباين اللوني، وهذا ما يوضح جانباً للقيم الجمالية والفنية للطابع.

مؤشرات الاطار النظري:

1. الهوية الثقافية كلما كانت مرتبطة بالأشكال والرموز التاريخية والحضارية كانت جزءا مهما في ذاكرة المجتمع فهي تمتلك القابلية على الاستمرار عبر الزمن.
2. تمثل الهوية البيئية المكان ومظاهر الطبيعة والمظاهر الحضارية والسياحية، اذ ان كل مكان يحوي ميزة متفردة تعبر عن شخصية ذلك المكان.
3. تمثل الهوية الدينية مجموعة من العقائد الثابتة التي يؤمن بها مجتمع ما مما يؤثر في تكوينات الهوية الدينية.
4. يرتبط الشكل وفق معطياته التعبيرية بمضمون الفكرة وتحقيق هدفها الوظيفي والجمالي.
5. الرمز وسيلة تفاعل يمكن من خلالها تشغيل حواسنا وادراك الاشياء فهو يقوم بأيصال المعاني للتعبير عن حقيقة الشيء.
6. التنوع التقني في تنظيم عناصر العمل الفني يتيح للمصمم ابراز إمكانيات تعبيرية وجمالية فضلا عن تحقيق جذب انتباه المتلقي.
7. يعد الشكل او اللون المختزل من العناصر التي تعبر عن علامة لفكرة التصميم.
8. التكثيف يعني توظيف مجموعة متنوعة من المفردات الشكلية مما يؤدي الى الصعوبة في ادراك وفهم العمل الفني التصميمي.

9. تمثل المرجعية البيئية بمثابة منبع ثقافي وحضاري تستند اليها مخيلة المصمم لتجسيد أفكاره.

الفصل الثالث / إجراءات البحث

اولاً: منهج البحث: اتبعت الباحثة المنهج الوصفي لدراسة الحالة كونه المنهج الذي يقوم على تشكيل معلومات كثيرة وشاملة لوصف الحالات والظواهر بهدف الوصول إلى بيانات علمية ومنطقية للظاهرة المدروسة، وذلك من اجل استخلاص نتائج موضوعية للبحث.

ثانياً: مجتمع البحث:

يتضمن مجتمع البحث الحالي مجموعة طوابع بريدية للمصمم الكرافيكي (**ديفيد جنتلمان**)[1] والتي تحددت بالفترة الزمنية (1980) ولغاية (1999) تخللتها سنوات لم يقدم المصمم بها اعمالاً فنية وكان مجموع ما قدمه المصمم من اعمال بواقع (20) عمل تصميمي. لذلك يكون مجتمع البحث وبعد تلك الاستبعادات وبواقع (5 نماذج) مثلت مجتمع البحث الكلي.

وجاء اختيارها وفق المبررات الاتية:

1. استبعاد المتكرر من ناحية الفكرة.
2. الأسلوب الاخراجي متشابه للسنة الواحدة.
3. من حيث سببية البحث (بقدر تعلقها بموضوع البحث) .

ثالثاً: عينة البحث:

قامت الباحثة بأعتماد عينة البحث بطريقة قصدية في اختيار نماذج العينة وبواقع (3 نماذج) وبنسبة (60%) وضمن الفترة الزمنية (1980 – 1999)

رابعاً: أداة البحث:

قامت الباحثة بتصميم استمارة محاور لتحليل محتوى نماذج العينة تم تنظيم مكوناتها بالاعتماد على ما وجد في الإطار النظري من مؤشرات أساسية للموضوع، وقد تمثلت أداة البحث (باستمارة تحديد محاور التحليل) والتي شملت محاور متعددة وهي كالاتي:

1. أنواع الهوية عند جنتلمان.
2. أنواع المعطيات التي خرج بها.
3. المرجعيات الفكرية والاسلوبية للمصمم.

[1] ديفيد ويليام جنتلمان : (ولد في 11 مارس 1930) هو فنان إنجليزي. درس الفن والرسم في الكلية الملكية للفنون تحت إشراف إدوارد باودن وجون ناش . لقد عمل في الألوان المائية والطباعة الحجرية ونقش الخشب ، بمقاييس تتراوح من الجداريات بطول المنصة لمحطة مترو الأنفاق Charing Cross في لندن إلى الطوابع البريدية والشعارات.
تشمل موضوعاته لوحات المناظر الطبيعية والملصقات البيئية لرسومات الحياة في الشوارع واللافتات الاحتجاجية. كتب ورسم العديد من الكتب ، معظمها عن البلدان والمدن. كما قام بتصميم عدد من الطوابع البريدية التذكارية البريطانية.

تحليل نماذج العينة

انموذج رقم (1)

- اسم الانموذج: طابع بريدي تذكاري
- القياس: 41 مم × 30 مم
- السنة: 1989
- الموضوع: الذكرى 800 لكاتدرائية إيلي (Christmas) (الأقواس والروديلز،الجهة الغربية)
- الدولة: بريطانيا

الوصف العام:

يمثل موضوع تصميم الطابع لمناسبة عيد الميلاد احياء (الذكرى 800 لكنيسة كاتدرائية ايلي في بريطانيا) [1]، اذ تضمن رسوم وزخارف لشكل الكنيسة.

اولاً: الهوية عند جنتلمان:

لقد حاول المصمم التركيز على الهوية الثقافية (الدينية) و(الحضارية) من خلال اعتماد شكل الكنيسة التي تمثل آثار البلد وثقافته الدينية التي تميزت بها بريطانيا، كذلك وظف رمز الصليب كونه يمثل الديانة المسيحية والتي تعد مكونا أساسيا في الثقافة البريطانية لبلده من اجل التأكيد على ثقافة البلد، فضلا عن وجود الشعار من جهة اعلى يمين الطابع، اذ مثله المصمم بقيمة لونية (زرقاء)، والذي يمثل رمز ملكة بريطانيا (إليزابيث)2، اذ اتخذها المصمم كرمز وطني واضح ويعد رمز ثابت في اغلب تصاميمه للطابع مما يحقق جذب الانتباه للمتلقي للتعريف بالهوية الوطنية للبلد، لذا يتبين ان المصمم اكد على توظيفه لهذه المفردات لتجسيد الهوية الوطنية الثقافية الخاصة لبلده .

[1] كاتدرائية إيلي ، وهي كنيسة كاتدرائية الثالوث المقدس وغير المقسم رسمياً ، هي كاتدرائية أنجليكانية في مدينة إيلي ، كامبريدجشير، إنجلترا، إيلي مدينة لكامبريدج، ومن أهم معالمها كاتدرائية بديعة على الطراز الروماني والقوطي، وقد بدأ إنشاؤها في عام 1083 وأصبحت اليوم مكانا مميزا للتعرف على تاريخ المنطقة والانبهار بروعة البناء نفسه.

[2] إليزابيث الثانية هي ملكة بريطانيا والملكة الدستورية لمجموعة دول الكومنولث التي تضم 53 دولة. وتتمتع الملكة البريطانية بدور شرفي أو رمزي في الحياة السياسية.

ثانياً: انواع المعطيات التي خرج بها:

معطيات تعبيرية:

استخدم المصمم الرموز بدلاً من الصور الحقيقية للكنيسة واضهارها بصورة غير مباشرة، كما اعتمد توظيف رمز الصليب ووضعه بشكل نقوش داخل دائرة لجعلها اكثر وضوحاً وتميزاً، اذ يتبين ان المصمم استعمل الرمزية في التعبير عن حقيقة الشيء.

معطيات تقنية تصميمية:

الاختزال:

استخدم المصمم تقنية الاختزال من خلال اختزال الشكل الحقيقي لجانب من الكنيسة، اذ ظهر اختزالاً لعدد كبير من التفاصيل، كما اعتمد المصمم هنا الاختزال الشكلي واللوني من حيث بساطة الخطوط واستخدام لونين للشكل مع الحفاظ على الوظيفة والشكل الجمالي لتصميم الطابع. كذلك اعتمد المصمم الاختزال الشكلي واللوني للشعار تمثل بشكل نصفي وسطحي وعلى هيأة صورة ظلية، أي عدم وجود أي تفاصيل لرأس ملكة بريطانيا، اذ عمل المصمم على اختزال المفردات ومثلها برموز تحمل في مضمونها معنى يعبر عن فكرة الطابع.

التكثيف:

ظهر التكثيف في استخدام المصمم للنقوش المتعددة متمركزة داخل كل مفردة مرسومة مما اعطى ثقل للشكل، وقد اثر على وضوح وإبراز التفاصيل لمعالم الشكل الحقيقي، ومن ثم احدث تشتتاً بصرياً لادراك المتلقي للمفردة الشكلية في الطابع.

ثالثاً: المرجعيات الفكرية:

اعتمد المصمم على مرجعية ثقافية (دينية) و(حضارية) من خلال توظيف رمز الصليب الذي يمثل الديانة المسيحية كذلك شكل جانب من الكنيسة، اذ حاول المصمم ان يقتبس أفكاره من الاشكال الحقيقية والتصورات التي ترتبط بخزينه المعرفي لكل ما يرتبط به بلده ومن ثم تكوين أفكار تتلاءم مع نوع الفكرة المطلوبة.

انموذج رقم (2)

- اسم الانموذج: طابع بريدي تذكاري
- القياس: 41 مم × 30 مم
- الدولة: بريطانيا
- السنة: 1993
- الموضوع: البجع (Swans)

الوصف العام:

يمثل تصميم الطابع وصفاً لطبيعة بريطانيا والتي تميزت بوجود الرسوم لتمثل نوع من الطيور والذي يسمى (البجع الابكم الصامت)[1].

اولاً: الهوية عند جنتلمان:

ظهرت الهوية البيئية لفكرة الطابع من خلال استخدام المصمم لمفردات ارتبطت بالمكان، تمثلت بأشكال طائر(البجع) التي تعد هوية بيئية (طبيعية)، فضلا عن توظيف المصمم لشكل العشب المائي بقيم لونية (خضراء)، فالاشكال هنا قد تعطي قوة جذب لونية تثير انتباه المتلقي وترسخ في ذاكرته ومخيلته التي تحاكي الطبيعة، اذ استلهم المصمم الاشكال والألوان من الطبيعة بأعتماده على الواقع البيئي، فهي ذات ارتباط واضح بالهوية الثقافية (البيئية)، فضلاً عن وجود الشعار اذ مثله المصمم بقيمة لونية (رمادية)، والذي يمثل رمز ملكة بريطانيا (اليزابيث)، اذ اتخذها المصمم كرمز وطني واضح ويعد رمز ثابت في اغلب تصاميمه للطابع مما يحقق جذب الانتباه للمتلقي للتعريف بالهوية الوطنية للبلد، وهنا يتبين ان المصمم اكد على توظيفه لهذه المفردات كونه يتفاعل مع مكونات البنية الثقافية لبلده من الواقع المحيط به لانتاج أفكاره من اجل تجسيد هوية بلده في تصميم الطابع.

ثانياً: انواع المعطيات التي خرج بها:

معطيات تعبيرية:

تضمن الطابع تعبير مباشر وواضح تجسد في وضوح شكل الطائر المرسوم وقد مثل تصويراً لحقيقة الشكل، اذ تم اختيار المصمم لهذه الاشكال من معطيات الواقع ظهرت كأداة تتوافق في التعبير مع فكرة الطابع.

[1] هي طيور من فصيلة البط ضمن جنس البجع. الطيور القريبة من البجع هي الأوز والبط. يُجمع البجع مع الأنواع القريبة من الأوز ضمن تحت فصيلة الأوزيات التي تشكل القبيلة البجعية، ينتشر البجع الأبكم بكثرة في بريطانيا و أيرلندا وفرنسا، وفي أجزاء من الدول الإسكندنافية.

معطيات تقنية تصميمية:

الاختزال:

اعتمد المصمم الاختزال الشكلي واللوني للشعار تمثل بشكل نصفي وسطحي وعلى هيأة صورة ظلية، خالية من اي تفاصيل لرأس الملكة، اذ عمل المصمم على اختزال الصورة الحقيقية ومثله برمز يحمل في مضمونه معنى يعبر عن فكرة الطابع، لذا ظهر الطابع بتصميم بنية بسيطة وواضحة المعنى .

ثالثاً: المرجعيات الفكرية:

ان المصمم استدعى الواقع البيئي المتمثل بأشكال والوان من الطبيعة والبيئة التي يمتاز به بلده بما يتلاءم مع مضمون الفكرة، مما يجعل اختياره لمفردات تمثل لغة مرئية تحقق الغرض الوظيفي والجمالي وبذلك يشير العمل الى اظهار ثقافة البلد البيئية.

انموذج رقم (3)

- اسم الانموذج: طابع بريدي تذكاري
- القياس: 41 مم × 30 مم
- الدولة: بريطانيا
- السنة: 1982
- الموضوع: (تشارلز داروين والسلاحف العملاقة)

الوصف العام:

يمثل موضوع تصميم هذا الطابع لمناسبة احتفال بريطانيا العظمى بالذكرى المائة لوفاة عالم الطبيعة البريطاني (**تشارلز داروين**)[1]، كذلك رسوم بعض المخلوقات من السلاحف العملاقة.

اولاً: الهوية عند جنتلمان:

لقد اكد المصمم في هذا الطابع على الهوية الثقافية (التاريخية) و(البيئية) من خلال اعتماده بتوظيف الشكل المرسوم لشخصية العالم (**تشارلز داروين**) التي تمثل شخصية تاريخية مشهورة فهي ذات صلة بتأريخ البلد وهويته، فضلا عن توظيفه لاشكال السلاحف العملاقة بنوعين مختلفين والتي تعد مأخوذة بالدرجة الأولى من الطبيعة، ومما تبين ان استخدام المصمم لهذه المفردات قد تعزز الهوية الثقافية (التاريخية) و(البيئية) لتصميم الطابع. فضلاً عن وجود الشعار اذ مثله المصمم بقيمة لونية (رمادية)، والذي يمثل رمز ملكة بريطانيا، اذ اتخذها المصمم كرمز وطني واضح، تحقيقاً لشد انتباه المتلقي للتعريف بالهوية الوطنية للبلد، وهنا يتبين ان المصمم اكد على توظيفه لهذه المفردات كونه يتفاعل مع مكونات البنية الثقافية لبلده من الواقع المحيط به لانتاج أفكاره، من اجل نقل ثقافة بلده واثبات هويته الوطنية في تصميم الطابع.

[1] عالم تاريخ طبيعي وجيولوجي بريطاني ولد في إنجلترا في 12 فبر اير 1809 في شروزبري لعائلة إنجليزية علمية وتوفي في 19 أبريل 1882، اكتسب داروين شهرته كمؤسس لنظرية التطور والتي تنص على أن كل الكائنات الحية على مر الزمان تنحدر من أسلاف مشتركة. شرع في رحلة استقصائية استغرقت خمس سنوات في جميع أنحاء العالم على متن سفينة بيجل التابعة للملكية البريطانية. دراساته لعينات في جميع أنحاء العالم قادته إلى صياغة نظريته (نظرية التطور) وآرائه تجاه عملية الانتقاء الطبيعي.

ثانياً: انواع المعطيات التي خرج بها:

معطيات تعبيرية:

ظهرت الاشكال والرسوم بتكوين بسيط اذ تجسدت الفكرة بتعبيرية مباشرة للمتلقي وتبين ذلك من خلال استعانة المصمم لصورة العالم (تشارلز داروين) مما اسهم في ايضاح مضمون فكرة الطابع.

معطيات تقنية تصميمية:

الاختزال:

اعتمد المصمم تقنية الاختزال الشكلي واللوني لصورة العالم (تشارلز داروين)، اذ وظف الصورة بشكل مختزل من خلال اظهار جانب من الوجه ببعض الملامح واخفاء ملامح الجانب الاخر للوجه مع الحفاظ على معالم الشكل الاساس، فضلا عن الاختزال الشكلي واللوني للشعار تمثل بشكل نصفي وسطحي وعلى هيأة صورة ظلية، اذ حققت تقنية الاختزال بنية تصميم بسيطة وواضحة تحمل في مضمونها معنى يعبر عن فكرة الطابع.

ثالثاً: المرجعيات الفكرية:

اعتمد المصمم على المرجعية الثقافية (التاريخية) من خلال توظيفه للشكل الرئيس (تشارلز داروين) أي انه اعتمد توظيف مفردات تراث بلده وحضارته، كوسيلة لتوضيح مضمون الفكرة.

الفصل الرابع / النتائج والاستنتاجات

النتائج:

1. تبين من خلال استعمال مفردات حضارية وتأريخية تحقيق الهوية الثقافية للبلد ظهر ذلك في الانموذج رقم (1) و(3).
2. اعتمد المصمم الاختزال الشكلي واللوني للشعار كما في كل نماذج العينة.
3. تفاعل المصمم كان واضحاً مع البيئة الطبيعية اذ ظهرت الهوية الثقافية (البيئية) واضحة من خلال توظيفه لاشكال من الطبيعة التي تعطي تميزاً للمكان، كما في الانموذج رقم (2).
4. ظهرت الهوية الثقافية (الدينية) واضحة من خلال تأثر المصمم بمكوناتها المتميزة والمتمثلة (برمز الصليب) كما في الانموذج رقم (1).
5. أدى اعتماد المصمم للتكثيف الشكلي للمفردة الواحدة الى عدم وضوح محتوى المفردة كما في الانموذج رقم (1).

الاستنتاجات:

4. ان فكر المصمم يتشكل من الهوية الثقافية لبلده ومجتمعه وعليه فأن للمصمم دور مهم في صورة نتاجه التصميمي.
5. تمكن ديفيد جنتلمان من تحقيق تنوع الهوية الثقافية في اعماله، اعتماداً على تمثيل الأفكار وتمايزها باستخدام عناصر تشير الى المجتمع وثقافته.
6. ان الهوية الدينية كان لها الأثر الواضح في أسلوب المصمم مما اثر في عملية الإنتاج الفني للطوابع.

7. عكست طبيعة تفاعل المصمم ببيئته بكل عواملها الى تحقيق هوية بيئية (طبيعية) في تصاميم الطابع.
8. ان الاختزال الشكلي واللوني للشعار كان له الأثر الفاعل في ترسيخ الهوية الثقافية في تصميم الطابع.

References:

1. Ahmed Fares. .(1996) *Dictionary of language standards.* Cairo.
2. Akram Gerges Al-Saidi. .(2005) *Reduction and Condensation in Iraqi Book Cover Designs.* Baghdad : College of Fine Arts, University of Baghdad.
3. Asaad Al-Shamrani. .(2002) *The Woes of Globalization on Religion, Language and Culture* المجلد) (Volume One)). Dar Al-Nafais.
4. British Trees. .(2018) *STAMP HISTORY* .The Postel Museum. من الاسترداد تم https://www.postalmuseum.org/wp-content/uploads/2018/12/Stamp-History-1973-Trees.pdf
5. David Gentleman.) January, 2000). In The Spotlight.) Gordon Milne (المحاور ، London: Great Britain Collectors Club. من الاسترداد تم https://web.archive.org/web/20050609084946/http://www.gbstamps.com/gbcc/gbcc_gentleman_intvw.html
6. David Gentleman. 10) November, 2001). In The Spotlight. *Great Britain Collectors Culb*) .Gordon Milne (المحاور، Great Britain Collectors Club. من الاسترداد تم https://web.archive.org/web/20050405232652/http://www.gbstamps.com/gbcc/gbcc_gentleman_intvw.html
7. Douglas N. Muir. .(بلا تاريخ) Gentleman On stamps. *THE BRITISH POSTAL MUSEUM AND ARCHIVE* من الاسترداد تم .www.postalheritage.org.uk
8. Iyad Hussein Abdullah. .(2008) *The Art of Design in Philosophy.Theory and Application* المجلد) Part 3). Sharjah: House of Culture and Information.
9. Shaima Kamel Dakhl. (2014) *Environmental References Establishing Form in Commercial Advertising.* Jordan: Journal of the Fourth International Scientific Conference of the Faculty of Arts, Graphic Design Department, Al-Zaytoonah University.
10. Khalif Mahmoud Al-Jubouri. (2005) *The Relationship between Image Polymorphism and Spatial Organization in Commercial Advertising Designs* . Baghdad: College of Fine Arts, University of Baghdad.
11. Khalil Ahmed. .(1995) *A Dictionary of philosophical Terms.* Beirut: Lebanese House Of Thought.
12. Mashari Al-Abdullah Al-Naeem. .(2007) *Urban Identity Transformations.* Beirut, Lebanon: Arab Future Magazine.
13. Michael Czerwinski. 11) May, 2015). David Gentleman on Stamp Design. *House of Illustration* من الاسترداد تم .https://www.houseofillustration.org.uk/blog/blog/david-gentleman-on-stamp-design/month/05/year/2015
14. Mohsen Attia. .(2005) *Concepts in Art and Beauty.* Cairo: World of Books.
15. Muhammad Mishaal Habib. .(2019) *Environmental references in Ismail al-Sheikhly's drawings.* Baghdad: Al-Akady magazine, issue 94.
16. Nizar Abdel Karim Al-Rawi. .(2011) *Principles of Graphic Design.* United States of America: Author House for Publishing and Distribution.
17. Scenes from the streets. 29) November, 2007). *CamdenNewJournal, The independent London newspaper* من الاسترداد تم .

http://www.thecnj.com/review/2007/112907/feat112907_01.html?headline=Scenes_from_the_streets

18. *SPECIAL STAMP HISTORY*. .(2018) THE POSTAL MUSEUM.
19. SPECIAL STAMP ISSUE , Commonwealth Arts Festival. .(بلا تاريخ) *The Postal Museum* تم الاسترداد من .https://www.collectgbstamps.co.uk/explore/issues/?issue=69
20. Wasmeh M. Aleshawie. .(2019) *Cultural ldentity in Graphic Design.* . American International Journal of Contemporary Research.
21. William Aubrey Witham.) NOVEMBER, 1997). David Gentleman Britain's most prolific stamp designer. *BRITISH PHILATELIC BULLETIN* تم الاسترداد من *35*. ، https://www.collectgbstamps.co.uk/downloads/pdf/pb3503%20David%20Gentleman.pdf
22. Witham, William Aubrey. (1997). *Britain's most prolific stamp designer David Gentleman* (Vol. VOLUME 35). Britain: BRITISH PHILATELIC BULLETIN. Retrieved from https://www.collectgbstamps.co.uk/downloads/pdf/pb3503%20David%20Gentleman.pdf
23. Zagho Muhammad. .(2010) *The Impact of Globalization on the Cultural Identity of Individuals and Peoples.* Academy of Social and Human Studies.

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts108/247-260

Functional enhancement and its reflection on industrial product systems

Meluk Hamdi Heshmat [1]
Lubna Asaad Abdul Razzaq [2]

Al-Academy Journal-Issue 108 **ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229**
Date of receipt: 15/11/2022 **Date of acceptance: 28/11/2022** **Date of publication: 15/6/2023**

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

Abstract:

The research tagged (functional enhancement and its reflection on industrial product systems) focused on the possibility of enhancing industrial products in terms of form and functionality in a way that they are able to meet the needs of the user through the impact of technology and modern technologies on the functional enhancement of industrial products and their effectiveness in achieving formal and functional design variables, and producing products Industrial products are highly efficient and durable in order to improve them in order to meet the needs of the user, the transfer of technology between life forms and industrial products is desirable because the functional enhancement processes that occurred in general on industrial products by some designers developed human needs in a way that exceeded his expectations, which made The user lives in luxury in the use of products and shortens him a lot of time in the performance of daily tasks and the promotion of industrial products in proportion to the requirements of the contemporary user is necessary to meet the needs of the user, and the current research touched on a theoretical framework that includes three sections, we will address them successively.

Keywords: Functional enhancement, look and feel, technology and technology**.**

[1] University of Baghdad / College of Fine Arts. milook.hamdi1204a@cofarts.uobaghdad.edu.iq

[2] University of Baghdad / College of Fine Arts lubna.a@cofarts.uobaghad.iq.edu.iq

التعزيز الوظيفي و انعكاسه على أنظمة المنتجات الصناعية

ملوك حمدي حشمت[1]

لبنى اسعد عبد الرزاق [2]

ملخص البحث:

اهتم البحث الموسوم (التعزيز الوظيفي وانعكاسه على أنظمة المنتجات الصناعية) بالتركيز على إمكانية تعزيز المنتجات الصناعية من الناحية الشكل والوظيفية بنحو تكون قادرة على تلبية احتياجات المستخدم من خلال تأثير التكنلوجيا والتقنيات الحديثة على التعزيز الوظيفي للمنتجات الصناعية وفاعليتها في تحقيق المتغيرات التصميمية الشكلية والوظيفية ، وإنتاج منتجات صناعية تكون على قدر عالٍ من الكفاءة والمتانة بهدف تحسينها لكي تلبي احتياجات المستخدم ، فإن نقل التكنولوجيا بين أشكال الحياة والمنتجات الصناعية أمر مرغوب فيه لأن عمليات التعزيز الوظيفي التي طرئت بشكل عام على المنتجات الصناعية من قبل بعض من المصممين طورت احتياجات الانسان بشكل يفوق توقعاته مما جعل المستخدم يعيش برفاهية في استخدام المنتجات واختصرت له الكثير من الوقت في أداء المهام اليومية وتعزيز المنتجات الصناعية بما يتناسب مع متطلبات المستخدم المعاصر يعد امرا ضرورياً لسد حاجة المستخدم، وتطرق البحث الحالي الى اطار نظري الذي يضم ثلاثة مباحث ، سنتطرق اليها تباعاً.

الكلمات المفتاحية: التعزيز الوظيفي، الشكل والهيئة، التكنلوجيا والتقنية.

1-1 مشكلة البحث:-

مما لا شك فيه والعالم يعيش عصر الالفية الثالثة الذي شهد العديد من التطورات السريعة والواسعة من الجانب العلمي والتكنلوجي والذي ترتب علية نبذ الأساليب القديمة باتباع أساليب جديدة مختلفة وإدراج تحسينات جوهرية على تصميم المنتجات الصناعية كلها، فالتطور التقني والتكنولوجي مكن المصمم الصناعي من تجسيد فكرة التغيير والتحول والتطور في طبيعة المنتج المصمم، مما دفع المصمم الصناعي إلى ادراج عملية التحسين والتدعيم والتطوير لشكل وهيئة المنتجات الصناعية من تعزيز الأسس والعناصر والعلاقات للأنظمة الداخلية والخارجية ويقوم المصمم بأدراجها وفقا لخبراته وتجاربه السابقة بهدف تحسين القيمة الوظيفية والجمالية او اصلاح لبعض الأخطاء التي تم اكتشافها في المنتجات السابقة، باعتبار أن المنتجات الفاقدة للتعزيز الوظيفي الحالية لم تعد قادرة على مواكبة التحول والتغير على مستوى متطلبات المستخدم المعاصر ومن خلال ذلك فان مشكلة البحث تتحدد بالتساؤل الاتي

- **ما هي أهمية انعكاس التعزيز الوظيفي في أنظمة المنتجات الصناعية؟**

[1] ملوك حمدي حشمت milook.hamdi1204a@cofarts.uobaghdad.edu.iq

[2] لبنى اسعد عبد الرزاق :- أستاذ دكتور في التصميم الصناعي كلية الفنون الجميلة- جامعة بغداد lubna.a@cofarts.uobaghad.iq.edu.iq

1-2 أهمية البحث:

- **تنبع اهميه البحث من خلال دور التعزيز الوظيفي ومدى فاعليته في بناء الأنظمة التصميمية الجديدة للمنتجات الصناعية.**

1-3 هدف البحث:

يهدف البحث الى : -

- إيجاد مرتكزات لبناء أنظمة تصميمية معززة للمنتجات الصناعية وظيفياً.

1-4 حدود البحث:

- الحد الموضوعي : التعزيز الوظيفي وانعكاسهُ على أنظمة المنتجات الصناعية
- الحد المكاني : دراسة المنتجات الصناعية الموجودة في الأسواق المحلية لمدينة بغداد
- الحد الزماني : 2020- 2021.

1-5 تحديد المصطلحات:

(التعزيز)

اصطلاحاً : -هو عملية التعديل او التغيير التي تضاف الى المنتج او الخدمة بهدف تحسينها وزيادة القيمة التسويقية لها وزيادة رضى المستخدم عنها ويمكن ان يكون التعزيز مرتبط بالأنظمة والوظائف والعمليات كذلك ،ويتم ذلك من خلال مجموعة متنوعة من التحسينات لزيادة وتدعيم الكفاءة والفاعلية للعمليات والوظائف المختلفة (https://www.meemapps.com/term/enhance, 2022).

اجرائياً : -يعرف التعزيز على انه عملية تدعيم وتغير وتطوير في الشكل والهيئة المتمثل بالأنظمة الداخلية والخارجية للمنتج الصناعي التي يقوم بها المصمم وفق خبرات وتجارب سابقة واضفاء وتغير على العناصر والعمليات والأنظمة والوظائف للمنتج الصناعي بهدف تحسينه من القيمة الوظيفية والجمالية او اصلاح لبعض الأخطاء التي تم اكتشافها في المنتج السابق ، وعادتا ما يفوق هذا التحسين متطلبات المستخدم الأساسية ، وكذلك التحسين من الإنتاجية للشركات والمصانع

(الأنظمة)

اصطلاحاً : -النظام: -ومجموعه من الاجزاء التي تعمل مع بعضها البعض في علاقة نظاميه وفق الغرض معين لكل من المبادئ والافكار ينجز او يترتب في تجانس وتناغم المرتبة والمترابطة وظيفيا (Horrby, 1967, p. 444).

اجرائياً: -يعد النظام هو ذلك المجال من الخبرة الإنسانية التي تكون وفق قوانين المعرفة والمدروسة ومكتسبة من المحيط الخارجي التي تهتم بقدرات الانسان لإدراك الاشكال والهيئات والمجسمات لغرض الترتيب ومعرفة المعنى والقيمة والغرض الموجود في تلك الهيئات وإعادة تشكيلها وفق قوانين ومعرفة محددة لإعادة تشكيلها لتلائمه في محيطه وبيئة عملة .

المبحث الاول / الشكل والهيئة ودورهما في التعزيز الوظيفي:-

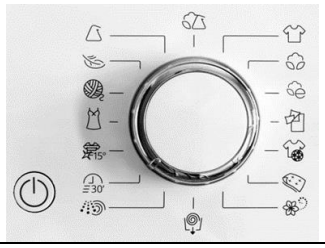
يعد الشكل المنطقة المدركة والمرئية التي تنتج اما بواسطة الخطوط المغلقة او التغيرات في اللون والقيم التي تكُون الهيئة الخارجية ،ويعتمد الشكل بالدرجة الاساس على الطريقة التي يتم بها تنظيم العناصر والعلاقات داخل العمل

التصميمي حيث يطلق لفظ الشكل على الطريقة التي تتخذ بها العناصر موضعها في التكوين الفني كُلاً مناسبا للأخر ،مع تنظيم الدلالات التعبيرية والحسية لهذا الناتج بشكلً يسهم كل عنصر بدورة في انتاج هيئة المنتج (Noureddine, 2017, p. 205).ولكون الشكل مظهرا خارجيا ماديا يؤثر في البيئة البصرية تجعله يمتلك خصائص معينة تلك الخصائص تساعد في تعزيز الجانب الوظيفي في المنتج الصناعي من هذه الخصائص: -

1. **الخط:**- يعد الخط عبارة عن مجموعة من النقاط المتسلسلة يحدد بعداً واتجاهاً، وهو الخط الواصل بين نقطتين بينهما مسافة (Munir Saleh, 2018, p. 15)وهناك أنواع عديدة من الخطوط كالخط الافقي الذي يكون موازي لخط الأفق ويدل على اتساع الأفق والحركة السريعة والثبات والاستقرار وإذا كان خطا افقيا يدل على القوة والشموخ وكذلك يعبر عن حالة التوازن مع القوى الجاذبة كحالة الانسان عند الوقوف، اما إذا كان خطاً مموجا فانة يدل على الحركة البطيئة او الخفيفة والخط المنحني يدل على الحركة المموجة او الدائرية (www.wikipidia.com, n.d.)كما يوجد هناك خطوط منكسرة او متكسرة تتمثل بمجموعات من الخطوط المستقيمة التي تكون في زوايا مختلفة تكون حادة او منفرجة وتدل على العنف والقسوة وعدم راحة العين البشرية عند النظر اليها ، واستخدمت الخطوط بشكل كبير في المنتجات الصناعية كتحديد فتحات التهوية او فصل نظام عن اخر كذلك استخدمت في الآونة الأخيرة في التصميم البارامتري كتصميم الأثاث والأدوات مثل وحدات الجلوس وأدوات المستخدمة في طهي وتناول الطعام او في مكملات الملابس مثل الأحذية والاحزمة اذ عززت الخطوط الوظيفة الجمالية بشكل يبعث الراحة في نفس المتلقي
2. **اللون:**- يتميز اللون بقدرته على إضافة تغير ملحوظ على الاشكال والهيات وتميزها بصفة الوضوح والجمال، كما يعد الإحساس البصري المترتب على الاختلاف في الاطوال الموجية أي الاختلاف في الاشعة المنظورة الذي من خلاله تستطيع العين البشرية الإحساس بالألوان المختلفة، ويعتمد اللون بالدرجة الأساس على الضوء الذي يعتبر ظاهرة فيزيائية ليتم من خلالها رؤية الاشكال والمجسمات الموجودة في البيئة ليكتشفها المتلقي بواسطة الادراك البصري المتمثل بالعين البشرية التي تعد عنصر فيسيولوجي المستلم للون (Riad, 1995, p. 166)، ومن خلال اللون يستطيع الانسان تحقيق التباين المرئي للأشكال وذلك بعد خضوع التباينات للقيمة الضوئية حيث تعتمد الخاصية اللونية على (https://helpx.adobe.com، بلا تاريخ)أصل اللون او الصبغة التشبع اللوني و درجة اللمعان والنصوع وفي مجال تصميم المنتجات الصناعية من الممكن توظيف اللون كنوع من التعزيز الوظيفي الانفعالي للمنتجات المصممة مثل توظيف اللون البرتقالي في المدافئ الكهربائية يعطي المستخدم احساس باعث للحرارة والدفء فاللون يخلق ديناميكية في بنية المنتج الصناعي تعمل على تعزيز عملية اتصال المستخدم بالمنتج ،وتوظيف ألوان في تصميم المنتجات الصناعية تزيد من جمالية مظهر المنتج وتظفي بعض الخصوصية علية كل ذلك يساعد في عملية جذب المتلقي لغرض الاقتناء وهذا ما عملت علية شركة أبل في تصميم هواتفها النقالة اذ وظفت ألوان خاصة بمنتجاتها يدرك المستخدم من هذه ألوان ان هذه المنتجات خاصة بشركة أبل كما في شكل(1) فضلا عن ذلك فقد تم توظيف ألوان في بعض المنتجات بشكل وظيفي الغرض منة للتحذير مثل استخدام اللون الاحمر والبرتقالي واللون الاخضر والازرق للدلالة على حالة التشغيل في المنتج الصناعي اذ وظفت الإضاءة مع ألوان مع الإضاءة في الاجهزة المنزلية كالمجمدة والثلاجة والفرن .... الخ .**ونظرا لما سبق ذكره فان اللون له أهمية خاصه في التعزيز من جمالة المنتج الصناعي وللون أثره في النفسي في المتلقي فهو يبعث الهدوء في بعض الأحيان او الإحساس بالقوة او الحزن او الاثارة ..الخ**

شكل(1) يبين الألوان الموظفة في تصميم الهواتف النقالة من شركة apple
المصدر www.google.com

3. **الرمز:-** اذ يعد الرمز نوع من الإشارة التي تدل على شيء معين ينبغي ان ينقل رسالة بنظرة واحدة دون الحاجة الى اي كلمات (https://ar.wikipedia.org/wiki، 2021)والرمز يستدل علية بفضل عادة عرفية غير اعتباطية تودي وظيفة اشارية (Othman, 2017, p. 39)، حيث يحمل الرمز قوة تعزز من قوة الخيال التي تحولت الى امكانيات لا محدودة من الابتكارات التقنية والابداعية ،فالرمز يرتبط بصورة اساسية بعملية تعزيز الادراك والتعبير لدى المتلقي وان استخدام تلك الرموز تمكن المصمم من ارشاد المتلقي الى إدراك الرسالة الموجهة له عبر المنتج الصناعي أيا كان نوعه لبيان الافكار التصميمية والقيم الجمالية وطريقة التفاعل مع المنتج وكيفية الاستخدام فمن خلال نقل الفكرة المنتفق عليها بواسطة الرمز يكون قد استغنى المصمم عن الكثير من الحلقات مع المتلقي (al-Din, 2015)،كما في الشكل رقم(2) و(3)



شكل (2) يبين الرموز في الغسالة الكهربائية
المصدر www.google.com

شكل (3) يبين الرموز في لوحة القيادة للسيار المصدر
www.google.com

لذلك يستنتج ان الكل الشامل للهيئة كمجموعة مبنية لا فاصل بين عناصرها، اذ ان هذا الشكل الكلي للهيئة لا يمكن ان يدرك الا من خلال الانتباه واجراء المسح البصري المنتظم من قبل المتلقي (Al-Makri، صفحة 19)فالعلاقة الشكلية تعد خصائص الشكل الناتجة من علاقات مع العناصر والاشكال الاخرى اذ يخضع الشكل لنظام بأجزاء ذات خصائص بصرية واحدة كالتكرار والتناسب والتشابه حيث يمكن إدراك الشكل بالعلاقات التصميمية

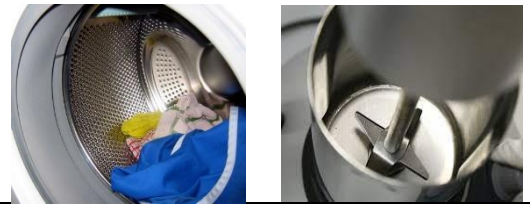
4. **القيمة الضوئية:-** تعد من العناصر المرئية ذات الجذب والتأثير العالي لإدراك المتلقي اذ تعتمد القيمة الضوئية على عامل الضوء وهو من الخصائص الكامنة في الأشياء التي نبصرها وان هذه الاشكال والاجسام بدورها تقوم بعكس الاشعة الضوئية بالقدر الذي يتوقف على خصائصها، اذ ان هناك اجسام تعكس قدر كبير من الأشعة الضوئية ومنها من يعكس القليل بحكم خصائصه التصميمية (https://finearts.uobabylon.edu.iq، 2020)

5. **خاصية الملمس:-** هي القيمة الملمسيه للأشياء والمواد ومظاهر الاشكال الخارجية لها مما يمكن رؤيته او لمسة باليد (Saliba, 1979, p. 335)اذ يعد الملمس كذلك الصفة المميزة لأسطح المواد، كما ان التعرف على هذه الملامس يكمن في الجهاز البصري ومن ثم نتحقق منه عن طريق حاسة اللمس وان حاسة اللمس ليست كفيلة بادراك الفرق بين الملامس المتعددة ما لم تتحد مع الجهاز البصري ، وبالعودة الى التصميم فان الخطوط او الاشكال البارزة ذات ملمس خشن او المختلف عن باقي أجزاء المنتجات كمقود السيارة ومقود الدراجة الهوائية كما في الشكل(4) استعملت لكي تحافظ على ثبات يد السائق اثناء القيادة ،وفي بعض الاحيان تكون بعض

المنتجات ذات ملمس شفاف لغرض مراقبة الاداء الوظيفي للمنتج الصناعي كما في الخلاط الكهربائي والغسالة فضلا عن ان بعض المنتجات تمتاز بسطوح ناعمة جدا مثل بدن السيارة وتكون الغاية منها زيادة جمالية المنتج، **ومما سبق نرى ان الملامس تعزز من وظيفة المنتج الصناعي كما هو موجود في التقنيات الحديثة لصناعة بديل الخشب (الذي يعبر عن الشكل الفيزيائي للخشب فقط) وتر ابطه في صناعة بعض المنتجات مثل مقابض القدور التي هي على هيئة خشب ولكن مصنوعة من البلاستك لمقاومتها الحرارة والماء ولخفت وزنها أيضا مقارنتها بالخشب الطبيعي، وكذلك بديل الزجاج الذي هو عبارة عن قطوعات اورقائق من البلاستك المستخدم في صناعة عدسات المناظر الطبية والشمسية**

شكل(4)يوضح الملمس الخشن لمقود الدراجة والسيارة المصدر www.google.com

6. **الخاصية الهندسية للشكل**:- يمثل السطح الحسي المؤلف من الخطوط والحافات والسطوح التي تعرف الشكل الاصلي للتكوين الشكلي ،وان الشكل يضم كل خصائص السابقة من اللون والملمس ،فضلا عن خاصية الشكل الهندسي (Al-Dulaim, 2016, p. 49)،وان الذهن يلجا الى تبسيط البيئة المرئية لغرض فهمها من قبل المتلقي واعطاء اي تكوين الرغبة في اختزاله الى اشكال هندسية بسيطة لكي تكون منتظمة أسهل في الادراك والفهم (Razzaq, 1999, p. 60)
7. **الكتلة والفضاء**:- يتمثل الفضاء بوعاء حاضن لجميع العناصر الانشائية ،وهو التكوين الشكلي في المجال المرئي فهو يجمع ويحدد جميع مكونات تصميم المنتج الصناعي داخل الإطار المقرر له (Abbas Jassim Al-Rubaie, 2011, p. 211)وتكمن أهمية الفضاء في كونه أحد اهم العناصر التصميمية للشكل بفعل دورة التنظيمي المستخدم في جميع عمليات التصميم الشكلية المرئية بمعنى انه لا يمكن إدراك الشكل ومعناه من دون إدراك الأرضية التي تحتوي المنتج بشرط نجاح المصمم في كيفية تعامله مع الفضاء المحيط بالمنتج وداخلة بشكل يتناسب مع الاجزاء التي يحتويها المنتج وتأثيرها في قيمتها النفعية والوظيفية تجاه المتلقي (Abdullah, 2008, p. 259)وتعبر هيئة المنتج عن طبيعة الشكل وتمثيلهُ في الفضاء من حيث تكوينه في الكتلة ويتم التعامل مع الفضاء المحذوف بنفس طريقة التعامل مع الاشكال الصلدة من حيث كونه يعبر عن جماليات شكلية ووظائف حسب نوع التصميم الذي يتعامل معها (Bear, 2012, p. 79)فيعزز الشكل من الوظيفة داخل الكتلة ومثل على ذلك وعاء جهاز الخلاط والفضاء الوظيفي لحوض غسالة الملابس كما في الشكل (5)، اذ تعد الكتلة والفضاء الجزء الرئيسي في تعزيز بعض من المنتجات الصناعية وظيفياً وجمالياً لأنها تشترك مع العناصر والعلاقات التصميمية عن طريق تعزيز المصمم للمنتج الصناعي بواسطة النسب والتناسب والتوازن والتكرار والألوان والرموز والملامس والخطوط التي تصب كلها في انتاج منتج ذا ابعاد هندسية متوازنة تخدم الجنس البشري



شكل (5)يوضح الفضاء الوظيفي الحاوي للمواد في الخلاط الغذائي وغسالة الملابس ذات الفتحة الجانبية المصدر www.google.com

المبحث الثاني /ماهية الوظيفة:-

تعد الوظيفة ناتج ظروف الفعل الذي يتحقق بها هدف الشيء حيث يتميز كل منتج عن الاخر بان له وظيفة محددة يؤديها بشكل صحيح لكي يصل في النهاية الى اداء معين يفي بالغرض المصمم من اجله هذا المنتج، علما ان الوظيفة احدى الاساسيات المفروضة في تحديد الهيئة للمنتج الصناعي والتي تفرض نوعا من النظام ضمن الشكل او الهيئة العامة ،وتؤدي الوظيفة المتطلبات التي صنع المنتج الصناعي من اجلها، كما يجب على المصمم ان يتخذ اشكالا في المنتج تتناسب مع الغرض والوظيفة التي صمم المنتج من اجله ويصلح لتأديته (Ayyash, 2006, p. 87)، فالتصاميم بصورة عامة تعرض افكارها انطلاقا مع وضع الفكرة الاساسية لتصميم الوظيفة، فكل نتاج تصميمي هو عبارة عن نظام وظيفي يعبر من خلاله المصمم عن الفكرة والغرض من التصميم ، فتصميم الوظيفة تعنى العملية التي تهدف إلى تحديد فحوى الوظيفة وطريقة أدائها وعلاقتها بما يؤدي الى المساهمة في تحقيق اهداف التعزيز الوظيفي اخذا في الاعتبار نمط التكنلوجيا المستخدمة في الإنتاج أو الأداء من ناحية وأهداف المستخدم من حيث الرضا الوظيفي من ناحية أخرى (Jarallah, 1988, p. 62)، لذلك فالوظيفة هي كيان نظامي ذات طبيعة متنامية بفعل تكنولوجيا المرحلة وفكرها مولدة أساليبَ واتجاهاتٍ معاصرة الغاية منها تحسين مستوى الجودة من خلال تحسين مستوى الأداء، اي التعزيز الوظيفي للوصول إلى مستوى عالٍ من العلاقة التبادلية بين المستخدم والمنتج وللتصميم الصناعي دور مهم في استحداث أساليب واتجاهات تصميمية معتمدة على تلك التطورات التي أضحت ضرورةً وأساساً للحاجات الوظيفية والجمالية، وما يرافقها من طاقات في إظهار التصميم بتكوينه النهائي، اذ يقع على عاتق المصمم التفكير في الاشتراطات اللازمة للوظيفة حين يريد تصميم منتج ما حيث إنّ تلك الاتجاهات والأساليب التي يفرضها المصمم على نتاجه التصميمي منه ما تبنى أسلوب الإثراء الوظيفي ومنها ما اتجه نحو التعدد الوظيفي والقسم الآخر بنيه على أساس التكثيف الوظيفي والتكيف الوظيفي (Hussein, Baghdad, p. 10).فما الذي تعنيه هذه الاتجاهات، وما هو تأثير كل منها على وظيفة المنتج.

1-الاثراء الوظيفي:- ان مفهوم الإثراء الوظيفي هو (التوسع في مديات الأداء للوظيفة) (Hussein، Baghdad، صفحة 16)وان الهدف من الاثراء الوظيفي هو التميز والوصول الى اعلى الإمكانات في الوظيفية من خلال ما تتميز به تلك الوظيفة من ارتفاع المستوى في أدائها وذلك من خلال التوسع في نطاق وظيفة المنتج لتعزز جوانب متنوعة في الأداء الوظيفي لذا يعتمد الاثراء على التنوع في ذات النظام لوظيفة المنتج فيتضمن التنوع في الأداء الوظيفي وفي واجهات الاستلام الوظيفي وفي قدرات الأداء الوظيفي لها، وذلك عبر زيادة أجزاء الوظيفة ليتم ضمان الكفاءة وتحقيق أقصى قدر من إمكانيات الأداء العالي. وكل ذلك يتم من خلال الإطار العام لوظيفة المنتج الأساسية (Andrew D. Sislaki, 1991, p. 43)، **والاثراء الوظيفي يعد توجه من توجهات الاساليب الحديثة في عملية التصميم التي تعززمن تصميم المنتجات الصناعية حيث يقوم هذا التوجه على الافتراض لكي يبرز لنا قيمة التعزيز في المنتجات الصناعية**

المصممة ذا ان الاداء الوظيفي المشبع بالاتجاهات والتنوعات لابد ان يشكل الفرص للإنجاز والابداع في العمل التصميمي فعند ملاحظة الجهاز الراديو المبين في الشكل (6)نجد أنه بنيه على أساس الإثراء الوظيفي .

شكل (6) يوضح الاثراء الوظيفي في جهاز الراديو، المصدر https://www.google.com

فقد صنعت إحدى الشركات هذا الراديو المسمى براديو الطوارئ(Emergency Radio)المزود بمصباح LEDوشاحن يعمل على الطاقة الشمسية في شحن بطارية الموبايل ومزودا بسماعة تمكن المستخدم من استعمال الراديو كجهاز مضخم للصوت وكذلك تعمل الازرار على توضيح الصوت ولزيادة درجة الإضاءة المستخدمة فيه من دون ان تمس هذه الوظائف الوظيفة الاساسية التي يعمل بها جهاز الراديو

2-التعدد الوظيفي :-ان مفهوم التعدد جاء بوصفه مفردة نسبية ،وهي تدل على مجموعات ذات اغراض فردية متعلقة بعدة أشياء تقارن فيما بينها (Laland, 1996, p. 291)،وهي تدل على مجموعات ذات أغراض فردية. فهو تعداد مختلف الاجناس لكل منة نظامه وحدوده الخاصة التي يعمل ضمنها (Laland، 1996، صفحة 1091)،لذلك فان التعدد الوظيفي يعتمد أساسا على تعدد الانظمة التصميمية لوظائف المنتج الصناعي الواحد اذ يعمل التعدد الوظيفي في المنتج الصناعي بفعل ادخال انظمة تصميمية مختلفة لكل منها ومواصفاته الخاصة التي لا ترتبط ببعضها الا من خلال الهيئة العامة للمنتج الصناعي (Lilo, 2004, p. 34).

ومثال على ذلك الشكل (7)يمثل جهاز(ست البيت)والذي يحتوي على عصارة الفواكه والخلاط العجانة والمطحنة وجهاز تقطيع الخضار والتي بمجموعها تكون موجودة بجهاز واحد بعد أن كان كل نوع من هذه المنتجات السابقة مصنع لوحدة بجهاز منفرد لذلك فان جهاز(ست البيت)يعد من الاجهزة المتعددة وظيفيا اذ ان كل جزء من تلك الاجزاء له نظامه الخاص به وهي تمثل انظمة تامة بصرف النظر عن الكيفية التي تم من خلالها تجميعها في هيئة واحدة (Shaima Abdul-Jabbar، 2019، صفحة 206) **ان التعدد الوظيفي هو أحد اساليب المستخدمة في عملية التعزيز الوظيفي للمنتجات الصناعية وهو من الاساليب التي تم الاعتماد عليها في تصنيع المنتجات الصناعية اذ انه فضلا عن اتصافه بالتعدد أدائه الوظيفي فهو يمتل نقطة جذب للمتلقي اذ ان منتج صناعي واحد بهذا التعدد بأنظمته التصميمة يعد مصدر جذب واستقطاب للمستخدم**

شكل(7) يوضح التعدد الوظيفي في المنتج الصناعي
المصدر https://www.kanbkam.com/sa

3-التكيف الوظيفي :- يعد مفهوم التكيف هو حدوث تغيرات على مستوى الوظيفة بهدف الارتقاء بالمنتج الصناعي على اعلى مستوى من التعزيز المطلوب وقد يكون التغير الى نوع وظيفي جديد او نفس الوظيفة المراد من المنتج انجازها (Lyotard, 1993, p. 29)،وللتكيف اليات تنطبق على جميع خصائصه في المنتجات الصناعية مثل المتانة التي تشمل

عمليات الصيانة والاصلاح للمنتج الصناعي، اذ انها ترتبط بتعزيز عمليات الاستخدام والتحليل ،كما تتولد المتعة بعد ما يكتشف المستخدم ان المنتج الذي بحوزته افضل وامتن من باقي المنتجات المشابهة الاخرى وللمتانة علاقة اساسية بالمادة المصنعة والطرائق المستخدمة في تصميم المنتج الصناعي اذ انه بدونها لا يمكن ان يتجسد المنتج ولا يصبح حقيقه ،وبذلك تتوافق المتانة مع التقنية في تحقيق وظائف المنتج باستخدام المواد والوسيلة التي تلبي حاجات المستخدم المتزايدة والتكيف معها ،هذا فضلا عن التنوع في التكيف الذي توفره المستحدثات التصميمية من بيئة متنوعة يجد فيها كل مستخدم ما يناسبه والذي يحقق ذلك عن طريق توفير مجموعة من البدائل والخيارات امام المستخدم تتمثل في المواد المستخدمة وتعدد المستويات والاساليب في المنتج الصناعي فضلا عن عمليات الصيانة والاصلاح للمنتج في سبيل ازالة اجزاء او تغييرها دون التأثير على اداء المنتج الصناعي وتحقيق الارتقاء بالبنية المادية والشكلية للمنتج المصمم (Al-Maghawry, 2015, p. 2)حيث ان زيادة قوة التحمل للعناصر الهيكلية لقدرة المنتج على التكيف مع المستخدم وعلى ذلك فالتكيف يعد عملية مركبة تعكس العلاقة التوافقية للإنسان مع المحيط العام للفرد الهدف منها توفير متطلبات المستخدم او احداث التوافق ما بين الفرد والمتغيرات التي تطرأ على المنتج (Kamer, 2017, p. 16)لاحظ الشكل (8)

شكل(8) يمثل عن كرسي ديناميكي تفاعلي بزاوية 360درجة يستخدم في الالعاب يظهر من خلاله تكيف المستخدم مع الوظائف المقدمة منها تقنية الVR الواقع الافتراضي ،المصدر http://arabic.9dvirtualrealitysimulator.

4-التكثيف الوظيفي :- يعد التكثيف استثمار كل عنصر في التصميم لأقصى طاقاته بشكل يؤدي إلى بناء متماسك يصبح معه حذف أي جزء مشكلة ،فمن خلاله يمكن أن "يستحدث نواتج تصميمية تحمل تحفيزا للمتلقي وقدرا من التشويق على التصميم بفعل التنوع الوحدات والعلاقات والمعالجات للمفردات المكونة للتصميم وإظهار أنظمة متعددة ذات ارتباطات قوية "(Allaq, 2005, p. 4) فهو بناء جديد وصياغة فنية تعزز من تقانة المصمم اذ تتشكل الوحدة على وفق وظائفها وخصائصها داخل العمل فهي ان ظهرت وحدات مستقلة الا انها اجزاء من وحدات من وحدات متكاملة اذ تجري الوظائف فيها نحو مصب واحد ،لذلك فان اي خلل في واحدة منها يؤثر سلبا على الوحدات الأخرى وذلك بعدها سلسلة من الوحدات المترابطة ،اذ ان كل وحدة منها تضم عددا من الوظائف التي لا يمكن ان يتكامل اداؤها الا من خلال اعتماد اداء الوحدة الثانية وهكذا (Assi, 2006, p. 7) من خلال تلك العلاقات الناشئة بفعل رؤية وإبداع المصمم في إيجادها سعيا للحصول على ذلك التصميم الذي يحمل صفة الاقتصاد فضلا عنما يمكن أن يوفره من الرغبة والتحفيز لدى المستخدم من خلال تميز وظائف المنتج بالغنى في الأداء ومن الامثلة على ذلك الشكل رقم (9)الذي يمثل "جهاز الايباد " الذي تحمل صفة التكثيف كخصوصية تتمتع بها من خلال تنوع الاداء في كل لمسة على الايقونات المتوفرة على الشاشة منها في كتابة الرسائل ومتابعة الاخبار واستخدام الخرائط وقوائم انجاز العمل والتقاط الصور ...الخ من مميزات تعزز من استخدام الجهاز اللوحي

شكل (9)يمثل التكثيف في الاجهزة اللوحية
المصدر، https://www.apple.com/

.وهنا يتضح أنّ التكثيف الوظيفي هو من الحلول المعاصرة التي تعززمن مديات المنتج الصناعي ذو الأداء الوظيفيٍ الفاعلٍ من خلال التنوع الوظيفي في المنتج هذا فضلا عن الاقتصاد المتحقق نتيجة ذلك التكثيف.

المبحث الثالث/ دور التقنية والتكنلوجيا في التعزيز الوظيفي:-

اصبحت التكنلوجيا في عالمنا المعاصر احدى المجالات الاساسية التي اخذت تركز فيها الجهود وتسخر لها الامكانيات وتعدلها الاستراتيجيات ،وان التكنلوجيا انعكاس وامتداد لطبيعة الانسان ،اذ تأتي علاقة التكنلوجيا والتقنية بالفن بصورة عامة والتصميم الصناعي بصورة خاصة منذ بداية تفكير الانسان بالتصميم (Falah Hassan Hadi, 2019, p. 58) حيث يصف افلاطون التكنولوجيا انها هي الاساس المناسب لحكم المدينة بينما يصف لنا ارسطو ان التكنولوجيا هي احدى الطرائق الأربعة التي نستطيع من خلالها معرفه العالم ومن أبرز فلأسفه القرن العشرين الذين عنونوا تأثيرات التكنولوجيا الحديثة على الإنسانية جون ديوي ومارتن هايدجر الذين رأوا ان التكنولوجيا هي العنصر المركزي الحياة الانسان، حيث تعد **التكنلوجيا** دراسة انسانية واجتماعية وتعبر عن الجهد المنتظم المتجه نحو تطبيق اكتشافات علمية مولدة تقنيات جديدة فهي اذن دراسة وفهم فن الاساليب للتقنيات البشرية في التصميم من جميع جوانبه (Munir Saleh، 2018)، اما **التقنية** فهي الحاجة والوسيلة في ان واحد وان اي اخراج لاي نظام تصميمي يرتبط ماديا وفكريا بالفترة ما قبل إنتاجه واعتبارا من الفكرة الاولى الى السياقات التنفيذية ، و التقنية هي من الاسباب التي تعزز الاداء الوظيفي للمنتج الصناعي من الداخل والخارج الى الحد التي تساعد تلك التقنيات في اضفاء صفة التنوع والتوحد من خلال اداءات لم تكن قد تحققت في السابق فهي إذا تكشف عن صور جديدة للحياة الانسانية وعملية الكشف هذه مستمرة ومتغيرة في كل مكان وزمان، كما ان التصميم الصناعي هو أكثر الحقول اعتمادا على التكنلوجيا والتقنية وتأثيراتها اذ تتحد ادائية التصميم مع القيمة او المكانة الجمالية والدلالات الرمزية للتصميم مع النظام الإنشائي لتحقق التعزيز الوظيفي في المنتج الصناعي (institute, 2019, p. 56)فضلا عن ان هناك جيلا جديدا من المنتجات التي تغيرت فيها الصفات المظهرية والوظيفية طبقا لمتطلبات التكنلوجيا الحديثة ،**اذ ساهمت التكنلوجيا في انتاج منتجات وخدمات جديدة للمستهلك تمتاز بصغر الحجم وخفت الوزن وكفاءة عالية ومرونة وملائمة مع البيئة المستخدمة** وكل هذه المميزات تصب في التعزيز الوظيفي للمنتجات التي تساعد في تسهيل حياة المستخدم اذ يحقق المصمم الصناعي عن طريق التكنلوجيا الحديثة في انتاج منتجات جديدة تطرح لأول مرة في الاسواق و تكون هذه المنتجات ناتجة عن التطورات المتسارعة للتكنلوجيا والتقنيات الحديثة وتمتاز هذه المنتجات عن غيرها بتصاميم جديدة ، كما انها تؤدي وظائف جديدة فضلا عن تميزها بالأسبقية في الاسواق اذ تعمل على تلبية حاجة ورغبات المستهلك وارضائهم قدر المستطاع فعلى سبيل المثال (جهاز الايبود) الموضح بالشكل (10)الذي يعتمد في عملة على تقنية السحابة الالكترونية قد غيرت مفهوم اجهزة السماع الى الموسيقى التقليدية حيث يتميز المنتج مقارنة بالمنتجات التقليدية بصغر حجمة مع قدرة المستخدم الى الوصول لمساحات كبيرة من ملفات الاغاني والموسيقى المخزنة على السحابة الالكترونية

شكل (10)يوضح جها (iPod) بكامل أشكاله المحدثة
المصنعة بواسطة شركة apple المصدر www.google.com

كما ان ساهمت التكنلوجيا **الذكاء الصناعي** في تصميم المنتجات الصناعية واصبحت أحد السمات الواضحة المستخدمة في الكثير من المنتجات الصناعية والتي بواسطتها يستطيع المصمم ابتكار وتطوير المنتجات التي لها القدرة على محاكاة الذكاء الانساني وفهم متطلبات الانسان دون ان يكون هناك كثير من الافعال التي يقوم بها المستخدم للتفاعل مع المنتج (Shaima Abdul-Jabbar، 2019، صفحة 331)، ومن التطبيقات المستقبلية في التكنولوجيا الذكية في تصميم المنتجات الصناعية ما توصل اليه المختصون هي:-

1. **سيارات ذاتية القيادة** التي وظفت التكنلوجيا المتقدمة في تصنيعها والعمل على تسيرها ذاتيا اذ يتولى الحاسب الالي بقيادة السيارة بدلا عن المستخدم فضلا عن قيادتها بشكل اعتيادي من قبل المستخدم وهذا ما تعمل على ارضاء المستخدم الى جانب زيادة الامان من خلال تقليل نسبة الحوادث في الطرق (Andrew D. Sislaki، 1991، صفحة 13).
2. **تقنية (VR)** التي تعد الحقيقة للواقع الافتراضي التي لها التأثير على الحقيقة الفعلية وليس على محتواها الاصلي وهو بذلك يعبر عن أحد جوانب المحاكاة او البديل لحقبة ما يراد تمثيلها ولكن مع الفعلية والثبات وهذا النوع من المحاكاة يعمل على تعزيز المنتجات وظيفيا عن طريق اضافة وظائف افتراضية غيرت من البنية الشكلية للمنتج الصناعي لتلبي متطلبات هذا النوع من التكنلوجيا فظهرت لغة جديدة من التواصل عبر الخيال او الضوء الليزرية (Mostafa, 2017, p. 70).
3. **تقنية الو اقع الافتراضي** يمكن النظر اليها على انها البيئة الاصطناعية لممارسة الخبرات بصورة أقرب ما تكون الى الواقع الحقيقي للإنسان حيث انها التحكم بإحساس الانسان بالعالم الخارجي يتم ذلك من خلال الحواس الخمسة والذي يسمى الحقيقة الحالية او الواقع الحالي ولكن إذا استطعنا اضافة مدخلات الحواس من خلال الحاسبات ،لتمثيل محيط اخر ،حيث تسمى هذه الحقيقة بالافتراضية او الواقع الافتراضي ولتحقيق ذلك يستخدم المتلقي العديد من التقنيات والاجهزة الرقمية (Mostafa، 2017، صفحة 66).
4. **تقنية الو اقع المعزز** تميزت هذه التقنية في العمل على اسقاط اجسام افتراضية ومعلومات التكنلوجيا في بيئة المستخدم الحقيقية لتوفير معلومات اضافية على النقيض من الواقع الافتراضي القائمة على اسقاط الاجسام الحقيقية في بيئة الافتراضية (https://ar.wikipedia.org/wiki/ ، بلا تاريخ)اذ يستطيع المستخدم التعامل مع المعلومات والاجسام الافتراضية في الواقع المعزز من خلال عدد من الاجهزة سواء كانت محمولة كالهاتف الذكي او من حلال اجهزة التي تم ارتدائها كالنظارات او العدسات اللاصقة وجميع هذه الاجهزة تستخدم نظام التتبع الذي يوفر دقة في الموقع لأسقاط وعرض المعلومة في المكان المناسب كنظام تحديد الموقع والكاميرات والبوصلة كمدخلات يتم التفاعل معها من خلال التطبيقات (https://www.apple.com/ae-ar/augmented-reality، 2022) .
5. **تكنلوجيا النانو** هي التكنلوجيا التي استطاعت ان تدخل في العديد من مجالات الحياة اليومية اذ ساعدت هذه التقنية على تحسين القطاعات التكنلوجية والصناعة الى حد كبير، (Muhammad, 2018, p. 27)،وتم ابتكار وسائل جديدة تعزز من شكل ووظيفة المنتجات من خلال استخدامها وتوظيفها في انتاج المنتجات الصناعية اذ

يمكن من خلالها تقوية فعالية المواد مع انها تكون خفيفة الوزن وأكثر متانة وتفاعلا وتشابكا فالعديد من المنتجات المتوافرة في الاسواق تعتمد على تكنلوجيا النانو فعلى سبيل المثال يمكن ان تساعد الاغشية او الطبقات الرقيقة النانوية الشفافة في انتاج شاشات التلفزيون والحاسوب والاجهزة اللوحية والكاميرات والنظارات(Nanotechnology & You, 2018)

النتائج والاستنتاجات:-

1. يعمل التعزيز الوظيفي على تقوية وتحسين أدائية المنتج ،وزيادة القيمة الجمالية للأنظمة التصميمية ورفع قيمة المنتج.
2. ان التكامل في العمل التصميمي من الافكار ،الافعال والابتكارات والتقنيات وغيرها من عمليات الابداع بما في ذلك عملية الربط والتشكيل بين اجزاء المنتج ذاته لتحقيق الكل المتكامل المتماسك للأجزاء المتعددة ومن ثم تحقيق المنتج النهائي ليكون ناتج جمالي متكامل.
3. يعد الاثراء ،التعدد ،التكيف ،التكثيف من الأساليب المهمة في عملية التعزيز الوظيفي ومن الحلول المعاصرة التي تعزز من مدايات المنتج الصناعي التي تحقق أداء وظيفي فعال عن طريق تنوع الوظائف في المنتج الصناعي .
4. تعد العناصر الشكلية في المنتج الصناعي من اهم عناصر التعزيز الوظيفي اذ انها ذات دلالة فعالة لأغراض أساسية عدة في عملية التعزيز الوظيفي هم الغرض الوظيفي والغرض الرمزي والانفعالي العاطفي لدى المستخدم، اذ تعمل هذه العناصر على تكوين الديناميكية في بنية المنتج الصناعي تعزز من عملية الاتصال ما بين المستخدم والمنتج
5. تعمل الهندسة البشرية على تعزيز إمكانية عمل المنتج الصناعي من خلال توفير قياسات مدروسة من قبل المصمم عن طريق تصنيع منتجات تلائم حركة الانسان وتساعده على أداء مهامه بكل سهولة
6. ساهمت التقنيات الحديثة بأنواعها مثل تقنية الواقع الافتراضي والنانو واللمسية ... الخ في التعزيز الوظيفي للأنظمة التصميمية في المنتج الصناعي

Reference :-

1. *https://helpx.adobe.com*. (n.d.).
2. Abbas Jassim Al-Rubaie, M. A.-,. (2011). The Aesthetics of Design Structures in Visual Art. *Al-Akamey Magazine*, pp. 107-152.
3. Abdullah, I. H. (2008). *Encyclopedia of Design Art, Philosophy, Theory, Application, Department of Culture and Information.* Sharjah, Ministry of Culture and Social Affair.
4. al-Din, R. N. (2015). *Blogs in Art and Design.* iraq- baghdad: Dar Majdalawi for Publishing and Distribution.
5. Al-Dulaim, M. J. (2016). *Foundations of Interior Design.* iraq- baghdad: 1st Edition.
6. Al-Humairi, N. (1420 AH - 1999 AD). *The Sun of Science and the Medicine of Arab Kalam from Science.* Contemporary (Beirut - Lebanon), Dar Al-Fikr: Dr. Youssef Muhammad Abdullah (Damascus - Syria) Edition: The first,.
7. Allaq, F. (2005). *The concept of condensation among the pioneers of free Arabic poetry.* syria- Damascus: Arab Writers Union.
8. Al-Maghawry, T. A.-M. (2015). *Introduction to Technological Innovations.* Islamic University of Gaza: Electronic Journal of the Center for Excellence and E-Learning.

9. Al-Makri, M. (n.d.). *Form and Discourse: An Introduction to Phenomenological Analysis.* Beirut: The Arab Cultural Center 1st Edition.
10. al-Manzur, I. (1999). *Lisan al-Arab* (Vol. vol. 5).
11. Al-Tabari. (1905). *fi Tafsir al-Qur'an.* Jami' al-Bayan.
12. Andrew D. Sislaki, M. J. (1991). *Organizational Behavior and Performance, translated by Jaafar Abu Al-Qasim Ahmed.* Riyadh: Institute of Public Administration.
13. Assi, J. (2006). Functions and Characteristics of Text Units. *Al-Sabah Newspaper, Issue 2,1005*.
14. Ayyash, A. A.-S. (2006). Function and Form and its Impact on the Design of the Stair. *Academic Magazin*, pp. 83-114.
15. Bear, G. A. (2012). *User Experience Design, translated by Dima Iyasu.* Jabal Amman Publishers 1st Edition.
16. Falah Hassan Hadi, S. N. (2019). Virtual Reality Technology and its Employment in Industrial Product Design. *Al-Akamey Magazine, Issue 94*.
17. Hamdan, H. Z. (2009). *Job performance development in fitness equipment design.* baghdad: University of Baghdad.
18. Horrby, A. P. (1967). *:AN ENGLISH READERS DICTIONARY.* LONDON : OXFORD University Prees 18TH Impression.
19. *https://ar.wikipedia.org/wiki*. (2021).
20. *https://ar.wikipedia.org/wiki/* . (n.d.).
21. *https://finearts.uobabylon.edu.iq*. (2020).
22. *https://www.apple.com/ae-ar/augmented-reality*. (2022).
23. *https://www.meemapps.com/term/enhance*. (2022, 8 21). Retrieved from Enhancement product .
24. Hussein, F. A. (Baghdad). *Integration of Fabric Designs.* 2005: College of Fine Arts.
25. Ibn al-Manzur, L. a.-A. (1999). *Lisan al-Arab.* vol. 5.
26. institute, M. g. (2019). *disruptive technologies advances that will transform life business and the global economy.* USA.
27. Jarallah, R. M. (1988). *People Management and Organizational Behavior.* Egyet: Bill Brent Press Al-Azhar University.
28. Kamer, A. I. (2017). *Adaptation in the innovations of design systems for smart industrial products.* iraq- baghdad: unpublished doctoral thesis, University of Baghdad.
29. Kin Caid, D. (2020). *Adapting Buildings for Changing Uses: guidedelines for change of use of refurbishment* . London : British library.
30. Laland, A. (1996). *Laland Philosophical Encyclopedia, translated by: Khalil Ahmed Khalil, supervised by: Ahmed Oweidat, Volume 1.* Beirut - Paris: Dar Oweidat for Printing and Publishing.
31. Lamia Yassin Zughayer, M. A. (2019). Academic Adaptation and its Relationship to Engagement in Learning among University Students. *Al-Akamey Magazine, Vol. 6, Issue 24*, pp. 465-504.
32. Lilo, A. T. (2004). *Design Treatments for the Multifunctional Medical Family.* iraq-baghdad: Unpublished Master's Thesis College of Fine Arts.
33. Lyotard, J.-F. (1993). *The postmodern situation* (Vol. 4th edition). (t. b. Hassan, Ed.) Dar Al-Sharqiyat, .
34. Makram, I. a.-M.-F.-D. (1999). *Lisan al-Arab al-Muheet.* labanon: Dar al-Fikr, Beirut Issue, Volume Thirteen,.

35. Mostafa, K. S. (2017). *The role of disruptive technology in the design and development of industrial design products, PhD thesis in applied arts, specializing in industrial design.* Egypt : Helwan University.
36. Muhammad, M. H.-B. (2018). *The dangers of nanotechnology.* Al-Manhal for printing and publishing, 1st editio.
37. Munir Saleh, L. A. (2018). *Design Technical Education Authority.* iraq, baghdad: Al Yazouri Scientific Publishing House.
38. *Nanotechnology & You*. (2018). Retrieved from www.nano.gov .
39. Noureddine, S. (2017). Form and Function in the Design of Intellectual Toys for Children. *Research published in Al-Akamey Magazine Issue 86*, pp. 201-216.
40. Omar, F. (2003, March). The Concept of Condensation. *Ofoq Al Thaqafia Magazine, No. 524*.
41. Othman, H. A.-K. (2017). Symbolic Connotations in the Works of the Sculptor Mortada Haddad. *85*, pp. 52-73.
42. Razzaq, L. A. (1999). *The Design Foundations of Street Furniture in the City of Baghdad, which is part of the requirements for obtaining.* iraq- baghdad: University of baghdad college of fine arts Industrial Design.
43. Riad, A.-F. (1995). *Formation in the Plastic Arts: A Study in the Psychology of Vision and its Role in Arousing Aesthetic Feelings.* Color Labs Association.
44. Saad, M. E. (1984). *Design Theories of Engineering Products.* egypt: Helwan University.
45. Saliba, J. (1979). *The Philosophical Dictionary of Arabic, French, English and Latin Words.* lebanon beirut: Lebanese Book House,.
46. Shaima Abdul-Jabbar, J. K. (2019). *Industrial Design, History and Concepts of Operations,.* baghdad: Memory for Publishing and Distribution.
47. Spaces, T. F. (2020). The Formal Function of Guidance Signs in the Design of Airport Interior Spaces. *Al-Akamey Magazine*, pp. 319-408.
48. *www.wikipidia.com*. (n.d.). Retrieved from colors.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts108/261-282

The effect of dramatizing curricula within the social studies subject for the basic education stage on students' achievement and their attitudes towards theatre

Mohanad Shaker Mustafa baban [1]
Sardar Mahmoud Saeed

Al-Academy Journal-Issue 108 **ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229**
Date of receipt: 16/2/2023 **Date of acceptance: 5/3/2023** **Date of publication: 15/6/2023**

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

Abstract

The researcher used the experimental approach due to its suitability and the nature of the research problem. The research community was represented by the eighth-grade students in the Rozak Elementary Mixed School affiliated with the General Directorate of Education in Erbil / the center, for the academic year (2021-2022), the number is (96) students, and the research sample consisted of (63) male and female students, with (31) in the experimental group, and (32) in the control group, and (11) students were excluded by (5) students from the experimental group, and (6) students from the control group, as the excluded, are students who failed and were absent from the lessons, and accordingly, the research sample became composed of (52) male and female students, by (26) male and (26) female students, and to collect information, an achievement test was built for the subject the date, And then it was applied after the availability of scientific conditions in it, and the data were processed statistically using the arithmetic mean, standard deviation, percentage, coefficient of difficulty of objective items, coefficient of ease of objective items, discriminatory power of objective items, Pearson correlation coefficient, Spearman-Brown equation, Guttmann coefficient, The post-test for two independent samples, and the researcher concluded the following:

- The students of the experimental group, which is taught according to the strategy of dramatizing characters, excelled in the achievement test of history over the students of the control group, which is taught according to the method used in teaching.

Keywords: a dramatization of characters, achievement, social studies**.**

(1) **Directorate General of Education in Erbil Governorate.** muhandbaban@gmail.com

أثر مسرحة المناهج ضمن مادة الاجتماعيات لمرحلة التعليم الاساس في تحصيل الطلبة و اتجاهاتهم نحو المسرح

مهند شاكر مصطفى بابان [1]

د. سەردار محمود سعيد

ملخص البحث

استخدم الباحث المنهج التجريبي لملاءمته وطبيعة مشكلة البحث، مجتمع البحث مثله طلبة المرحلة الثامنة الأساس في مدرسة روزاك الأساسية المختلطة والتابعة للمدرية العامة لتربية أربيل/ المركز، للعام الدراسي (2021–2022) والبالغ عددهم (96)* طالباً، وتكونت عينة البحث من (63) طالباً وطالبة وبواقع (31) في المجموعة التجريبية، و(32) في المجموعة الضابطة، وقد تم استبعاد (11) من الطلبة بواقع (5) طلبة من المجموعة التجريبية، و(6) طلبة من المجموعة الضابطة، إذ أن المستبعدين هم من الطلاب الراسبين والمتغيبين عن الدروس، وعليه أصبحت عينة البحث مكونة من (52) طالباً وطالبة وبواقع (26) طالباً و(26) طالبة، وبهدف جمع المعلومات تمَّ بناء اختبار التحصيل لمادة التاريخ، وبعدها تمّ تطبيقه بعد توافر الشروط العلمية فيه، وتمّت معالجة البيانات إحصائياً باستخدام الوسط الحسابي، الانحراف المعياري، النسبة المئوية، معامل صعوبة الفقرات الموضوعية، معامل سهولة الفقرات الموضوعية، القوة التمييزية للفقرات الموضوعية، معامل الارتباط بيرسون، معادلة سبيرمان – براون، معامل جتمان، الاختبار التائي لعينتين مستقلتين، وقد استنتج الباحث ما يلي:

- تفوق طلاب المجموعة التجريبية التي تدرس وفق استراتيجية مسرحة الشخصيات في اختبار التحصيل لمادة التاريخ على طلاب المجموعة الضابطة والتي تدرس وفق الأسلوب المتبع في التدريس.

الكلمات المفتاحية: مسرحة الشخصيات، التحصيل، مادة الاجتماعيات.

الفصل الأول

1- التعريف بالبحث

1-1 المقدمة وأهمية البحث

يؤدي التعليم دوراً أساسياً في إعداد الموارد البشرية، كما وأنه أصبح يفوق في أهميته رأس المال المادي، فضلاً عن الدور الذي يقوم به في إمداد الأفراد بالقدرات، والمعارف، والمهارات، والقيم، والاتجاهات التي تمكنهم من تلبية متطلبات العصر، مما يساهم في تقليص أسباب الفقر والجهل والتخلف، وكذلك زيادة

[1] المديرية العامة للتربية في محافظة أربيل، muhandbaban@gmail.com

مستوى إنتاجية الأفراد، وتحسين مستواهم، وإسهامهم بشكل أفضل في التنمية العلمية والاقتصادية والاجتماعية لمجتمعاتهم، فضلاً عن أن نشر التعليم يعمل على تقليل الفروق الفئوية بينهم، ويفسح المجال رغداً للكشف عن القدرات المبدعة.

وفي الوقت الحالي نرى بأن التحديات التي تواجه الأنظمة التعليمية والمعلمين تشتد وتزداد حدة في أساسيات المعرفة المعاصرة، فضلاً عن أن المطالبة بتوافر المهارات رفيعة المستوى في مجال التوظيف والأعمال مستمرة في النمو إلى حد كبير، من هنا فإنه من الواجب تحويل النماذج التقليدية للتعليم إلى نماذج فعالة وقادرة على جعل التلاميذ أكثر موهبة من الناحية الأكاديمية.

وتواجه مدارس اليوم تحديات صعبة تتمثل في الظروف الاجتماعية والاقتصادية المحيطة بها، الأمر الذي قد يؤدي إلى ظهور عوائق في النمو التعليمي للمتعلمين، وبما أن غاية المدارس على الدوام كانت توسيع مدارك الطلاب وضمان الاستمرارية في تعلمهم إلى فترات أبعد من الفترة التي يقضيها في المدرسة، إذ يشير (Abu Riyash et al, 2009) إلى أن الاستمرارية في التعليم إلى جانب بناء المواطن الصالح المسؤول تعدّ إحدى المواضيع المثيرة للاهتمام في حقل التربية اليوم، لذلك فإننا بحاجة إلى توظيف استراتيجيات تعلَم وتعليم حديثة وفعالة تجعل من الطلاب متعلمين إيجابيين ونشطين لاكتساب المعرفة، بحيث يستطيعون من خلال تعلَمهم من تغيير شكل حياتهم باستمرار، كي يصبحوا متمكنين من تنمية أفضل ما لديهم من قدرات وخبرات. (Abu Riyash et al,2009,13)

ونظراً للتقدّم العلمي الهائل وفي مختلف الجوانب في مجال التعليم، والذي لم يعد مقتصراً على التلقين وحشو المعلومات في عقول المتعلمين كما في السابق، إنما أصبح اليوم يقوم على توفير الظروف المساعدة في إحداث التغيرات المرغوبة في سلوكهم، وتنظيم التعلم لديهم، الأمر الذي يساعد على ضمان نموهم المتكامل في جميع النواحي المعرفية والعقلية والانفعالية، فضلاً عن خبرات التعليم التي تتطلب استخدام المعلم لأشكال متنوعة للتدريس، هذه الأشكال في الحقيقة ما هي إلا استراتيجيات وطرق وأساليب مطابقة للواقع ومستوحاة من الخبرات التي ترافق تعليم التلاميذ بصفة عامة، وهنا ذهب العديد من التربويين إلى جعل عملية التدريس عملية نشطة وفعالّة تتضمن مجموعة من الأنشطة التي يستخدمها المعلم خلال الدرس لمساعدة المتعلمين في الوصول إلى الأهداف المطلوب تحقيقها من أجل التعلم، وهنا يذكر Al-Basati, 2009) بأن مضمون أشكال التدريس سواء كانت استراتيجيات أو طرق أو أساليب، ما هي إلا نشاطات تهدف لإحداث تغييرات إيجابية في شخصية المتعلم، كما وإن استخدام أي شكل من أشكال التدريس إنما وسيلة وليست غاية، فالغاية تعني تعديل سلوك المتعلم ومساعدته على النمو المتكامل ليكون عضواً ناجحاً وفعالاً في المجتمع، وهذا ما تهدف إليه كل طرق وأساليب التدريس بمحتواها العام بوصفها وسيلة لتحقيق تلك الغاية. (Al-Basati, 2009, 21)

مما تقدم تتضح أهمية البحث فيما يلي:

1- تقديم استراتيجية نموذجية للتدريس من خلال مسرحة الشخصيات لتدريس مادة التاريخ.

2- تزويد تدريسي مادة التاريخ باستراتيجية تدريس حديثة وغير تقليدية قد تسهم في رفع مستوى التحصيل المعرفي للطلبة.

2-1 مشكلة البحث

التطور المستمر والسريع الحاصل في مجال التربية والتعليم، وخاصة في مجال استراتيجيات التعلم والتعليم، وإن تدريس المواد التعليمية ومنها مادة التاريخ تسير وفق طرق تدريس تقليدية لا تتناسب مع التطور الحاصل في مجال التربية والتعليم على مستوى العالم، وأن الطالب هو من أصبح محور العملية التعليمية بعد أن كان المعلم صاحب الدور الأكبر من الجهد في إيصال المادة التعليمية للطلبة، تجربة الباحث من خلال خبرته التدريسية والتدريبية في مجال التربية والتعليم في محافظة اربيل ولأكثر من خمسة عشر سنة، فضلاً عن الجولات الميدانية التي قام بها الباحث في عدد من المدارس التابعة لتربية اربيل المركز، والتقائه بعدد لابأس به من معلمي ومعلمات المواد التعليمية وعلى وجه الخصوص مدرسي مادة التربية الفنية ومادة التاريخ وبعض المشرفين من ذوي الاختصاص، ولّدت لديه أحاسيس بحاجة المواد التعليمية إلى الطرح من خلال استراتيجيات تعليمية تعلمية فعالة، وقد أرتأى الباحث ان يأخذ مادة التاريخ لتكون ميداناً لتطبيق برنامج التعليمي من خلالها.

3-1 هدفا البحث: يهدف البحث إلى:

1-3-1 إعداد استراتيجية للتدريس باستخدام مسرحة الشخصيات لتعليم مادة التاريخ.

2-3-1 التعرف على أثر استراتيجية مسرحة الشخصيات في تحصيل مادة التاريخ.

4-1 فرضية البحث

1-4-1 توجد فروق ذات دلالة إحصائية بين متوسط درجات طلاب المجموعة التجريبية التي تدرس وفق استراتيجية مسرحة الشخصيات وبين متوسط درجات طلاب المجموعة الضابطة والتي تدرس وفق الأسلوب المتبع في تحصيل مادة التاريخ ولصالح المجموعة التجريبية.

5-1 حدود البحث

1-5-1 الحد البشري: طلاب المرحلة الدراسية الثامنة / مدرسة روزاك الأساسية المختلطة / المديرية العامة لتربية أربيل الوسط.

2-5-1 الحد الزماني: الفصل الدراسي الثاني للعام الدراسي 2021 – 2022 (الفترة من 2022/9/15 ولغاية 2022/4/20).

3-5-1 الحد المكاني: الصفوف الدراسية في مدرسة روزاك الأساسية المختلطة.

6-1 مصطلحات البحث

1-6-1 مسرحة الشخصيات

يعرفها الباحث بأنها عملية تجسيد الشخصيات الواردة في كتب المناهج بشكل مسرحي أمام المتعلمين داخل حجرة الدراسة او في قاعة المدرسة من أجل تبسيط الكلمات الجامدة في المقررات الدراسية وترسيخها في اذهان الطلاب وتكون تحت اشراف معلم المادة.

2-6-1 التحصيل

يعرّفها الباحث بأنها الناتج الذي يتحصل عليه الطالب عند تقييم ما تم اكتسابه من معلومات أو مهارات بعد الانتهاء من عملية التعليم وتكون إما على شَكل خبرات او درجات.

الفصل الثاني

2- الإطار النظري والدراسات السابقة

1-2 الإطار النظري

1-1-2 مسرحة الشخصيات

مسرحة الشخصيات هي جزء من مسرحة المناهج الأكثر شمولاً، إذ إنها فكرة تحمل أبعاد تربوية وتعليمية، تَهدُف إلى تقديم المعرفة للتلاميذ في قالب مشوق تفاعلي مسرحي، ويعتمد على فكرة تحويل تلك الشخصيات المذكورة في المناهج إلى شخصيات واقعية عبر تقمص أحد الطلاب لتلك الشخصية وتمثيلها أمام الزملاء بتوجيه معلم المادة، مما يضيف إلى عملية التدريس صورة مشوقة تكسر حدة الملل، لأنها تقدم فقرات المنهج الدراسي من خلال التمثيل وتبسيطها لهم بطريقة غير مباشرة في قالب محبب إلى قلوبهم.

إذ يشير (أخضر،2016) إلى مفهوم مسرحة المناهج على أنها إعادة تنظيم محتوى المنهج الدراسي وطريقة التدريس في شكل مواقف حوارية طبيعية، ويقوم التلاميذ بتمثيل الأدوار التي يتألف منها الموقف التعليمي لاستيعاب وتفسير ونقد المادة التعليمية لتحقيق أهداف المنهج الدراسي، وهنا تتحول الخبرات غير المباشرة إلى خبرات مباشرة حية. (أخضر، 2016، 435)

استراتيجية مسرحة الشخصيات تقدم فقرات المنهج الدراسي، أو الفكرة للتلاميذ بطريقة جذابة ومشوقة ومسلية عن طريق التمثيل الذي يهدف إلى إدخال الفكرة أو المعلومة إلى أذهان المتعلمين، أي توصيل المعلومة وتبسيطها لهم بطريق غير مباشر في قالب محبب إلى قلوبهم، لذلك فإن مسرحة المناهج يمكن أن تخدم جميع المواد الدراسية، ويذكر (عبد ره،2016) بأن المسرحة تعمل على نقل المواد الدراسية المنهجية من طور جمود الرموز المكتوبة وتحولها إلى صور حية يجسدها أفراد من التلاميذ، ويكون الطالب فيها مشاركاً مؤدياً، ومشاهداً متلقياً، ومرضياً لنفسه، وملبياً لحاجاته ورغباته، وتخدم جميع فئات المتعلمين من العاديين وذوي الاحتياجات الخاصة. (Abd Rabbo,2012,100).

2-2 الدراسات السابقة

1-2-2 دراسة (Faleh, 2016) **بعنوان ((اثر مسرحة المناهج في زيادة تحصيل طلبة المرحلة المتوسطة (درس القواعد نموذجا)))**

هدف البحث إلى التعرف على مدى إمكانية زيادة تحصيل طلبة المرحلة المتوسطة –الصف الأول- في مادة قواعد اللغة العربية من خلال مسرحتها، اعتمد الباحثان المنهج التجريبي، شمل مجتمع البحث طلبة المدارس المتوسطة مركز محافظة ميسان والبالغ عددها (26) متوسطة، اختار الباحثان عينة قصديه تألفت من (20) طالبا من الطلبة الضعفاء في مادة قواعد اللغة العربية الذين تم اختيارهم على وفق آراء

مدرسهم، واستخدم الباحثان الملاحظة كأداة للقياس، إذ صاغا فقرات ملاحظة بلغت بصيغتها الأولية (5) فقرات، استعمل الباحثان الوسائل الإحصائية التالية (معادلة كوبر) في حساب معامل الثبات، والاختبار التائي (T-Test) لاستخراج نتائج تطبيق الأداة قبليا وبعديا، وقد استنتج الباحثان ما يلي:

- أن طريقة مسرحة المناهج تعمل وبشكل فعال على شد انتباه الطالب للعرض مما يؤدي الى فهم المادة العلمية المتوافرة في العرض المسرحي بالنسبة للطلبة الضعفاء.
- إن العرض المسرحي له الأثر البالغ والممتع لدى جميع الطلبة من غير الضعفاء تبين ذلك من خلال رغبتهم وتحمسهم لمشاهدة العرض المسرحي.
- تفيد هذه الطريقة في مساعدة المدرسين لاختصار عاملي الوقت والجهد حيث كان المدرس يبذل جهدا ووقتا في عملية إعطاء المعلومات للطلبة الضعفاء.

الفصل الثالث

3-1- منهج البحث

المنهج الذي تم استخدامه هو التجريبي لملاءمته وطبيعة مشكلة البحث.

3-2 مجتمع البحث وعيناته

3-2-1 مجتمع البحث

مجتمع البحث مثله طلبة المرحلة الثامنة الأساس في مدرسة روزاك الأساسية المختلطة والتابعة للمدرية العامة لتربية أربيل/ الوسط، للعام الدراسي (2021–2022) والبالغ عددهم (96) طالباً موزعين على الشعب (أ- ب- ج).

3-2-2- عينات البحث

تم اختيار شعبتين من الشعب الثلاث وبصورة عشوائية كي تمثلا عينة البحث وكانت الشعبتان (أ– ب)، وبعدها اختيرت إحدى الشعبتين عن طريق القرعة لتمثل المجموعة التجريبية وكانت الشعبة (ب) والتي سوف تدرس وفق استراتيجية مسرحة الشخصيات، بينما مثلت شعبة (أ) المجموعة الضابطة والتي تدرس وفق الطريقة المتبعة من قبل المدرس في التدريس، وتكونت عينة البحث من (63) طالباً وطالبة وبواقع (31) في المجموعة التجريبية، و(32) في المجموعة الضابطة، وقد تم استبعاد (11) من الطلبة بواقع (5) طلبة من المجموعة التجريبية، و(6) طلبة من المجموعة الضابطة، إذ أن المستبعدين هم من الطلاب الراسبين والمتغيبين عن الدروس، وعليه أصبحت عينة البحث مكونة من (52) طالباً وطالبة وبواقع (26) طالباً و(26) طالبة، وكما مبين في الجدول (1)، فيما تكونت عينة بناء مقياس الاتجاه نحو المسرح من (162) طالب وطالبة من مدرسة .

الجدول (1)

يبين توزيع عينة البحث على المجموعة التجريبية والمجموعة الضابطة

المجموعة	العدد قبل الاستبعاد	عدد المستبعدين	العدد بعد الاستبعاد
المجموعة التجريبية	31	5	26
المجموعة الضابطة	32	6	26
المجموع	63	11	52

3-3 التصميم التجريبي للبحث

يرتبط تصميم البحث بمشكلة البحث وفروضه، من هنا وجب علينا أن نختار التصميم الذي يجيب على أسئلة البحث أو يختبر فروضه بأكبر قدر من الفاعلية.

إذ يذكر(Abu Allam, 2005) بأن استخدام تصميم تجريبي ملائم أمر مهم في كل بحث.

(Abu Allam, 2005,209)

وبناءً على ذلك تم استخدام التصميم التجريبي المسمّى (تصميم المجاميع العشوائية الاختيار المتكافئة ذات الاختبار القبلي والبعدي وذات الاختبار البعدي فقط) وكما مبين في الشكل (1).

الاختبارات / المجموعات	الاختبار القبلي	المتغير التجريبي	الاختبار البعدي
المجموعة التجريبية	-	استراتيجية مسرحة الشخصيات	اختبار تحصيل مادة التاريخ
المجموعة الضابطة	-	الأسلوب المتبع في التدريس	اختبار تحصيل مادة التاريخ

الشكل (1)

يوضح التصميم التجريبي للبحث (الاختبارين القبلي والبعدي)

4-3 تكافؤ مجموعتي البحث:

يسعى الباحث عند تصميم البحث بصورته التجريبية إلى أن تكون مجموعات البحث متكافئة، وذلك لضمان تفسير الفروق بين أداء أفرادها إلى فروق في المعالجات التجريبية التي يبحث تأثيرها، ولهذا لابد من تحقيق التكافؤ بين المجموعات. (Al-Jadri&Abu Helou, 2009, 235)

وبهدف الوصول إلى تكافؤ مجموعتي البحث أجرى الباحث اختبارات التكافؤ بينهما لغرض ضبط المتغيرات ذات العلاقة بالبحث والتي قد تؤثر في النتائج التجريبية، ومن هذه المتغيرات:

1-4-3 العمر الزمني مقاسا بالشهر

قام الباحث باستخدام اختبار (t) للمقارنة بين مجموعتي البحث من خلال احتساب تكرارات العمر الزمني بالأشهر، وقد ظهر أن هناك تكافؤ بين مجموعتي البحث، إذ بلغت قيمة (t) بلغت (0.862) وبمستوى دلالة بلغ (0.393) وهو اعلى من مستوى الدلالة المعتمد (0.05)، وذلك يظهر عدم وجود فروقً ذات دلالة إحصائية بين المجموعتين التجريبية والضابطة، وبذلك تكون مجموعتا البحث متكافئتين في متغير العمر الزمني.

3-4-2 التحصيل الدراسي للفصل الأول

باستخدام اختبار (t) ومن خلال احتساب تكرارات التحصيل الدراسي لمادة الاجتماعيات للفصل الأول لطلبة مجموعتي البحث، قام الباحث بإيجاد التكافؤ بين المجموعتين التجريبية والضابطة في متغير التحصيل الدراسي للفصل الأول، وقد ظهرت قيمة (t) بأنها تبلغ (0.562) وبمستوى دلالة بلغ (0.576) وهو اعلى من مستوى الدلالة المعتمد (0.05)، وذلك يظهر عدم وجود فروقً ذات دلالة إحصائية بين المجموعتين التجريبية والضابطة، وبذلك تكون مجموعتا البحث متكافئتين في متغير التحصيل الدراسي.

3-5 مستلزمات البحث

3-5-1 البرنامج التعليمي

يعرّفه (Abu Namera&Saadeh, 2009) بأنه عبارة عن برنامج يتّم إتباعه لتنفيذ مضمون المادة التعليمية بصورة صحيحة وسليمة. (Abu Namera&Saadeh, 2009, 62)، وبهدف تطبيق تجربة البحث تم إعداد المستلزمات التدريسية للمادة التعليمية والتي تضم الخطط التدريسية اليومية للأسابيع الأربعة التي شملتها عملية تنفيذ التجربة، فضلاً عن قيام الباحث بإعداد دليل الطالب للمواضيع التي تحتويها المادة التعليمية والذي يضم كذلك أوراق عمل تحوي سيناريوهات المسرحيات التي يتم تقديمها خلال الدروس، فضلاً عن رسوم توضيحية للشخصيات التي ستقوم بتأدية أدوارها مسرحياً وكيفية القيام بها، وكذلك إعداد برامج تشغيل تحوي على مقاطع فيديو تعمل على مختلف أنواع المشغلات وتضم لقطات من مسرحيات تاريخية وحسب كل موضوع من مواضيع المادة التعليمية والتي شملت (كوردستان في عهد الإسلام، وعهد الدولتين الأموية والعباسية)، وقد قام الباحث بإعداد استبيانات حول خطة الدرس والتي وزعت على السادة المتخصصين في مجال طرائق التدريس، والسادة المتخصصين في مادة الاجتماعيات، والتي تضمنت نموذجاً لخطة تدريسية وفق استراتيجية مسرحة الشخصيات، فضلاً عن نموذج لخطة تدريسية وفق الأسلوب المتبع في تدريس المجموعة الضابطة، وبعد استحصال آراء السادة الخبراء تم التوصل إلى الخطة التدريسية الأمثل للتدريس وفق استراتيجية مسرحة الشخصيات.

3-5-2 التجربة الاستطلاعية

أعدّ الباحث الإجراءات اللازمة للقيام بتجربة استطلاعية لمادة البحث الرئيسية، وتعد التجربة الاستطلاعية تجربة مصغرة لكيفية تنفيذ الدرس، وقد قام بتنفيذها مدرس المادة الذي سيقوم بالتدريس لكلا المجموعتين التجريبية والضابطة، كما تعدّ التجربة الاستطلاعية أيضاً بمثابة التدريب العملي والعلمي للوقوف على السلبيات والإيجابيات التي قد تقابله أثناء فترة التجربة الرئيسية، وجرت التجربة الاستطلاعية في إحدى الصفوف داخل المدرسة بتاريخ 10/10/ 2022، وكانت العينة المستخدمة في

التجربة الاستطلاعية ممثلة بطلاب الشعبة (ج) من المرحلة الثامنة الأساس في مدرسة روزاك الأساسية المختلطة والذين هم من مجتمع البحث ولكنهم خارج عينة البحث.

6-3 أداة البحث

1-6-3 اختبارتحصيل مادة التاريخ

أحد متطلبات البحث الحالي هو بناء اختبار التحصيل لمادة التاريخ للمرحلة الثامنة الأساس، والذي يستخدم لقياس مدى اكتساب الطلبة لمواضيع مادة التاريخ وفق مستويات (بلوم)، وهذه المستويات هي (الفهم، التذكر، التطبيق، التحليل، التقويم)، وذلك للتعرف على أثر مسرحة الشخصيات على تحصيل الطلبة في مادة التاريخ، استناداً إلى المحتوى التعليمي والأهداف السلوكية المحددة، مع مراعاة شروط صلاحية الاختبار من حيث تحقيق الصدق والثبات، وقد مرَّ اختبار تحصيل مادة التاريخ بمجموعة من المراحل لحين وصوله إلى شكله النهائي، وهذه المراحل هي:

1-1-6-3 إعداد فقرات الاختبار

1-1-1-6-3 تحديد المحتوى التعليمي

المحتوى التعليمي الذي تم تحديده متمثل في موضوعي (كوردستان في عهد الإسلام، وعهد الدولتين الأموية والعباسية)، وهي ضمن المادة التعليمية المقررة على الطلبة في خلال فترة تطبيق تجربة البحث من الفصل الثاني للعام الدراسي 2021-2022، ضمن كتاب الاجتماعيات المقرر لهذه المرحلة الدراسية.

2-1-1-6-3 صياغة الأهداف السلوكية

قام الباحث بتحديد الأهداف السلوكية الموجودة في المادة التعليمية المحدد دراستها خلال الفترة التي استغرقتها تجربة البحث من الفصل الثاني، فكان عدد الأهداف السلوكية (68) هدفاً سلوكياً موزعاً على مستويات بلوم وكما يأتي:

1- مستوى التذكر: (39) هدفاً سلوكياً.

2- مستوى الفهم: (29) هدفاً سلوكياً.

والجدول (4) يبين عدد الأهداف السلوكية لكل موضوع من مواضيع المادة التعليمية.

الجدول (2)

يبين الأهداف السلوكية لمحتوى المادة التعليمية وفقرات الاختبار

التسلسل	الموضوع	عدد الأهداف السلوكية لكل موضوع	نوع الهدف السلوكي				
			تذكر	فهم	تطبيق	تحليل	تقويم
1	الكورد في عهد الإسلام	36 هدف سلوكي	25	11	-	-	-
2	عهد الدولتين الأموية والعباسية	32 هدف سلوكي	21	11	-	-	-

-	-	-	22	46	68 هدف سلوكي	المجموع

3-1-1-6-3 إعداد جدول المواصفات

جدول المواصفات عبارة عن مخطط يتحدد فيه عدد الأسئلة في كل خلية بناءً على المحتوى والهدف. (Hariri, 2008, 123) ، والجدول (3) يبين جدول المواصفات الذي أعده الباحث.

الجدول (3)

يبين محتويات جدول المواصفات

ت	الموضوع	عدد المحاضرات	النسبة المئوية لكل موضوع	نوع الهدف السلوكي		مجموع الفقرات
				تذكر	فهم	
				%67.6	%32.4	
1	الكورد في عهد الإسلام	8	%50	7	3	10
2	عهد الدولتين الأموية والعباسية	8	%50	7	3	10
المجموع		16	%100	14	6	20

4-1-1-6-3 صياغة فقرات الاختبار

قام الباحث بإعداد فقرات الاختبار بطريقة الأسئلة الموضوعية، وقد تم كتابة أسئلة الاختبار بصورة متنوعة (الاختيار من المتعدد، واختيار الإجابة الصحيحة والخاطئة)، وكما هو مبين في الجدول (4)، الذي يبين نوع الأسئلة وتوزيع فقراتها وحسب تصنيف (بلوم)، وتمت صياغة الأسئلة الموضوعية بشكل يعطي الفرصة للطالب بالتفكير والإجابة وحسب مستويات الأداء المختلفة (تذكر، فهم)، وقد تمّ توزيع الدرجات بما يراعي طبيعة الأسئلة، وهذا ما يبينه الجدول (4) حيث يبين نوع الأسئلة وعدد فقراتها والدرجة التي منحت لكل فقرة (1) درجة.

الجدول (4)

يبين نوع الأسئلة وتوزيع فقراتها وفق مستويات بلوم

نوع الفقرة	مستويات بلوم للأهداف السلوكية					المجموع
	تذكر	فهم	تطبيق	تحليل	تقويم	
اختيار من متعدد	14	-	-	-	-	14
صح وخطأ	-	6	-	-	-	6
المجموع	14	6	-	-	-	20

3-6-1-1-5 صياغة تعليمات الاختبار

3-6-1-1-5-1 تعليمات الإجابة

بعد أن أعدّ الباحث الفقرات وتأكد من صلاحيتها تمت صياغة التعليمات الخاصة بالاختبار وكيفية الإجابة عنه، إذ تضمنت إعطاء فكرة عن الهدف من الاختبار، وعدد الأسئلة وتوزيع الدرجة، وزمن الإجابة، بحيث تجعل الاختبار مفهوما مما يسهل على الطلبة الإجابة عنه.

3-6-1-1-5-2 تعليمات التصحيح

قام الباحث بوضع إجابة نموذجية لجميع فقرات الاختبار، إذ أعطيت درجة واحدة للإجابة الصحيحة وصفر للإجابة الخاطئة والمتروكة بالنسبة لجميع فقرات الأسئلة لكونها من نوع الفقرات الموضوعية، وبهذا تراوحت الدرجة الكلية للاختبار بين (0-20) درجة.

3-6-1-2 تطبيق التجربة على عينة التحليل الإحصائي

تم تطبيق الاختبار على الشعب الثلاثة من المرحلة الثامنة في مدرسة روزاك الأساسية المختلطة، وشملت العينة (78) طالب وطالبة يمثلون الشعب (أ-ب-ج)، بتاريخ 10/15/ 2022، في أثناء أوقات الدوام الرسمي للمدرسة، ومن ثمّ قام الباحث بعملية تحليل الأداء على النتائج.

3-6-1-3 تحليل الأداء لفقرات الاختبار

بعد تصحيح إجابات الاختبار المطبق على طلبة الشعب الثلاثة والبالغ عددهم (78) طالباً وطالبة، تم ترتيب درجات الاختبار التي حصل عليها الطلبة ترتيباً تنازلياً، وبعدها قسمت العينة إلى مجموعتين متساويتين باستخدام نسبة (27%) للمجموعتين العليا والدنيا من أفراد العينة، إذ تم تقسيم العينة إلى مجموعة عليا وبنسبة (027%) وهي التي تمثل أعلى الدرجات في الاختبار، وبلغ عددهم (21) طالب وطالبة من المجموع الكلي لعينة البناء والبالغة (78) طالب وطالبة، ومجموعة دنيا بنسبة (27%) وهي التي تمثل أدنى الدرجات في الاختبار وبلغ عددهم (21) طالب وطالبة، بعدها تمّ تحليل الإجابات للمجموعتين العليا والدنيا وحسب الآتي:

1-3-1-6-3 معامل سهولة وصعوبة الفقرة

معامل الصعوبة فيشير إليه (Melhem,2002) بأنه النسبة المئوية للطلبة الذين لم يتمكنوا من الإجابة عن فقرة الاختبار إجابة صحيحة. (Melhem,2002,229-230)

وعلى هذا الأساس تم إيجاد معامل صعوبة الفقرات معادلة الصعوبة الخاصة بها فتراوحت معاملات الصعوبة بين (0.12- 0.77).

وبما أن مجموع نسبتي الإجابات الصحيحة والخاطئة على كل فقرة يساوي واحد فإننا يمكننا حساب معامل سهولة الفقرة بواسطة معامل الصعوبة وذلك بطرح معامل الصعوبة من (1) عدد صحيح.

معامل السهولة = 1 – معامل الصعوبة

وبذلك تراوحت معاملات السهولة بين (0.23–0.88)، والجدول (8) يبين معاملات السهولة والصعوبة لفقرات الاختبار.

الجدول (5)

يبين معاملات الصعوبة والسهولة للفقرات

رقم الفقرة	معامل الصعوبة	معامل السهولة	رقم الفقرة	معامل الصعوبة	معامل السهولة
1	0.56	0.44	**11**	0.54	0.46
2	0.46	0.54	**12**	0.48	0.52
3	0.44	0.56	**13**	0.42	0.58
4	0.58	0.42	**14**	0.44	0.56
5	0.23	0.77	**15**	0.50	0.50
6	0.60	0.40	**16**	0.50	0.50
7	0.54	0.46	**17**	0.60	0.40
8	0.58	0.42	**18**	0.56	0.44
9	0.50	0.50	**19**	0.54	0.46
10	0.21	0.79	**20**	0.62	0.38

يتبين من الجدول (5) أن معامل الصعوبة لفقرات اختبار التحصيل لمادة التاريخ قد اقتربت بين (0.21-0.62)، بينما اقتربت معاملات السهولة بين (0.38-0.79)، وبذلك تبقت جميع فقرات اختبار التحصيل لمادة التاريخ ولم تسقط أي منها لأنها تميزت بأنها مناسبة من حيث معاملي السهولة والصعوبة، وهذا يتفق مع ما ذكره (بلوم،1983) بأن الفقرة تعد جيدة إذا ما اقترب مستوى صعوبتها (سهولتها) بين (0.20-0.80). (Bloom, 1983,107)

2-3-1-6-3 معامل التمييز

قام الباحث بإيجاد معامل القوة التمييزية للفقرات، والجدول (9) يبين معاملات التمييز للفقرات.

الجدول (6)

يبين معاملات القوة التمييزية للفقرات

الفقرة	المجموعة العليا		المجموعة الدنيا		قيمة (ت) المحسوبة	معامل التمييز	مستوى الدلالة
	الوسط الحسابي	الانحراف المعياري	الوسط الحسابي	الانحراف المعياري			
1	0.88	0.326	0.00	0.000	13.844	0.885	0.00
2	1.00	0.000	0.08	0.272	17.321	0.923	0.00
3	1.00	0.000	0.12	0.326	13.844	0.885	0.00
4	0.85	0.368	0.00	0.000	11.726	0.846	0.00
5	1.00	0.000	0.54	0.508	4.629	0.462	0.00
6	0.81	0.402	0.00	0.000	10.247	0.808	0.00
7	0.92	0.272	0.00	0.000	17.321	0.923	0.00
8	0.85	0.368	0.00	0.000	11.726	0.846	0.00
9	1.00	0.000	0.00	0.000	-	1.00	0.00
10	1.00	0.000	0.58	0.504	4.282	0.423	0.00
11	0.92	0.272	0.00	0.000	17.321	0.923	0.00
12	1.00	0.000	0.04	0.196	25.000	0.962	0.00
13	1.00	0.000	0.15	0.368	11.726	0.846	0.00
14	1.00	0.000	0.12	0.326	13.844	0.885	0.00
15	1.00	0.000	0.00	0.000	-	1.00	0.00
16	1.00	0.000	0.00	0.000	-	1.00	0.00
17	0.81	0.402	0.00	0.000	10.247	0.808	0.00
18	0.88	0.326	0.00	0.000	13.844	0.885	0.000
19	0.92	0.272	0.00	0.000	17.321	0.923	0.00
20	0.77	0.430	0.00	0.000	9.129	0.769	0.00

يتبين من الجدول (9) أن معامل التمييز لفقرات اختبار التحصيل لمادة التاريخ قد اقتربت بين (0.423-1.00)، وبذلك فإن جميع الفقرات أظهرت بأنها تميّز بين أفراد عينة الاختبار، إذ ان الفقرة تعتبر مميزة إذا ما كانت قوتها التمييزية (30%) فما فوق، وبذلك يحتفظ الاختبار بجميع فقراته دون حذف.

بعد انتهاء الباحث من استخراج معاملات السهولة والصعوبة والقوة التمييزية لفقرات اختبار تحصيل مادة التاريخ، ظهر أن جميع الفقرات كانت تتمتع بمستوى مناسب من حيث السهولة والصعوبة، فضلاً عن أنها كانت تميّز بين أفراد عينة البحث من حيث المستوى وتراعي الفروق الفردية بينهم، وبذلك احتفظ الاختبار بفقراته الـ(20) دون حذف أو تعديل.

3-1-6-4 المعاملات العلمية للاختبار

3-1-6-4-1 صدق الاختبار

يُعد الصدق من المميزات المهمة في مجال المقاييس والاختبارات، والاختبار الصادق هو الذي يقيس ما وُضِعَ لأجله بصورة جيدة، ولغرض التحقق من صدق الاختبار تم الاعتماد على الطرائق التالية:

3-1-6-4-1-1 صدق المحتوى

هو صدق المضمون أي أن الاختبار يقيس كل الأهداف الموجودة في المادة الدراسية، ويذكر Kawafha, (2010) بأن الاختبار يكون صادقاً من حيث المحتوى إذا ما كانت فقرات هذا الاختبار شاملة لكل المنهج الدراسي الذي يدرسه الطالب. (Kawafha, 2010, 113)

وعلى هذا تحقق صدق المحتوى لاختبار تحصيل مادة التاريخ عن طريق:

1- تحليل محتوى المادة التعليمية.

2- صياغة الأهداف السلوكية للمادة التعليمية وفق تصنيف بلوم (تذكر، فهم).

3- إعداد مصفوفة جدول المواصفات التي تمثل الأهداف السلوكية على وفق تصنيف بلوم، ويتحقق من خلال جدول المواصفات عنصرين مهمين وهو أن الاختبار يمثل العناصر الأساسية لصدق المحتوى ويشملها.

4- صياغة فقرات الاختبار في ضوء ما ذكرنا سالفاً.

3-1-6-4-2 الصدق الظاهري

يذكر (Al-Kilani et al., 2009) أن عملية التحليل التي تسبق وضع الاختبار هي عملية منطقية تعتمد على الاجتهاد الشخصي لواضع الاختبار، ويمكن له أن يسخر كل ما لديه من مهارة ومعرفة وإبداع، في تحليل واعي وذكي لأهداف مادة التدريس ومحتواها، وفي إعداد جدول مواصفات متوازن وصياغة فقرات جيدة، لكنه يبقى بحاجة إلى رأي المختص والخبير حول سلامة نتائج التحليل، وملائمة الفقرات من حيث بنيتها وتوافقها مع الأهداف التي وضعت لقياسها ومدى تمثيلها لمحتوى المادة التعليمية. (Al-Kilani et al., 2009, 225)

ومن هذا المنطلق قام الباحث بعرض جدول المواصفات وقائمة الأهداف السلوكية على عدد من المتخصصين في مجال القياس والتقويم وطرائق التدريس، لبيان مدى تمثيل الاختبار للأهداف السلوكية ومحتوى المادة التعليمية، وقد حصل الاتفاق عليها وبنسبة (100%).

3-1-4-1-6-3 صدق التمييز

تمَّ التحقق من صدق التمييز للاختبار من خلال التحليل الإحصائي لفقراته، وذلك بإيجاد معامل القوة التمييزية بين إجابات المجموعة العليا والمجموعة الدنيا، وقد ظهر أن الفقرات الـ (20) النهائية لاختبار التحصيل لمادة التاريخ لصف الثامن الأساس تميز وبصورة جيدة بين هاتين المجموعتين.

2-4-1-6-3 ثبات الاختبار

بهدف التعرف على ثبات الاختبار والذي تشير إليه (Farhat, 2007) بأنه مدى اتساق الاختبار أو مدى الدقة التي يقيس بها الظاهرة موضوع القياس. (Farhat, 2007, 144) ، استخدم الباحث طريقة التجزئة النصفية لاستخراج معامل ثبات اختبار التحصيل لمادة التاريخ للصف الثامن الأساس.

1-2-4-1-6-3 الثبات بالتجزئة النصفية

لاستخراج معامل الثبات بطريقة التجزئة النصفية قام الباحث بتجزئة فقرات الاختبار البالغ عدد (20) فقرة والمطبقة على عينة البناء والبالغ عددها (96) استمارة إلى نصفين، يضم النصف الأول نتائج الفقرات الفردية للاختبار، بينما ضمّ النصف الثاني نتائج الفقرات الزوجية، وبهذا أصبح لكل فرد من أفراد العينة درجتين، وبعدها تم استخراج معامل الارتباط (بيرسون) بين درجات نصفي المقياس وكانت (0.989)، وبهذه الطريقة حصل الباحث على نصف الثبات للاختبار، وبهدف الحصول على معامل الثبات الكلي للاختبار قام الباحث بمعالجة القيمة المستخرجة باستخدام معادلة (Spearman- Brown)، وظهر معامل الثبات من خلالها (0.995)، وهذا يدلّ على أن ثبات المقياس عالي.

5-1-6-3 وصف اختبار التحصيل لمادة التاريخ للصف الثامن الأساس

تكوّن اختبار التحصيل بصيغته النهائية من (20) سؤال موضوعي الملحق (1)، والهدف منه هو قياس تحصيل طلبة المرحلة الثامنة الأساس في مادة التاريخ، وقد تم بناء فقرات الاختبار بعد تحليل محتوى المادة الدراسية المنهجية، فضلاً عن إعداد الأهداف السلوكية وفق مستويات بلوم، ومن ثمَ إعداد جدول المواصفات بغرض انتقاء الفقرات التي تمثل محتوى المادة التعليمية، فضلاً عن ذلك فقد تضمن الاختبار تعليمات حول طريقة الإجابة على الأسئلة.

7-3 تطبيق تجربة البحث الرئيسية

بعد الانتهاء من عملية اختيار العينة التي ستمثل المجموعة التجريبية والمجموعة الضابطة، وبعد إجراء التكافؤ بين المجموعتين، والقيام بالاختبار القبلي، فضلاً عن توفير المستلزمات الضرورية لتطبيق تجربة البحث الرئيسية، بدأت عملية تطبيق التجربة وبواقع أربع وحدات تعليمية في الأسبوع، وكان عدد الوحدات التعليمية التي تم تنفيذها (16) وحدات تعليمية ولفترة (4) أسابيع وكان الزمن المستغرق لكل وحدة تعليمية (40) دقيقة وحسب ما هو مقرر للمنهج في المدارس الأساسية، وبدأت التجربة بتاريخ 2022/9/18 واستمرت لغاية2022/10/18.

1-7-3 المجموعة التجريبية: درست هذه المجموعة باستراتيجية مسرحة الشخصية، وذلك وفق الخطوات التالية:

الخطوة الأولى: القراءة (5) دقيقة

يقرأ الطلاب ورقة العمل التي تتضمن المسرحية الخاصة بدرس اليوم، ثم يقوم المدرس بطرح الأسئلة التي تتعلق بمحتوى المادة التعليمية المقررة لذلك اليوم ويستقبل الإجابات من الطلبة ويصحح الخاطئ منها.

الخطوة الثانية: العرض (8) دقائق

يتم اختيار مجموعة من الطلاب وحسب ما يقتضي العرض المسرحي، مع تحديد الشخصيات التاريخية التي سوف يتم تناولها في هذه المسرحية، وبعدها تجرى مناقشة حول آلية العمل وفق هذه أدوار كل شخصية تاريخية.

الخطوة الثالثة: التطبيق (12) دقيقة

بعد التوصل إلى الكيفية التي سوف تتم بها عملية تمثيل المسرحية من قبل الطلاب تبدأ عملية التطبيق من قبل الطلاب المكلفين، ويكون دور المدرس هو التوجيه في بداية المسرحية ونهايتها مع مراعاة عدم التدخل حتى وإن كان التطبيق لا يجري بصورة صحيحة.

الخطوة الرابعة: المناقشة (5) دقائق

هذه الخطوة تتضمن عملية مناقشة الأمور التي ظهرت في المسرحية من إيجابيات وسلبيات وكيفية التطبيق، وتكون المناقشة في هذه الخطوة بمشاركة جميع الطلاب من أجل أن تكون الفائدة مشتركة للجميع، من أجل إمكانية الوصول إلى الأسلوب الأمثل في التطبيق، وتجاوز العيوب التي ظهرت فيها.

الخطوة الخامسة: التطبيق (5) دقيقة

بعد مناقشة الإيجابيات والسلبيات في التطبيق الأول، يبدأ التطبيق الثاني والذي تقوم به مجموعة ثانية من الطلبة لضمان مشاركة أكبر عدد منهم.

الخطوة السادسة: التقويم والتعيينات (5) دقائق

لغرض كسب الوقت والسماح لكل الطلاب في الإجابة على الأسئلة التقويمية والتي من شأنها أن تدل المدرس على مدى التقدم الذي حققه الطلاب وعلى الفروق الفردية في هذا التقدم، قام المدرس بإعداد أسئلة مطبوعة سلفاً، مع مراعاة أن تناسبها في إجابتها مع الوقت المحدد لهذه الخطوة، وبعدها يكلف المدرس الطلبة بالتحضير للمسرحية القادمة حسب الشخصية التاريخية التي سيتم تناولها.

2-7-3 المجوعة الضابطة: درست هذه المجموعة بالأسلوب المتبع في التدريس لمادة التاريخ، حيث يقوم الطلاب بمراجعة الموضوع السابق، وبعدها يدخل القسم الرئيسي للدرس والذي يشتمل على الجزء التعليمي حيث يقوم المدرس بشرح المادة التعليمية على الطلاب والانتقال بعد ذلك إلى الجزء الختامي، وهنا يكون المدرس هو المسؤول الأول والأخير على توجيه الطلاب والإشراف على الأداء وإعطاء التعليمات والتغذية الراجعة ومساعدة الطلاب في الدرس.

8-3 تطبيق الاختبارات البعدية

بعد الانتهاء من فترة الأسابيع الأربعة التي كانت تمثل مدة التجربة الرئيسة على المجموعتين التجريبية والضابطة قام الباحث بتطبيق أداتي البحث وبالشكل التالي:

1-8-3 اختبار التحصيل لمادة التاريخ: تم تطبيق هذا الاختبار على المجموعتين التجريبية والضابطة في نفس اليوم ونفس التوقيت وعلى قاعتين من القاعات الخاصة بمدرسة روزاك الأساسية المختلطة بتاريخ 2022/10/20، بمساعدة فريق العمل المساعد.

الفصل الرابع

4- عرض النتائج ومناقشتها

1-4 عرض نتائج الفرضية الأولى ومناقشتها

1-1-4 عرض نتائج الفرضية الأولى

نصت هذه الفرضية على أنه:

((توجد فروق ذات دلالة إحصائية بين متوسط درجات طلبة المجموعة التجريبية التي تدرس وفق استراتيجية مسرحة الشخصيات وبين متوسط درجات طلبة المجموعة الضابطة والتي تدرس وفق الأسلوب المتبع في التدريس في تحصيل مادة التاريخ ولصالح المجموعة التجريبية)).

الجدول (7)

يبين الأوساط الحسابية والانحرافات المعيارية وقيم (ت) المحتسبة لدى طلبة المجموعتين التجريبية والضابطة للاختبار البعدي على اختبار تحصيل مادة التاريخ

المجاميع	المجموعة التجريبية			المجموعة الضابطة			قيمة ت المحتسبة	مستوى الدلالة
مستويات بلوم	العدد	الوسط الحسابي	الانحراف المعياري	العدد	الوسط الحسابي	الانحراف المعياري		
تذكر 14 درجة	26	10.54	1.881	26	7.00	2.298	6.076	0.000
فهم 6درجات		3.85	1.405		1.46	0.948	7.173	
اختبار التحصيل 20 درجة		14.38	3.021		8.46	2.672	7.489	

يتبين من الجدول (7) أن الوسط الحسابي لمستوى التذكر في المجموعة التجريبية قد بلغ (10.54) بانحراف معياري (1.881)، فيما بلغ الوسط الحسابي للمجموعة الضابطة (7.00) بانحراف معياري (2.298)، وكانت قيمة (ت) المحتسبة لهذا المستوى (6.076) بمستوى دلالة بلغ (0.000)، في حين أن الوسط الحسابي لمستوى الفهم للمجموعة التجريبية قد بلغ (3.85) بانحراف معياري (1.405)، فيما بلغ الوسط الحسابي للمجموعة

الضابطة (1.46) بانحراف معياري (0.948)، وكانت قيمة (ت) المحتسبة لهذا المستوى (7.173) بمستوى دلالة بلغ (0.000)، وكان الوسط الحسابي لاختبار التحصيل للمجموعة التجريبية (14.38) بانحراف معياري (3.021)، فيما كان الوسط الحسابي للمجموعة الضابطة على اختبار التحصيل (8.46) بانحراف معياري (2.672)، وقيمة (ت) المحتسبة لاختبار التحصيل بلغت (7.489).

2-1-4 مناقشة الفرضية الأولى

أظهرت نتائج الاختبار التائي لاختبار تحصيل مادة التاريخ تفوق المجموعة التجريبية والتي تدرس وفق استراتيجية مسرحة الشخصيات على المجموعة الضابطة التي تدرس وفق الأسلوب المتبع في التدريس.

ويعزو الباحث هذه النتيجة على العموم إلى أن تقديم المعلومات والمفاهيم المتعلقة بمادة التاريخ وفق خطوات استراتيجية منظمة قائمة على وفق أسس ومبادئ تعليمية أسهمت في توجيه تعليم الطلاب من خلال الأنشطة التعليمية التي تمّ إعدادها سابقاً، فضلاً عن أنها عملت على ربط المعلومات الجديدة بالمعلومات السابقة، مما عكس تأثير هذه الاستراتيجية بشكل فعال على تحصيل مادة التاريخ.

ويتفق هذا ما ذهب إليه (Al-Daoody, 2011) بأن تنظيم التدريس بالخطوات يتم بناء على الأهداف وعلى موضوع الدرس ومستوى نمو الطلبة، ولذا يتوقع من المعلم أن يستخدم عدة نشاطات في الدرس الواحد بما يتلاءم مع طبيعة كل قسم من أقسامه وكل هدف من أهدافه، بحيث يعرف المعلم سلفاً متى يستخدم كل نشاط وكيف يستخدمه. (Al-Daoodi, 2011, 26)

فضلاً عن ذلك فإن إعداد كراس دليل الطالب (لمادة التاريخ وفق استراتيجية مسرحة الشخصيات والمدعمة بقرص مدمج يتضمن تصوير للمواقف التمثيلية)، والذي تم برمجته بما يتناسب وخطوات الاستراتيجية، الأمر الذي أسهم في تعزيز تذكر الطلاب لمفاهيم المادة التعليمية، والذي ظهر تأثيره بشكل إيجابي على إجابات الطلاب عن فقرات اختبار التحصيل والتي تقع ضمن مستوى التذكر.

إذ يذكر (Ritakumari,2019) بأن الوسائط والكراسات التعليمية تساعد المعلم منذ بدء تقديم الدرس إلى مرحلة تقييم الدرس، أي من البداية إلى النهاية في خطوات التدريس، وأنه يوفر تجارب ملموسة تعمل كأساس للتفكير والاستدلال وحل المشكلات، فضلاً عن أنه يزيد من التعلم الأولي والاستمرار في التعلم. (Ritakumari, 2019,9)

كذلك فإن عملية تطبيق الطلاب للأدوار المسرحية وقيامهم بمناقشتها ضمن استراتيجية مسرحة الشخصيات منحتهم القدرة على إدراك المفاهيم المتعلقة بالمادة التعليمية، والذي انعكس جلياً في إجابات الطلاب على الفقرات ضمن مستوى الفهم، وهذا يعود إلى شمولية نتاجات التعلم المتحققة عبر استخدام استراتيجية مسرحة الشخصيات، وهنا يذكر (Negash,2019) أنه يجب التعامل مع نتائج التعلم المعرفية والنفسية الحركية والعاطفية قدر الإمكان بناءً على طبيعة المحتويات التي يتم وضعها من أجل التنمية الشاملة للمتعلمين، وأن نتائج التعلم التي يتم صياغتها يجب أن تكون شاملة أيضًا، من هنا فإن مسألة شمولية نتائج التعلم هي مسألة منهجية حاسمة للغاية يجب أن تولها الهيئات المعنية الاهتمام الواجب. (Negash, 2019,80)

ونظراً لأن التعلم المرجو من التدريس من خلال مسرحة الشخصيات هو التعلم الذاتي للمتعلمين، فبواسطته يكون الطلاب أكثر ميلاً للتعلم والفهم، وهذا يتفق مع ما أشار إليه ((Omar and Abdul Hakim, 2008) أن التعلم الذاتي يؤدي إلى زيادة قابلية التعلم لدى المتعلمين، وذلك يصبحون قادرين على فهم واستيعاب المادة التعليمية بصورة أفضل مع زيادة الميول نحوها.

(Omar and Abdul Hakim, 2008, 77)

فضلاً عن الدور الكبير الذي منحته خطوات استراتيجية مسرحة الشخصيات للطالب عند تنفيذها على طلاب المجموعة التجريبية، سواء في إفساحها المجال له في مناقشة المادة التي قام بتحضيرها (الواجب البيتي) بصورة فعالة مع زملائه في المجموعة، وكذلك تقديمه للمعلومات الذي توصل إلى فهمها من موضوع الدرس وصولاً إلى تطبيقها، فضلاً عن الأفكار التي تولدت لديه ولدى زملائه وبشكل عملي من خلال أدوار تمثيلية تجسد الطريقة التي ترجمها الطالب لمادة الدرس، ومن ثَمّ العودة إلى باقي الطلاب ورؤية الناتج الذي أفرزته عملية التطبيق الأولى للأدوار المسرحية بما فيه من إيجابيات وسلبيات، ومناقشتها بغية الوصول إلى الشكل الأمثل للدور المسرحي للشخصية، والتي تسهم في التوصل إلى طريقة تمثيل قريبة إلى الشخصية المراد أداء دورها ضمن المسرحية، وبغية تقييم ما وصل إليه الطالب من مستوى تمثيلي للشخصية التاريخية، يقوم المدرس بتوجيه مجموعة من الأسئلة التقويمية المطبوعة وبشكل مختصر بما يمنح للطالب الفرصة للإجابة عليها في الوقت المخصص، وبذلك يتمكن المدرس من تميز مستوى الطالب في المادة التعليمية.

كل ما سبق ذكره من خطوات لهذه الاستراتيجية والتي تم تنفيذها خلال الدرس أدى إلى تطور الطالب وتمكنه من اكتساب معرفة في المادة التعليمية وبالتالي مكنته من الإجابة على فقرات اختبار مادة التاريخ، والتي أظهرت كذلك نوع التقدم الذي أحرزه طلاب المجموعة التجريبية إذا ما تمت مقارنتهم بطلاب المجموعة الضابطة، إذ كان تعلّم الطالب من خلال أكثر من مبدأ من مبادئ التعلم كالتعلم الذاتي، والتعلم التعاوني، والمناقشة، والتعيين المسبق الدور الكبير في هذه النتائج، فضلاً عن أن حصول الطالب على دور أكبر في عملية التعليم والتعلم وشعوره بأهمية هذا الدور وزيادة التلاحم بين الطلاب من خلال عملية التمثيل المسرحي، يضاف له الدور الذي قام به المدرس من خلال عملية التوجيه زاد من الثقة بالنفس لدى الطلاب، كلُ ما سبق ذكره كان له الدور الكبير في إكساب الطالب للمادة التعليمي في التاريخ.

الفصل الخامس

5- الاستنتاجات والتوصيات والمقترحات

5-1 الاستنتاجات

5-1-1 تفوق طلاب المجموعة التجريبية التي تدرس وفق استراتيجية مسرحة الشخصيات في اختبار التحصيل لمادة التاريخ على طلاب المجموعة الضابطة والتي تدرس وفق الأسلوب المتبع في التدريس.

5-2 التوصيات

5-2-1 اعتماد استراتيجية مسرحة الشخصيات في تدريس مادة التاريخ لطلاب المرحلة الأساس في مدارس إقليم كوردستان.

5-2-2 اعتماد دليل الطالب للمادة التعليمية (التاريخ) كمرجع للتعيينات والواجبات البيتية.

5-2-3 اعتماد اختبار التحصيل لمادة التاريخ والذي تم بنائه في تقييم تحصيل الطلاب.

3-5 المقترحات

5-3-1 إجراء دراسة مقارنة بين استراتيجية مسرحة الشخصيات واستراتيجيات تدريس أخرى في مختلف المواد التعليمية.

5-3-2 إجراء دراسات أخرى لاستراتيجية مسرحة الشخصيات وعلى دروس أخرى في مجال الدراسة للمرحلة الأساس.

References:

1- Abu Riyash, H. M. and others, (2009): *The Origins of Learning and Teaching Strategies: Theory and Practice*, Dar Al Thaqafa for Publishing and Distribution, Amman, Jordan.
2- Abd Rabbo, S. M. Abdullah (2012): *The effect of using dramatization of curricula in treating difficulties in learning mathematics and developing the attitude towards matter among second grade students*, Mathematics Education Journal, Egyptian Association for Mathematics Education, Vol. 19, No. 3.
3- Abu Allam, R. M., (2005): *Assessment of Learning*, Dar Al Masirah for Publishing, Distribution and Printing, Amman, Jordan.
4- Abu Namra, M. K. and Saada, Nayef, (2009): *Physical Education and Teaching Methods*, United Arab Company for Marketing and Supplies, Cairo, Egypt.
5- Akhdar, A. Ali A., (2016): *The extent to which modern teaching strategies are applied to people with disabilities from the viewpoint of teachers, Journal of Special Education and Rehabilitation*, Foundation for Special Education and Rehabilitation, Volume 3, Number 11.
6- Al-Basati, A. Allah A., (2009): *Teaching in Physical Education and Sports*, King Saud University, Scientific Publishing and Press, Kingdom of Saudi Arabia.
7- Al-Jadry, A. H. and Abu Helou, Jacob Abdullah, (2009): *Methodological foundations and statistical uses in educational and human sciences research*, Ithra for Publishing and Distribution, Amman, Jordan.
8- Al-Hariri, R., (2008): *Educational Calendar*, Dar Al-Manhaj for Publishing and Distribution, Amman, Jordan.
9- Al-Dawoodi, M. Ali F., (2011): *The effect of using the strategy of teaching by steps in acquiring tactical knowledge in handball and developing meta-cognitive thinking*, master's thesis, College of Physical Education, University of Mosul, Iraq.
10- Bloom, B. et al. (1983). *Taxonomy of educational objectives book*. Canitive Domuin.
11- Omar, Z. Ali and Abdel-Hakim, Ghada Jalal, (2008): *Methods of Teaching Physical Education*, Theoretical Foundations and Applications, Dar Al-Fikr Al-Arabi, Cairo, Egypt.
12- Faleh, Zaid T., (2016): *The effect of dramatizing the curricula in increasing the achievement of middle school students (the study of grammar as a model)*, Maysan Research Journal, Volume Twelve, Issue Twenty-Three), 253-282.
13- Farahat, Laila Al-Sayed, (2007): *Measurement and Testing in Physical Education*, 4th Edition. Book Center for Publishing.
14- Kawafha, T. M., (2010): *Measurement, Evaluation*, and Diagnostic Methods in Special Education, 3rd Edition, Dar Al-Masirah for Publishing, Distribution and Printing, Amman, Jordan.
15- Al-Kilani, A. Z. and others, (2009): *Measurement and Evaluation in Learning and*

Teaching, United Arab Company for Marketing and Supplies in cooperation with Al-Quds Open University, Cairo, Egypt.

16- Melhem, S. M., (2010): *Research Methods in Education and Psychology*, 6th Edition, Dar Al Masirah for Publishing, Distribution and Printing.

17- Negash, M. (2019). *Comprehensiveness of Learning Outcomes Formulated in the Newly Designed Ethiopian Primary School Teacher Education Courses. Journal of Teacher Education and Educators*, 8(1), 79–91.

18- Ritakumari, S. (2019). *Educational Media in Teaching Learning Process*. In Bhartiyam International Journal of Education & Research (Vol. 8, Issue Iii, p. 7).

الملحق (1)

اختبار التحصيل لمادة التاريخ

الفقرات
س1\ قائد الحركة التي قامت ضد السلطة العباسية من قبل اهالي الحسنية (زاخو و بوتان) هو: أ – جعفر الكوردي ب – لشكر بن محمد ج – شداد الكوردي د – حسنويه بن حسين الكوردي
س2\ تعتبر اربيل من المو اقع الهامة للإمارة: أ – العنازية ب – الراوية ج – الحسنويهية د - الهذبانية
س3\ من الدول الكوردية المهمة في العصور الوسطى والعصر الاسلامي هي الدولة: أ – العنازية ب – الايوبية ج – الشدادية د - الدوستكية
س4\ والي مدينة بعلبك هو: أ – نجم الدين ايوب ب – محمد بن شداد ج – سالاربن موسى الهذباني د – احمد بن مروان
س5\ تم تحرير بيت المقدس من الصليبيين في معركة حطين سنة: أ – 581 (هجرية) ب – 584 (هجرية) ج – 583 (هجرية) د – 582 (هجرية)
س6\ شجرة الدر هي زوجة الملك: أ – العزيز ب – الصالح ج – العادل د – الكامل
س7\استشهد الامام الحسين بن علي في معركة الطف في صحراء كربلاء سنة: أ – 60 (هجرية) ب – 63 (هجرية) ج – 62 (هجرية) د – 61 (هجرية)
س8\ حقق الامويون النصر على ثورة عبد الرحمان بن الاشعث في دير الجماجم قرب الكوفة سنة:

الفقرات
أ – 82 (هجرية) ب – 84 (هجرية) ج – 83 (هجرية) د – 81 (هجرية)
س9\ اول خليفة اموي نظر الى شكاوى الناس المظلومين هو: أ – الوليد بن عبد الملك ب – هارون الرشيد ج – عمربن عبد العزيز د - معاوية بن ابي سفيان
س10\ المعركة التي انهزم بها الامويين هي معركة: أ – صفين ب – القادسية ج – الزاب د - اليرموك
س11\ابو جعفر المنصورقام ببناء مدينة أ – بغداد ب- الكوفة ج- الموصل د- البصرة
س12\ التسلط التركي كان في العصر العباسي أ – الاول ب – الثاني ج – الثالث د - الرابع
س13\ سقوط الدولة العباسية على يد المغول واحتلال بغداد سنة: أ – 654 (هجرية) ب – 657 (هجرية) ج- 656 (هجرية) د – 658 (هجرية)
س14\ شارك كورد شهرزورفي الانتفاضة العلوية التي جرت بقيادة زيد بن علي ضد الامويين سنة: أ - 120(هجرية) ب – 125 (هجرية) ج – 122(هجرية) د – 123 (هجرية)
س15/ الشخصية الكوردية التي تشرفت بلقاء النبي محمد (صلّى الله عليه وسلم) هو الصحابي (كابان). 1- صح 2- خطأ
س16/ الإمارة الدوستكية كانت من أبرز الإمارات في العهد الأموي. 1- صح 2- خطأ
س17/ صلاح الدين الأيوبي هو القائد الذي أنهى حكم الفاطميين سنة (557) هجرية ووضع أسس الدولة الأيوبية في مصر. 1- صح 2- خطأ
س18/ جعل الخليفة معاوية بن أبي سفيان لنفسه مقصورة أثناء الصلاة خوفاً من المرض. 1- صح 2- خطأ
س19/ الخليفة الذي تحولت في عهده الدواوين إلى اللغة العربية هو عبد الملك بن مروان. 1- صح 2- خطأ
س20/ البويهيون هم القبيلة التي كانت تعيش في إقليم ديلم. 1- صح 2- خطأ

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts108/283-298

Representations of the event in the drawings of the civilizations of the ancient world (selected models)

Mayada Majid Mansour [1]
Nawras Adnan Shehab [2]

Al-Academy Journal-Issue 108 **ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229**
Date of receipt: 15/1/2023 **Date of acceptance: 4/2/2023** **Date of publication: 15/6/2023**

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

Abstract:

This research is concerned with studying the representations of the event in the drawings of the ancient civilizations of the world, and the research consists of two axes, the axis of the theoretical framework, which included (the research problem, its aim, its limits, and the definition of its terminology).

The research aims to reveal how the event pattern was formulated by the artist on the surface of his visual achievement, and the limits of the search were spatial in the ancient civilizations of Iraq, Egypt, Greece and Rome, but the limits of the temporal research could not be determined because they were before birth, and objectively:

representations of the event in the civilizations of the ancient world This axis also included four topics The first: the event in the arts of ancient Iraq, the second: the event in the arts of ancient Egypt, the third: the event in Greek art, and the fourth: the event in Roman art, ending with the indicators produced by the theoretical framework, while the second applied axis was represented by the research procedures, namely (the research community The research concluded with the results and the most important sources that the researcher relied on.

Keywords: representations, event.

(1) University of Basra / College of Fine Arts. mayadamajedmmm@gmail.com

2 University of Basra / College of Fine Arts

تمثلات الحدث في رسوم حضارات العالم القديم (نماذج مختارة)

ميادة ماجد منصور[1]

نورس عدنان شهاب[2]

ملخص البحث:

يُعنى هذا البحث بدراسة تمثلات الحدث في رسوم حضارات العالم القديمة ، وتكون البحث من محورين محور الإطار النظري الذي اشتمل على (مشكلة البحث ، وهدفه ، وحدوده، وتحديد مصطلحاته) اذ تبرز أهمية البحث في الفائدة التي يتلقاها المهتمين بالفنون التشكيلية في الحضارات القديمة ، كما يهدف البحث الى الكشف عن كيفية صياغة نسق الحدث من قِبل الفنان على سطح منجزه البصري ، وكانت حدود البحث مكانياً في الحضارات القديمة في العراق ومصر واليونان وروما ، اما حدود البحث الزمانية فلا يمكن تحديدها نظراً لأنها كانت قبل الميلاد، وموضوعياً : تمثلات الحدث في حضارات العالم القديم ، كما تضمن هذا المحور اربع مباحث الأول : الحدث في فنون العراق القديم ، اما الثاني : الحدث في فنون مصر القديمة ، والثالث: الحدث في الفن اليوناني ، والرابع : الحدث في الفن الروماني منتهياً بما افرزه الإطار النظري من مؤشرات، اما المحور الثاني التطبيقي فقد تمثل بإجراءات البحث وهي (مجتمع البحث ، ونماذج العينة ، ومنهجية البحث ، وتحليل نماذج العينة) وخُتم البحث بالنتائج واهم المصادر التي اعتمدتها الباحثة .

الكلمات المفتاحية: تمثلات، الحدث.

مشكلة البحث:

يعد الفن نتاجاً ثقافياً واجتماعياً يعكس الواقع والتجربة الانسانية، فقد كشفت جدران الكهوف عن رسوم جدارية لعمليات الصيد والمطاردة بوصفها احداثاً هامة آنذاك، في حين جسدت لنا فنون الحضارات القديمة احداثاً ووقائع مستمدة من مشاهد الحياة اليومية والميثولوجية متمثلة بمشاهد المعارك والانتصارات والاحتفالات والطقوس التعبدية، اما في الحضارات المتعاقبة التالية كالحضارة اليونانية والحضارة الرومانية فقد أضحت بنتاجها مهتمة بالجوانب الجمالية والتنظيمية للحدث من خلال تطور الأسلوب في الرسم على الاواني موضحةً جوانب الاحداث المختلفة، كما عنت مشاهد التصوير الجداري والمنحوتات برسوم المواكب الطويلة ومشاهد الرقص وطريقة تمثيلها وتبدو هنا إشكالية تتمثل في كيفية صياغة هذه الرسوم وكيفية احتوائها على الحدث ،وهذه الاشكالية هي ما تصدى لها البحث الحالي لتسوق الباحثة مشكلة بحثها وفقاً للسؤال التالي :

- كيف تمثل الحدث بصرياً في رسوم الحضارات القديمة؟

[1] جامعة البصرة، كلية الفنون الجميلة , mayadamajedmmm@gmail.com

[2] جامعة البصرة، كلية الفنون الجميلة

حدود البحث:

1-الحدود الزمانية : من 2000 ق.م الى القرن الثالث ق.م.

2-الحدود المكانية : العراق ، مصر، اليونان ، روما .

3-الحدود الموضوعية : دراسة تَمَثُل الحدث في رسوم الحضارات القديمة .

تحديد المصطلحات:

تَمَثّلَ (لغةً):

وردت كلمة (تَمَثَّلَ) في القرآن الكريم في قولهِ تعالى **"فأتَّخَذَت من دونِهم حِجاباً فأرسلنا إليها روحَنا فَتَمَثَّلَ لها بَشَراً سَوياً"**

(Quran, Verse 17)

"كلمة تمثل من الفعل (مَثَّلَ) كما يقول تَشْبَهُهُ و شَبَهُهُ ، والمثل : ما يضرب به من الامثال ، والتمثال : الصورة والجمع (تماثيل) ... والمثلات و(أمثلة) جعله (مَثَلَه) ، والتمثل في اللغة العربية معناه قيام الشيء مقام الآخر ، فنقول (مَثَّلَ قومه في دولة ، او في مؤتمر ، او في مجلس) أي ناب عنهم " (Al-Razi, 1983, p. 614، 615) .

تَمَثَّلَ (إصطلاحاً):

هو: **"مثول الصور الذهنية بأشكالها المختلفة في عالم الوعي او حلول بعضها محل بعضها الآخر"**

(Wahba, p. 223)

تمثلات إجرائياً:

هو حلول و تمظهر الاحداث والوقائع على سطحٍ ما بصيغة نصوص ومشاهد بصرية .

الحَدَث لُغةً:

"الحُدُوثُ نَقيضُ القُدْمَةِ، حَدَثَ الشَّيءُ يَحْدُثُ حُدُوثاً وَ حَداثَةً...والحُدُوثُ : كوْنُ شيء لم يَكُنْ ، وأحدَثَهُ اللهُ فَحَدَثَ ، وحَدَثَ أمرٌ أي وَقَعَ " (Manzoor, p. 796)

حَدَثَ إصطلاحاً:

"الحادث هو الواقع ، وحدثَ أمر أي وقعَ ، وكل حادث فهو على وجهين : احدهما هو الذي لِذاتهِ مبدأ هي بهِ موجودة ، والآخر هو الذي لزمانه ابتداء ، وهو في كلا الحالتين أمرٌ مُسلَّمٌ به، متحققٌ في الأذهان او الأعيان " (The Philosophical Lexicon, Part One, p. 433) .

الحَدَثْ إجرائياً:

هو الواقعة التي استجدت في زمان ما وشغلت المجتمع لأهميتها كأن تكون دينية او سياسية او اجتماعية.

الإطار النظري

المبحث الأول

مفهوم الحدث:

يرتبط مفهوم الحدث ارتباطاً وثيقاً بمنظومة متسقة من الاحداث والافعال التي تتخذ عند وقوعها سياقاً معيناً، تقع ضمن زمان ومكان له خصوصية موضوعية بحيث تشترك في صياغتها عناصر مختلفة تتفاعل مع بعضها، إذ يشكل الحدث ظاهرة او واقعة ما تَحِلُّ بمجتمع تحمل مؤثرات سلبية او إيجابية قد تكون سياسية او اقتصادية او اجتماعية او دينية ،فتاريخ الحضارة البشرية مليء بالأحداث المختلفة المتنوعة التي اخذت صدى واسع ضمن محيطها وما يجاوره ، و وقعت وترسخت في الاذهان حتى انتقلت عبر الزمن من جيل الى آخر ، فالحدث عادةَ ما ينشأ عن حادثة او حادث **"والحادث هو الو اقع ، وحدث أمر أي وقع"** (Saliba, 1982, p. 433) ، وبنفس الوقت هي لفظة يصعب تعيينها او تعريفها (Hammouda, 1998, p. 33) ، لكثرة استخدامها في اللغة للتعبير عن أشياء متنوعة ، إذ يرتبط الحدث (الفعل) بأسلوب الفعل الذي يقصد به مفهوماً :الطريقة التي وقع بها او حصل ، وعليه فأن كل ما نقوم به او نفعله هو حدث ، الكتابة حدث والقراءة حدث، والذهاب والمجيء حدثان مترابطان اعتماداً على طريقة القيام بها كما يرتبط الحدث من حيث هو فعل ايضاً بالتعبير عن الزمن ويأتي معنى الزمن مترابطاً مع كل فعل وملازماً له ، إذ ان لكل فعل زمن حدوث كونه يحصل بزمن ما يطلق عليه زمن الحدث ، وعليه فالأحداث وفق هذا المفهوم تكون متنوعة اعتماداً على تنوع صيغ الفعل في اللغة ، فأما ان يكون الحدث حدثاً تاماً كاملاً بصيغة الماضي وهذا نجده قد ارتبط بزمن سابق مضى وانتهى ، او يكون حدثاً لم يكتمل بعد كما في صيغة المضارع (زمن المضارع) او يأخذ طابعاً آنياً كما هو فعل الامر لنرى بذلك ان الأفعال في اللغة العربية مرهونة بزمن حصولها ، ومن هنا نجد ان الحدث يأخذ تسلسله في اللغة اعتماداً على صيغة الفعل المرتبط به وفق مفهوم الزمن المتحقق ليأتي بثلاث أنماط هي (الحدث الماضي ، الحدث الحاضر ، الحدث المستقبلي) وبواسطة الفعل الذي يقوم به الانسان وينطقه بصيغة المتكلم او المخاطب او الغائب، فبالفعل وصياغته يمكن ان نعبر عن الزمن الذي تضمن حدثاً ما ، والفعل هنا عنصر مهم في اللغة لتعبيره عن الزمن ،كما ان الفعل بحسب العلماء له صيغتان اثنان هما المضارع والماضي اما الامر فهو اسلوب كلام، توج اسلوب الحدث، فيقصد به الطريقة التي وقع بها الحدث (الفعل) او حدوثه، ويتضمن جوانباً عديدة كالتكرار والاستمرارية اضافة لذلك إن كان حدثاً مكتملاً ام غير مكتمل، فمثلاً نقول (يَكتبُ) الكلمة هي (فعل الكتابة) وبالتالي هي حدث، وهذا حدثاً غير كامل، لأن حدث الكتابة لازال مستمراً، في حين ان حدث (كَتبَ) هو حدث كامل إذ تمت كتابته وهو مرتبط بالزمن إذ يسبق الوقت الذي نُطِقَ فيه الحدث، وتتغير دلالة الحدث عند تغيير الظروف في اللغة العربية مثل يكتب أخي الرسالة الآن، يكتب أخي الرسالة غداً (Aziz, pp. 261-266) ،كذلك يرتبط مفهوم الحدث ارتباطاً وثيقاً بالأدب ، إذ يرتبط الحدث بواقعة ذات أهمية وخارجة عن المألوف كما في السرديات والقصص والحكايات بمحاكاتها للواقع ، كما يعبر عن مفردة ترتبط بمعنى التحول (من حال لآخر) في مجريات الرواية ، إذ ترتبط أهمية الرواية بتسلسل وتنوع احداثها من حيث ان لا أهمية للحكاية ما لم تتابع احداثها وتتباين، كما الحال بالنسبة للأحداث الواقعية ، في حين ان اغلب ما ساد في السرد هو استخدام مفردة (الفعل) بدلاً من الحدث

، وهذا ما يؤكد ارتباط المفردتين مع بعضهما كما في اللغة ، كما يعد تتابع الاحداث المترابطة (فعلاً) ايضاً ، ويطلق (يوري لوتمان 1922-1993) (al-Manasra، 2022)حدثاً على الفعل الذي يغير حال الشخصية وذلك حين نجد بان الشخصية قد تجاوزت حد الحقل الدلالي عند اضطلاع البطل بحدث ما ، إذ يتمثل هذا الحدث بإنتقالة واضحة للبطل ومجريات احداثه بين ضدين واضحين ، كفعل التحول من جاهل الى عالم او من مريض الى سليم ، وبهذا فأن الحدث يلغي الفارق بين الضدين فالشخصية في العمل الادبي تُعرف من خلال الحدث المرتبط بها والذي يمر من خلاله البطل بين الاضداد المختلفة ، اما (برانس1973) فقد ادرج مخططاً يوضح فيه كيف ان الحكاية ترتبط بحدث له ارتباطات بأحداث أخرى، (حدث ← روابط ← حدث ← روابط ← حدث) ،ويرى ان الحكاية لها ثلاث احداث الأول والأخير ثابتين في حين ان الحدث الأوسط هو حدث حركي متغير يمهد للحدث الثالث ويرتبط به (others, 2010, pp. 145-146) ، ومن جانب مماثل يلعب الحدث دوراً هاماً في صناعة الدراما حين يبرز من خلالها بوصفه حدثاً كاملاً يحمل فكرة متكاملة عنه وعن دوافعه التي تقترن بأسباب حدوثه ،إذ يعد الحدث عنصر الدراما الأساسي كما يعد ناقلاً للواقع او محاكياً له ، فقد اطلق (ارسطو) لفظ الحدث التام على الحدث المحاكي للواقع ، الا ان ما يميز الحدث في الصناعة الدرامية انه يقود المتلقي نحو نهاية واحدة يمكن التحكم بها وهذا ما لا يتحقق دائماً على ارض الواقع كما ذهب ارسطو الى توظيف رؤيته في تحديد سياق هام في تصنيف الاحداث حسب اولويتها واهميتها وتسلسل بنائها وتكوينها ، فالحدث بحسب ارسطو ينقسم الى ثلاث أجزاء أساسية هي (بداية – وسط – نهاية) من حيث ان البداية لا يسبقها شيء انما يتبعها المزيد من الاحداث والتغيرات التي تجري بانسيابية وتتابع ، والوسط هو الحدث المسبوق بحدث ويتبعه حدث أيضاً اما النهاية فهي التي يسبقها احداث ولا يتبعها شيء ، كما قسم ارسطو الحدث الى نوعين أساسيين هما الحدث البسيط وهو الحدث الذي بالإمكان حصوله بمفرده (أي حدثاً واحداً) دون انقلاب او تحوير ، والحدث المركب الذي يكون التحول فيه بداية لانقلاب وتغيير ملموس (Dramatic construction, n.d.)

المبحث الثاني

اشتغالات الحدث في رسوم الحضارات القديمة

الحدث في الفن العراقي القديم:

لقد اثرت المعتقدات الدينية كثيراً في المجتمعات الاولى في العراق القديم ، فقد قدس السومريون مظاهر الطبيعة المختلفة وتبلورت معتقداتهم حول تلك القوى الخفية التي كانت تسير الطبيعة المليئة بالاحداث بوصفها الغازاً غامضة، الامر الذي دفعهم لتمثيلها في اعمالهم بهيئة البشر ، فالبسوها الثياب وجعلوها تمتاز بالقوة والضعف ، كما كانت الآلهة تملك الأسلحة ،وتتصارع فيما بينها صراعاً اعظم واقوى من صراعات البشر رغم انها كانت تتصف بالكمال ، وبذلك مثّل الحدث الديني اهم واعظم جانب في حياة مجتمعات الحضارات القديمة في العراق فتناقلوه ووثّقوه من خلال الفنون (Al-Husseini, p. 8) . لقد وجدت مجمل الافكار والتصورات الدينية صداها وانعكاسها فيما انتجه الفنان السومري من نتاجات فنية ، اذ يمثل الاناء النذري احد المكتشفات الأثرية التي يعود تاريخها الى أواخر عصر الوركاء وبداية عصر جمدة نصر بحدود 3200 ق.م فالفن آنذاك لم يمثل ثقافةً معينة وانما كان تعبيراً عن الاحداث **"لم يكن الفن تعبيراً ثقافياً**

يصور حياة الانسان ، ويعبر عن يومه، كان تعبيراً عن حدث الكون ، يستلهم من الأرض تلك الاحساسات الغفل ، وذلك الادراك المتوحش في عالم البداوة والتيه ، الذي شكل منظومة العلاقات المعقدة ، الى درجة لم نعد نميز بين وهب الطبيعة ونداء الفن" (Al-Habib, p. 162)

كما في الشكل (1) .

شكل (1)

ومما نلاحظه في هذا الشكل ان الفنان السومري مثل لنا مراسيم وطقوس خاصة تضمنت معالجة حدث تأريخي هام بطريقة تظهر فخامة المشهد وقوته التعبيرية ، عبر اتقانه لجماليات الاظهار الفني باستخدام مهارات تقنية واضحة كالنقش الدقيق على مادة الحجر باستخدام ادوات مختلفة ، فبشكل عام اظهر التمثل الفني للحدث في الحقل العلوي لهذا الاناء رزمتين من اعواد القصب إشارةً للآلهة (إن _ نين) آلهة السماء ، وصفاً من الرجال العراة وهم يحملون سلالاً مليئة بالفاكهة مع شخص يبدو ككاهن او مسؤول للبلاد كان في استقباله سيدة يرجح انها الآلهة نفسها ، كما يظهر المذبح المدرج وهو يحمل كبشان في اعلاهما شخصان احدهما يقف خلف الآخر ، اما الحقل السفلي للإناء فقد تضمن جموع من الماشية تسير بمحاذاة حقل سنابل القمح التي نمت على ضفاف احد الانهار (Okasha, p. 118)، والنص هنا هو ما أوضح بيان الحدث بذاته لأن **"المؤلف هنا لا يكون مطالباً بتوضيح نصه البصري (المنجز) . وانما النص وما يحتويه من عناصر تشكيلية مترابطة هو الذي يقوم بتوليد المعنى وفق قراءة المتلقي"** (Alwan, p. 85) ، لقد عززت هذه الرواية البصرية الرؤية الخاصة بإعادة انتاج الحدث بأسلوب التعاقب الزماني عبر تقسيم المساحة البصرية الى حقول عدة ، لنجد بان الذهنية السومرية الواعية تمكنت من تحويل الوقائع التأريخية ذات الجوانب التفصيلية الى مشاهد بصرية تشير الى رؤية نافذة ومنظمة للحياة والوجود ، حين تمكنت من رصد اكثر جوانب الحياة تناقضاً ، واستطاعت تمثيلها بأسلوب فني يحمل بعداً فلسفياً ورمزياً معبراً . فقد **"ابتدع الفنان العراقي القديم ، طريقة السرد القصصي (كتعاقب زمني) عن طريق تقسيم سطح العمل الفني الى افاريز (فواصل) وحقول متتابعة بشكل افقي بعضها فوق بعض ، اشبه بالتوليف السينمائي ، والتي تصور مشهدين متتامين للوجود ، الجانب المظلم والجانب المشرق من الحياة على اللوحتين الرئيسيتين مثل منظر الحرب في احدهما وفي الاخرى منظر السلام وبثلاثة افاريز لكل منهما وتقرا من الاسفل الى الاعلى"** (Genzi, p. 37)

الحدث في فنون وادي النيل:

تعد الحضارة المصرية القديمة في وادي النيل نِتاج التفاعل المادي والروحي للإنسان المصري مع عناصر البيئة والطبيعة، ويعد الاهتمام بالفن احد الخصائص المميزة للمصريين القدماء، لقد استخدم المصريون القدماء ورق البردي لكتابة النصوص الدينية والنصوص المتعلقة بحياة ما بعد الموت في ما يدعى باسم (كتاب الموتى) ، وهو الوصف الاقرب لمجموعة واسعة من الوثائق والنصوص الجنائزية المتضمنة لتعاويذ سحرية تعمل دليلاً للميت في رحلته للعالم الآخر ، والى جانب هذه النصوص الدينية استخدم المصريون القدماء الرسم كأحد الوسائل الفنية في تمثيل ابرز الاحداث التي يمر بها المتوفى من ثواب او عقاب من خلال آليات سرد

الاحداث التي يستخدمها الفنان انشائياً على المنجز الفني **"إن نظام الانشاء التصويري في آليات سرد الحدث ، وفهم العقد المهيمنة في تحرير النص ، وسيناريو توالي الاحداث ، انتظمت كتكوين لما من شأنه ضبط ادراك المشاهد وتوجيه انتباه"** (Sahib, p. 160)

اذ يمثل الشكل (2) لفافة من ورق البردي استخدم الرسام المصري في تزيينها تقنية التخطيط والتلوين لتنفيذ تفاصيل مشهد الحساب ، ويمثل الحدث المرسوم في هذه البردية بداية محاكمة وتقييم اعمال متوفى واقف تحت ميزان العدل والحق ، حيث قام الاله (انوبيس) بوزن قلب الميت فيها واضعاً ريشة الربة (ماعت ربة العدل والحق) في الكفة الاخرى ، وخلال اعتراف المتوفى وشهادته يقوم اله الكتابة والحكمة (تحوت) بتدوين نتيجة الميزان بالقلم في سجله ، ويظهر الوحش الخرافي (عمعموت) بقرب مركز الحدث ليقوم بابتلاع قلب المتوفى اذا كان كاذباً في شهادته . لقد صنف الرسام المصري الحدث في هذا النص البصري الى صفين اساسيين جاعلاً اياه حدثاً مركباً ، الاول تضمن مجموعة متسقة لاشكال آدمية في وضع جلوس مثلتها شخصيات مقدسة تحقق من خلالها تتابعية الاشكال في سطور افقية تظهر بشكل اصغر من مثيلاتها في السطر السفلي ، والثاني مركز الحدث الاساسي ، ويوضح خضوع المتوفى للمحاكمة وفق نسق متتابع ومنظم من الاشكال الملونة ذات التفاصيل الدقيقة والاحجام الاكبر ، حيث مكن هذا التنظيم الرسام المصري القديم من ابراز جوانب الحدث برؤية تفصيلية اكبر وفق آلية خاصة " تحاول سرد الحدث عبر الصورة بإهمال نقطة الرؤية المركزية الثابتة ، واستثمار امتداد سطح الكتاب الافقي لبناء مدونة تعرض موضوعه بشكل يضفي على عمله بعداً حكائياً ، فيصف لنا من خلاله الحالة الخاصة بالحدث في الموضوعة وتداعياتها ضمن نسق متتابع من النصوص البصرية " (Adnan، صفحة 20) .

الشكل (2)

الحدث في الفنون اليونانية:

كما اهتمت بلاد اليونان اهتماماً بالغاً بالفن ، فأنتج الاغريق اعمالاً تتصف بالتميّز والتفرد رغم تأثرها بالفن الاشوري والفن المصري القديم اول الامر، وكان لنشاطاتهم التجارية الدور الفاعل في تطور الفن من خلال استيراد التماثيل والفخاريات وقطع العاج المنحوتة (Adel, 1950, pp. 4-6) ، كما احتل الحدث مكانة مهمة في فنون الفخار والخزف الاغريقية التي زينها الفنانين بأحداث متنوعة تتضمن مشاهد لأشخاص يؤدون طقوساً دينية لتقديم القرابين والاضاحي للآلهة كما في الشكل (3)، إذ خطط الفنان عناصر الحدث المختلفة من شخوص وحيوانات وعربات وهي تدور حول الاناء معتمداً تقنية ملئ المساحات والاشكال بلون او لونين

ليصور لنا موكباً وامرأة تحمل درعاً ورمحاً ترمز لـ (أثينا) خلفها ثعبان وعمود ، وامامها مذبح فيه عصفور ولهب نار، ويظهر خلف المذبح صفاً يسير فيه أشخاص تتقدمه إمرأة تحمل فوق رأسها معدات التضحية وسكين ، يسير خلفها رجل يحمل معدات مع قربان ، فيما يصطف ست رجال آخرين خلفه بقيادة عازف فلوت ، وينتهي الموكب بعربة تجرها حمير بثلاثة اشخاص وسائق ، ويدل هذا المشهد على تنظيم متناسق ومنسجم للمفردات الطبيعية الممثلة في طقس ديني مهيب ، بعكس الجانب الآخر من الطبق الذي يظهر شخصيات أخرى اكثر صخباً ممثلةً جانباً آخراً من الطقوس او ربما تدل على احتفاليةٍ أخرى او مناسبة مختلفة تماماً ، إذ كانت المشاهد بمثابة تجارب مشتركة لتحديد الهوية الدينية والاجتماعية (D.Stansbury_oDonnell, 2015, p. 172) ، لقد مثل الفنان الحدث في اخراج فني ذي ابعاد درامية تعزز فهمنا الحاضر لاسلوب الفن الاغريقي في معالجة الانشاء الصوري وتفاصيله البنائية من جانب فني جمالي ذي علاقة بتمثيل الحدث ، اذ **"ان الحدث عندما يمتلك ابعاد درامية فأنه يكون مفعماً بالدلالات المعرفية والفكرية مما يرتقي به ليتو افق مع المعطيات الفنية التي تؤسس للعمل الفني"** (Rahima, 2013, p. 14) ، حيث تعمل جميع الدوال مع بعضها بما فيها العناصر الثانوية على تعضيد واسناد العناصر الرئيسية منها لانتاج بنية الحدث الاساسية في النص البصري ، وهنا **"اعتمد تمثيل الحدث على طابع المهيمن ومركز الجذب ، بوجود الاشكال الساندة له"** (Taqi, 2017, p. 239).

شكل (3)

الحدث في الفنون الرومانية:

كان الرومان متطفلين على فنون الأمم الأخرى وتحديداً بلاد اليونان ، إذ تأثروا كثيراً باليونان بعد غزوهم لها ، كما تأثروا ايضاً بفناني الشرق وحضاراتهم، لقد كانت فنون روما وتحديداً الرسم مزدهرة بفعل اقبال الرومان على تزيين منازلهم وقصورهم بلوحات جدارية ملونة مرسومة ، واخرى منفذة بأسلوب الفسيفساء ، في حين ازدهر فن النحت لديهم بشكل ملحوظ ، فاستخدم النحاتون في اعمالهم المتنوعة مواد ذات مواصفات جمالية وخواص تتصف بالصلابة كالرخام والبرونز .

ابرزت لوحة الفسيفساء شكل (4) حدثاً حربياً يمثل التقاء جيوش متحاربة في معركة (الاسكندر المقدوني) ، حيث التقى جيشان في موقع (ايسوس) في شمال سوريا ، وكان الجيش الفارسي بقيادة الملك الفارسي (داريوس) الثالث (Carroll, p. 25). كما تصور الفسيفساء عناصر الحدث واهمها (الاسكندر الأكبر) ممتطياً جواده على الجهة اليسرى من اللوحة بشعرٍ مجعدٍ ناعم ، وهو يرتدي درعاً نُقش عليه رأس ميدوسا لإضفاء طابع القوة عليه بوصفه مركزاً للحدث ، ويظهر ملك فارس في الجهة اليمنى بصحبة مجموعة همت بالفرار ، إذ يظهر سائق عربة الملك وهو يضرب الخيول بقوة للهروب من ساحة المعركة ، كما استخدم الفنان التظليل لينقل للمشاهد الإحساس بالكتلة والحجم مما يعزز من واقعية المشهد بتفاصيل درامية مثل الحصان الساقط على الأرض ، لقد احتوت هذه اللوحة باجزائها المختلفة على اكثر من مليون ونصف المليون من القطع الصغيرة الملونة التي رُتبت في منحنيات رُصفت بشكل غاية في التنظيم بأسلوب الفسيفساء الفني المرتبط بتقنيات تنفيذ العمل ، حيث ركز الفنان الروماني على اهمية الحدث التاريخي عبر تحقيق بعض التأثيرات المرئية المتمثلة في الانعكاسات الضوئية على الدرع البرونزي في المقدمة وباقي الاشكال والتفاصيل ، كما ابرز الفنان عبر تمثيل موضوعة الحدث التأثير العاطفي المتمثل في شراسة الهجوم وقوة الانفعال وعنف الحركة الظاهرية التي يستشعرها المشاهد.

(Tuck, 2015, p. 9697 ،)

شكل (4)

ان هذا التمثيل الفني لواقعة الصراع اخرج الحدث بطابع درامي لافت للانتباه ، فقد اظهر تنسيق الانشاء التصويري الموضوع مقترناً بالحركة والتداخل والتراكب بين العناصر الأساسية والثانوية باستخدام آليات سرد الحدث موجهاً الفكرة الاساس الى المشاهد بشكل مباشر بما يظهر ذلك التوتر العالي ، وصولاً الى حالة الذروة التي يستشعرها المشاهد عند رؤية العمل بتفاصيله المختلفة ، اذ **(تمثل الذروة اللحظة العظيمة جداً في التوتر الدرامي ، ويرتبط توجيه الفكرة (الى القارئ – المتفرج) بدرجة عالية جداً بالذروة ، كما ان القيمة الحقيقية للصراعات والشخصيات سوف تُكشف ضمنها تماماً)** (Senishina, 2009, p. 286) من خلال لعبها للأدوار المختلفة داخل العمل الفني .

مؤشرات الإطار النظري:

1-تقديس الفنان القديم لمظاهر الطبيعة واهتمامه بماهية الوجود هو ما دفعه لتمثيل احداثه على النصوص البصرية.

2- أعاد الفنان القديم في الحضارات المختلفة انتاج الحدث من خلال منجزاته الفنية بأسلوب التعاقب للمشاهد وجعلها في حقول متعددة مما منح الحقول إمكانية سرد الحدث بصورة بصرية.

3- اكتست المشاهد صبغةً درامية بفعل الحدث الذي يسرد حبكته ويتابع سيرورته في المشاهد البصرية كما تُروى الحكايات .

4- الحدث المركب هو ما شاع بين الفنون القديمة التي عرضت احداثاً وطقوساً دينيةٍ ، ويكون بشكل حقول متعاقبة تسلسل الحدث وتقسمه الى عدة لوحات في اللوحة ذاتها وهناك الحدث البسيط الذي يكون المشهد فيه واحداً يعرض حدثاً واحداً من غير ان يكون له بداية و وسط ونهاية .

5.اعتمد الفنان على الانساق المتتابعة في تكوين مشاهده وتنظيمه لعناصر الحدث فيها .

الفصل الثالث : إجراءات البحث

اولاً : مجتمع البحث :

بعد اطلاع الباحثة على العديد من المنجزات البصرية لنتاجات الفن القديم والتي بلغ عددها (20) اختارت الباحثة بعض النماذج لملائمتها موضوع البحث.

ثانياً : عينة البحث:

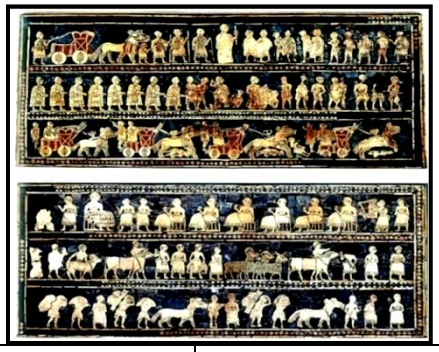
بعد افادة الباحثة من الاطار النظري للدراسة ، تم اختيار بعض النماذج الفنية البالغ عددها (3) عملاً فنياً اختيرت بشكل قصدي.

ثالثاً: منهج البحث:

اعتمدت الباحثة المنهج التحليلي الوصفي لتحليل عينة الدراسة الحالية كونه يتلائم مع طبيعة الدراسة .

رابعاً : تحليل عينة البحث :

إنموذج (1):



راية اور	من الكلس واللازورد والصدف	20 سم	2500 ق .م

التحليل:

يعد نظام اللوحة مركباً ،فهي لوحة ذو وجهين (مشهدين) ،وثلاثة حقول افقية متعاقبة على الوجه الأول للراية ،إذ يصور معركة خاضها جيش مدينة اور بقيادة ملكها ، اما المشهد الثاني على الوجه الثاني يصور الاحتفال بالنصر على الأعداء.

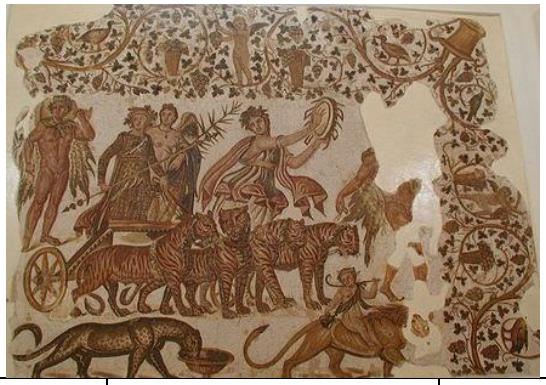
ويظهر تفعيل الحدث في المنجز أعلاه من خلال تفاعل عناصر الحدث جميعها (الأساسية والساندة) في المنجز أعلاه من خلال اشتراكهم بنفس الموضوعة والهدف ، فيما مكنت حركات الأشخاص الحدث من ان يأخذ مجراه ويحقق الحركة مما منح اللوحة عدة مشاهد متسلسلة يتبع احدها الاخر في حدث درامي مركب ، يرتبط المشهد بتمثيل حدث مركب او واقعة ذات اهمية تاريخية ومعنى عيني وصفي ، فاسلوب السرد يضاهي تمثيل المشاهد في السرديات والقصص والحكايات ، وذلك من حيث ارتباط تمثيل النص بمشاهد متلاحقة متتابعة ومترابطة ، ذات تسلسل بصري سردي حكائي.

كما يظهر تكوين اللوحة من خلال نسق متتابع في الحقول لشخصيات مختلفة تسير خلف بعضها، مما خلق تعاقباً زمنياً من خلال تقسيم المساحة البصرية الى عدة حقول ، مشهد (الحرب) نجد الحقل الاعلى من النص مكون من جموع بشرية لمحاربين سومريين يحملون اسلحة مختلفة ومعدات حربية تجرها الخيول ، تتجه نحو مركز الحدث المتمثل بالملك السومري وفق نسق متناظر (←●→) بالوان محدودة الأسود والبيج، وكان من ابرز عناصر تمثيل الحدث في هذا الحقل الاهتمام البالغ بدقة تنفيذ الاشكال وتفصيلها، وابراز الملك بحجم اكبر من المحاربين دلالة على اهميته ، واختزال جموع الخيول بأسلوب (التراكب الشكلي) لتوفير مساحة كافية للعناصر المساهمة في انتاج الحدث ، فضلاً عن الحقلين الآخرين اللذان يمتلكان نفس اسلوب التمثيل واتجاه الحركة (→) ، اما مشهد (السلام) فنجده مكوناً من ثلاث حقول بصرية العلوي منها يمثل حضور الملك وخاصته لحفل شراب موسيقي بنسق ممتد نحو اليسار (←) ، بينما اتخذت جموع القطعان والاشخاص في الحقلين التاليين نسقاً امتد نحو اليمين (→ / بأتجاه معاكس لمفردات الحقل الاول) ما حقق تنوعاً بصرياً

واضحاً في اسلوب تمثيل الحدث وانشاء مفرداته ، كما تشير حالة الحركة والنشاط في المنجز البصري على ان الحدث في الحضارة القديمة كان في وضح النهار .

اللون في المنجز البصري يحتوي على اللونين الأسود والبيج ، اتخذ اللون الأسود موقعاً هاماً كونه خلفية المنجز البصري ومنه شع لون البيج الوارد في الاشكال كما نلحظ ان الإضاءة قد شملت جميع عناصر الحدث بنفس الدرجة في محاولة من الفنان في التركيز على الموضوع بأكمله لتجلي موضوعة الحدث بشكل واضح ، كما ان المنظور في المنجز البصري أعلاه هو المنظور الجانبي وهو ما اتبعه فناني ذلك العصر وذلك لجهلهم بقواعد المنظور.

انموذج (2)



انتصار ديونيسوس	قطع فسيفساء	القرن الثالث ق.م

التحليل:

يسرد الفنان الحدث على هذا المنجز البصري عن طريق مشهد واحد تمثل على السطح البصري ليروي حدثاً تم في زمان ومكان سابقين يتجه سير الحدث من اليسار الى اليمين ويعد حدثاً بسيطاً وغير مركباً لانه لم يتوزع على حقول عدة ، ويهيمن العنصر الرئيسي للحدث على منتصف اللوحة بينما تتوزع العناصر الساندة للحدث على باقي الأجزاء.

ظهر الحدث في هذا المنجز البصري حدثاً بسيطاً يعرض مشهداً واحداً وهذا ما يختلف فيه عن اللوحات المركبة التي تسرد عدة مشاهد على المنجز البصري كما في النموذج (1) ، فكان الحدث في المنجز البصري أعلاه حدثاً بسيطاً اعتمد في سيرورته على حركات العناصر الساندة للحدث داخل المشهد،كما مُثل الحدث جمالياً من حيث التكوين فقد انشأ الفنان اللوحة انشاءً واقعياً رغم انفتاح النص ببعض اللاواقعية ، مؤكداً على مركز الهيمنة في العمل الفني وهو الملك المحتفي بالنصر، ونرى ان الحدث هنا قد تجاوز حد الحقل الدلالي وذلك بسبب الحدث الذي غير حال الشخصية (البطل) عندما يضطلع بحدث ما وهو حدث الانتصار إذ يتمثل هذا الحدث بإنتقالة واضحة للبطل ومجريات احداثه بين ضدين واضحين.

النظام العام للوحة الرومانية هو شكل مربع تم توزيع عناصر الحدث فيه بنسق متتابع ، يتمركز المنجز البصري عناصر الحدث الرئيسية متمثلةً بالملك وهو يحتفي بنصره من خلال قرعه الدف وحاشيته خلفه،

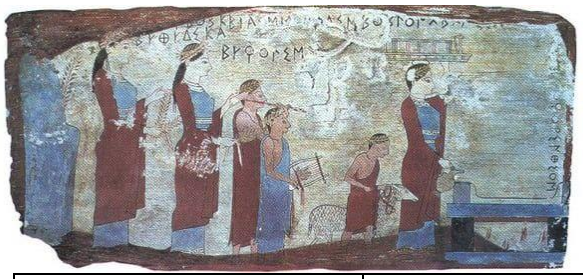
وجميعهم قد ركبوا عربه تجرها النمور ، يتقدم موكب الملك شخص لا يمكننا رؤية ملامحه جراء حادث طال اللوحة، لكنه يبدو بجناحين ويتقدم موكب الملك الى الأسفل منه طفل يركب اسد وخلفه نمر يشرب ماءً من غناء والى الخلف شخصية رجل عاري بجناحين ويحيط عناصر الحدث مجموعة من الرسوم الزخرفية النباتية والحيوانية في اعلى اللوحة .

منظور عناصر الحدث في اللوحة جانبي وذلك لعدم معرفة الحضارات القديمة بقواعد المنظور فكان الفنان القديم يرسم الاشكال من الجانب ، فيما يبدو مركز الإضاءة قادم من الجهة اليسرى وعليه فأن الأجزاء اليمنى من الاشكال تبدو اكثر عتمة .

لم يركز الفنان على التنوع في استخدام الألوان ، بل اقتصر على الوان معينة مثلت فيما بينها انسجاماً متآلفاً من لون واحد استخدم للظلال وللتفاصيل المعتمة ايضاً فيما كانت الوان الخلفية مقتصرة على درجة البيج الفاتح لتمنح عناصر الحدث بالوانها الغامقة مزيداً من المركزية وحالةً من الشد البصري .

وازن الفنان المنجز البصري من خلال التكوين عن طريق توزيع الاشكال فعلى الجهة اليمنى والعلوية رسم الفنان الزخارف النباتية والحيوانية ليوازنها مع الاشكال التي احتلت مركز الهيمنة متمثلةً بالملك وحاشيته وهذا ما شكل ايقاعاً بين الاشكال مبتعداً عن التكرار الرتيب والممل .

انموذج (3)



أقراص بيستا	540-530 ق.م

التحليل :

يعد الحدث هنا حدثاً بسيطاً لانه اشتمل على حدث واحد على السطح البصري وتوزعت مفردات الحدث بين مفردات رئيسية (الأشخاص) ومفردات ثانوية ساندة (كالخلفية والزخارف)، ويمثل المشهد حدثاً درامياً خاصاً بالتعبد، وهذا ما حقق حبكةً للحدث بفعل حركة الانسياق نحو مصدر التعبد الظاهر في يمين المشهد الذي يحتوي على صبغةً تراجيدية فبحسب رأي ارسطو القائل بأن التراجيديا والدراما والكوميديا محاكٍ للواقع

ويشكل الحدث هنا ظاهرة او واقعة دينية حلّت بالمجتمع تحمل مؤثرات إيجابية من خلال انقياد عناصر الحدث الساندة نحو العنصر الرئيسي

يظهر المشهد حدثاً من طقسٍ ديني يؤدى في الازمان الماضية ويتجه الحدث من اليسار الى اليمين من خلال تحرك عناصر الحدث ومن خلال وجهتهم ، ويبدو الحدث بسيطاً إذ مثله الفنان على سطح واحد موزعاً فيه عناصره وساعد المعنى الكامن في المنجز البصري الحدث في ان يُفعّل ويأخذ مجراه في الحدوث .

تعد اللوحة في نظامها مستطيلة الشكل احتوت على حدث نذري متمثل بتقديم القربان الى الإله في صف تكون من مجموعة من الأشخاص (عناصر الحدث) بنسق متعاقب متجه نحو اليمين في إيقاع بطيء نحو فراغ ربما يمثل الإله او مكان وجوده ،ترفع أولى النساء يدها بينما تمسك بالاخرى كيساً ، وخلفها طفل يجر كبشاً ويقدمه كقربان ، وبعده فتى يعزف على آلة موسيقية يمسكها في يده والى الخلف منه فتى يعزف الفلوت والى الخلف منهم امرأتان تحملان السنابل في ايديهما ، وجمع الأشخاص هذا يتقدم نحو فراغ امامهم يبدأه لوح خشبي باللون الأزرق.

كما نلاحظ سيادة اللونين الأزرق والاحمر في عناصر الحدث ، مع ادراج اللون البني المحمر الى الأعلى والاسفل من الاشكال لخلق توازن لوني فيما بدت الخلفية باللونين الأصفر والازرق الفاتحين ، كما تخللت بعض الرموز اليونانية خلفية اللوحة ، لاخراج انساق مفردات الحدث وفق رؤية تنظيمية انشائية رصينة .

يظهر سياق الحدث في الشكل أعلاه بأننوع الحدث هو حدثاً بسيطاً وليس مركباً ،إذ تمثل في حقل واحد للمنجز البصري كما نلحظ اختلافاً في حجوم عناصر الحدث لاظهار الإيقاع في التكوين العام ، مع إضافة المساحات اللونية الى الأعلى والاسفل من عناصر الحدث في المشهد مما حصر العناصر داخل إطار تابع للمشهد ذاته، كما سرد الفنان حالةً من السكون والرهبة التي بدت على محيا الأشخاص وقيدت من حركتهم ، إذ كانت مشيتهم بهدوء تام وسكون تتوافق مع طبيعة الحدث الحاصل وهم يقدمون القرابين للإله ، فقد عالج الفنان حركة اشكاله البشرية بطريقة ديناميكية ، حيث ان حركتهم منتظمة وظهرت جماليتهم من خلال استخدام الخطوط المنحنية في رسم عناصر الحدث .

النتائج:

1- مثل الحدث جانباً مهماً من جوانب الفنون في الحضارات القديمة ، إذ كان له الفضل الأول في نقل تفاصيل الاحداث آنذاك كما في اللوحة (1).
2- اهم المواضيع التي تناولها هي الطقوس الدينية والحروب والانتصارات والتي من خلالها تعرفنا على مجمل الاحداث في الحضارات القديمة كما في اللوحة (1) .
3- استخدم الفنان القديم النسق المتعاقب في الحقل الواحد لعناصر الحدث في سرد الحدث كما في اللوحة (3) .
4- استخدم الفنان القديم عدة طرق في تقديم موضوع منجزه الفني ، فتارةً عمد الى استخدام الحدث المركب في سرد موضوعه كما في اللوحة (1)، وتارةً اعتمد الحدث البسيط في سرده كما في اللوحة (2) و(3).
5- ظهرت الحبكة في سرد الفنان القديم لموضوعاته وهي ما اضفت حالة من الشد والملاحقة البصرية من قِبل المُشاهد للتعرف على باقي تفاصيل المشهد كما في اللوحة (1).

الاستنتاجات :

• كشفت الدراسة عن مواضيع الاحداث في رسومات الحضارات القديمة ، متمثلةً بالمواضيع الدينية والحربية والانتصارات والاحتفالات .

•كشفت الدراسة الحالية عن أنواع الانساق التي اعتمدها الفنان القديم في منجزاته البصرية وقد تمثلت بالنسق المتعاقب لعناصر الحدث .

• أوضحت الدراسة الحالية نوعين من الحدث الذي استُخدِمَ في النصوص البصرية ، إذ تمثل النوع الأول بالحدث المركب الذي يقسم اللوحة الى قسمين او اكثر ويتم بهما سرد الحدث ، والثاني هو الحدث البسيط الذي يسرده الفنان من خلال اللوحة من غير ان يجزأها .

•كشف البحث الحالي عن الحبكة التي سادت اغلب مواضيع الفن القديم لتمنحه الواقعية وتُفعّل الشد البصري لدى المتلقي .

References :

1. Abd al-Haqq Salim Adel .(1950) .*Greek Art and Its Famous Antiquities in the East* . Damascus :Al-Taraqi Press, Damascus.
2. Abdel Aziz Hammouda .(1998) .*Dramatic Construction* .,The Egyptian General Book Organization.
3. Abu Bakr Al-Razi .(1983) .*Mukhtar Al-Sahih* .Kuwait :Dar Al-Risala.
4. Ali Al-Fariwi Al-Habib .(بلا تاريخ) .*Anthology of Event and Possibility of Art: The Aesthetic of Bedouinism according to Gilles Deleuze* .Tunisia :University of Sfax.
5. an introduction to theater sciences Dramatic construction .(بلا تاريخ) . https://sites.google.com/site/spacifictheater/stur .
6. Hassan Taleb Genzi .(بلا تاريخ) .*Aesthetics of Space Systems - Applications in Iraqi Painting* .(الإصدار 2013) Syria: Dar Nineveh for Studies, Publishing and Distribution.
7. Ibn Manzoor .(بلا تاريخ) .*Lisan al-Arab* .Cairo: Dar al-Ma'arif
8. Izz al-Din al-Manasra .(2022 ,2 4) .Yuri Lotman, Russian critic .https://alrai.com
9. J. Thomas Carroll .(بلا تاريخ) .*The World of Alexander the Great*) .Ali Khaled Gharib ، المترجمون)Hindawi Foundation.
10. Jamil Saliba .(1982) .*The Philosophical Lexicon, Part One* .Beirut ،lebanon : Lebanese Book House.
11. Maadi Al-Husseini Al-Husseini .(بلا تاريخ) .*Legends of Syria and Mesopotamia* .Cairo: Treasures for Publishing and Distribution.
12. Maitham Jader Rahima .(2013) .*The Intellectual Dimensions of the Event and Its Artistic Treatments in Contemporary Iraqi Painting* .College of Fine Arts, University of Basra.
13. Mark D.Stansbury_oDonnell .(2015) .*A Hystory of Greek Art* (مترجم كوكل، المترجمون) . USA: Wily Blackwell.
14. Muhammad Al-Qadi and others .(2010) .*The Dictionary of Narratives* .(المجلد 1) International Holding for Independent Publishers.
15. Murad Wahba .(بلا تاريخ) .*The Philosophical Dictionary* .Dar Quba.
16. Nawras Shihab Adnan .(بلا تاريخ) .*The Aesthetics of Book Art in Contemporary Formation in Iraq* .University of Babylon, Faculty of Fine Arts
17. Rula Abdullah Alwan .(بلا تاريخ) .*Applications of Immanence in Contemporary Iraqi Sculpture Ceramics* .Albasra: Basra Arts Journal, Issue 23

18. Sarah Taqi .(2017) .*manifestations of Iraqi events in the works of Basra painters* .Al Basra ، College of Fine Arts, University of Basra.
19. Steven L. Tuck .(2015) .*A History of Roman Art* (ترجمة كوكل، المترجمون) .Wiley Blackwell.
20. Tharwat Okasha .(بلا تاريخ) .*Ancient Iraqi Art, Sumer, Babylon and Assyria* .The Arab Foundation for Studies and Publishing
21. The Holy Quran) .Verse 17 .(*Surah Maryam* .
22. Yanutha Senishina .(2009) .*Theory of Drama*) .Fares Noureddine (المترجمون ، Baghdad: Dar Al-Affan Al-Thaqafia
23. Yoel Youssef Aziz .(بلا تاريخ) .*Time and Event in Arabic and English* .College of Arts, University of Mosul.
24. Zuhair Sahib .(بلا تاريخ) .*Iraqi Plastic Arts: The Pre-Writing Era* .(2007 الإصدار) Baghdad Artists Association of Fine Arts.

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts108/299-314

A critical reading of the artworks of Saudi artists through the theory of Erwin Panofsky

Noura Adel Al-Hathloul [1]
Salma Salem Abdel Aziz Al-Zaid [2]

Al-Academy Journal-Issue 108 **ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229**
Date of receipt: 3/4/2023 **Date of acceptance: 10/4/2023** **Date of publication: 15/6/2023**

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

Abstract:

This study deals with the subject of art criticism by using Erwin Panofsky's theory to analyze a few Saudi artists' works. The study aims to identify Panofsky's theory and provide criticism of some Saudi artworks using it. The importance of the study is that it enriches the field of art criticism in the Kingdom of Saudi Arabia and helps critics and artists in using Panofsky's theory to analyze artworks.

The study sample consists of six artworks produced in 2021 by six contemporary Saudi artists. In the theoretical section, the study dealt with several topics; first, is art criticism, the second part presents Panofsky's theory with its three stages, the final part deals with the beginning of Saudi art until present time and its sources of inspiration.

The study at first, used a descriptive approach to describe the artworks and forming the theoretical framework. Then the analytical approach for applying the theory in the analysis of artistic works.

The study concluded that Art Criticism is a very essential elements in influencing Fine Arts. Also, it helps artists to improve their methods. As for recommendations, it illustrates the need for updating art education curriculum, in addition to adding lessons in Art Criticism.

Keywords: Art criticism, contemporary art, art analysis, art education, Saudi art

[1] Department of Art Education, College of Education, King Saud University, Al-Ahsa, Kingdom of Saudi Arabia. nourah.3adel1@gmail.com

[2] Department of Visual Arts, College of Art, King Saud University, Riyadh, Saudi Arabia. salzaid@ksu.edu.sa

قراءة نقدية لأعمال التشكيليين السعوديين من خلال نظرية أروين بانوفسكي

نوره عادل الهذلول[1]
سلمى سالم عبد العزيز الزيد [2]

الملخص:

تتناول الدراسة موضوع النقد الفني باستخدام نظرية إروين بانوفسكي لتحليل عدد من أعمال الفنانين السعوديين. وتهدف إلى التعرف على نظرية بانوفسكي وتقديم قراءة نقدية لأعمال التشكيليين السعوديين على ضوئها، تبرز أهمية الدراسة في كونها تثري مجال النقد الفني في المملكة العربية السعودية، وتساعد النقاد والفنانين في استخدام نظرية بانوفسكي لتحليل الأعمال الفنية، كما تحددت العينة في ستة أعمال فنية أنتجت عام ٢٠٢١ لستة فنانين سعوديين معاصرين. تناولت الدراسة في الجانب النظري عدة موضوعات: الأول النقد الفني، أما المبحث الثاني فيعرض نظرية بانوفسكي بمراحلها الثلاث، ويتناول المبحث الأخير تاريخ بداية الفن السعودي حتى الوقت الحاضر ومصادر الإلهام فيه. اتبعت الدراسة المنهج الوصفي لوصف الأعمال الفنية وتشكيل الإطار النظري. والمنهج التحليلي لتطبيق النظرية في تحليل الأعمال الفنية. وقد خلصت الدراسة إلى عدة نتائج منها أن النقد الفني عنصر أساسي للغاية في التأثير على الفنون الجميلة، كما أنه يساعد الفنانين على تحسين أساليبهم. أما التوصيات فهي تشير إلى ضرورة تحديث مناهج التربية الفنية وإضافة دروس في النقد الفني.

الكلمات المفتاحية: النقد الفني، الفن المعاصر، تحليل فني، التربية الفنية، الفن السعودي

المقدمة:

تشهد حركة الفن التشكيلي في المملكة العربية السعودية تطورا ملفتا، حيث كانت بداية هذا الحضور خلال الثمانينات من القرن الماضي وتتطور الآن عبر تاريخ مليء بالإبداع والجمال الذي يجعل المتلقي في دهشة تامة واندماج انفعالي مع الفنان، ويبرز ذلك من خلال المعارض الفنية التي تقام من حين لآخر، حيث ترتبط كثيرا منها بمكونات الحياة في المجتمع السعودي وهويته.

ومع غزارة الانتاج الفني ظهرت الحاجة لوجود النقد المتخصص لحاجة الجمهور للاستمتاع بالفن وفهمه بأسلوب مختلف والتعبير من خلاله كمدخل لفهم الأعمال الفنية، ويعتبر النقد الفني معيار لفهم الاعمال الفنية.

[1] قسم التربية الفنية، كلية التربية، جامعة الملك سعود، الأحساء، المملكة العربية السعودية,nourah.3adel1@gmail.com
[2] قسم الفنون البصرية، كلية الفنون، جامعة الملك سعود، الرياض، المملكة العربية السعودية,salzaid@ksu.edu.sa

وقد ظهرت عدة اتجاهات نقدية وتنهنا هذه الاتجاهات إلى تنوع مجالات الفنون وجوانبها، فبعضها يركز على أصل العمل من ألوان وتشكيل العناصر، وبعضها يهتم بتأثير العمل على الشخص المشاهد وغيرها من الاتجاهات (Ali, 1995).

ومن أحد النظريات التي ظهرت في مطلع القرن العشرين هي نظرية اروين بانوفسكي والتي تعتمد على ثلاثة مراحل للقراءة التحليلية للعمل، وتتألف من المعنى الأساسي أو الطبيعي، والمعنى الثانوي (التحليل الأيقوني)، والمعنى الداخلي أو المحتوى (التفسير الأيقوني) ويتم تعريف المعنى الأساسي بأنه هو المرحلة الأولى من الطريقة ويتم فيه وصف جميع العناصر الشكلية في العمل الفني، وفي المرحلة الثانية يتم إعطاء موضوع للعمل وتحديد الرموز والسمات والهويات إن وجدت، أما في المرحلة الأخيرة فيتم تجميع التحليلات التي أجريت في المرحلتين الأوليين من الطريقة، وتُعطى المعاني في العمل دلالات رئيسية ورسالة محددة ومعنى واضح (İncirkuş, 2018).

المشكلة:

ما إمكانية تطبيق قراءة اروين بانوفسكي على أعمال التشكيليين السعوديين

الأسئلة:

- ما هي نظرية اروين بانوفسكي لتحليل الأعمال الفنية؟
- مدى إمكانية تطبيق نظرية اروين بانوفسكي النقدية على أعمال التشكيليين السعوديين؟

الأهداف:

- التعرف على قراءة اروين بانوفسكي في النقد الفني.
- تقديم قراءة نقدية لأعمال التشكيليين السعوديين، على ضوء نظرية اروين بانوفسكي.

الأهمية:

- تقديم مادة نظرية عن النقد الفني.
- إثراء مجال النقد الفني في المملكة العربية السعودية.
- يساعد البحث الفنانين والنقاد وذوي الاختصاص للاستفادة من التحليل والقراءة النقدية للأعمال الفنية من خلال نظرية أروين بانوفسكي.

الحدود:

الحدود الزمانية: تقتصر الدراسة على تناول الأعمال التي انتجت عام ٢٠٢١ ميلادي.

الحدود المكانية: المملكة العربية السعودية.

الحدود البشرية: تقتصر الدراسة على تناول ست أعمال فنية لسته من الفنانين السعوديين المعاصرين.

المصطلحات:

- **النقد الفني:**

التعريف الاصطلاحي: يعرف الفهداوي (Al-Fahdawi, 2011,p.117) النقد الفني أنه "عمليه تحليلية وقراءه منهجية تؤدي إلى الرؤية الفنية الصحيحة المبنية على إدراك القيم في العمل الفني".

التعريف الإجرائي: تعرف الدراسة الحالية النقد الفني بأنه قراءة الأعمال الفنية وتفسيرها وتحليلها بواسطة إحدى نظريات النقد الفني.

- **التشكيليين السعوديين:**

التعريف الإجرائي: المقصود بالتشكيليين السعوديين هنا هم الفنانين السعوديين الذين ينتجون أعمال في مجال التصوير التشكيلي ويعيشون في زمننا ونشاهد أعمالهم التي يقومون بها.

- **نظرية أروين بانوفسكي**

التعريف الاصطلاحي: هي إحدى نظريات أروين بانوفسكي لتحليل اللوحة التشكيلية، ويمكن يمكن اختزالها في ثلاثة محاور وهي: المعنى الأولي، المعنى الطبيعي، المعنى الحقيقي (Beljelaly, 2017).

المبحث الأول: النقد الفني

مفهوم النقد الفني:

يرى ستولينيتز أن تاريخ الفنون بمختلف مجالاتها يشهد دورا مؤثرا للنقد الفني بوصفه الأداة التي يقدم بها العمل الفني، حيث أن له دورا رئيسيا في تقريب العمل للمتلقي، وذلك بواسطة الحديث أو الكتابة عنه ويقدمه الناقد الفني من خلال تعاطيه مع الأعمال الفنية من وجهة نظره، ويستند بذلك على الخلفيات المعرفية حول العمل والفنان وما يرتبط بهما من رسائل فكرية وأساليب تقنية، كما يقارن الناقد بين الأعمال ويضع معايير للتفضيل والحكم، كما أن وظيفة الناقد لا تقتصر على إصدار الأحكام بل تتعدى إلى تفسير وتوضيح العمل والمعاني والرموز، وشرح تأثيرها على المشاهد (Al-hazaa, 2021).

أهمية النقد الفني:

للنقد أهمية تربوية وتوجيهية تساعد على تطوير العمل الإبداعي فيمكن أن يكون حكمه أو معياره رافعا من شأن العمل الإبداعي أو العكس (Al-wadi, 2014, p.23).

ويكتسب النقد الفني أهمية كبيره في تاريخ الفن، حيث إن الفضل يعود له في بروز العديد من المدارس الفنية والتيارات باعتباره عملية تحليلية يقدم من خلالها الناقد وصفا وتفسيرا للعمل الفني، ويرتبط العمل الفني بالإنتاج الفني بالضرورة، حيث إنه يتحدث عن أساسيات العمل الفني، كالعلاقات الشكلية، وتصورات الفراغ، والكتلة، والمنظور، وإن فهم هذه الأساسيات في العمل الفني يؤدي ذلك إلى التقدير، وفهم المصاعب التي يخوضها الفنانين في إنتاج العمل الفني (Qazzaz, 2001).

وتتأكد أهميته بصفته عنصرا فاعلا في الحركة التشكيلية بشكل خاص والحركة الفكرية بشكل عام وذلك من خلال الوظائف والأدوار التي يقوم بها في الحياة المعاصرة، فقد أصبح اليوم يشكل رافدا مهما

في تفسير وتقييم الإبداعات الفنية، حيث يسترشد به الفنان فيقدم لهم النصائح حول الطرق والكيفيات التي يجب أن ينتج بها العمل الفني وأساليب تقديمه للمجتمع، ولا يكون النقد فاعلا بعيدا عن منجز فني رصين يستحق النقد (Al-wadi, 2014).

وظائف النقد الفني:

يرى البسيوني (Al-Basiouni, 1986) أن الأصل في النقد الفني أن يكون مدخلا للتذوق والاستجابة للقيم الجمالية في العمل الفني، وهو أيضا أداة الحكم التي يمكننا من خلالها معرفة ما إذا كان الفنان قد أجاد إنتاجه باتباع العناصر والأسس الصحيحة للفن، وقدم فكرة بارزة، وبلور شخصيته فتتضح في عمله، أم أنه مازال ينقل من غيره ولم يصل لأسلوبه الفني بعد.

ويؤدي النقد إلى جعل التجربة الجمالية أفضل عن طريق جعل الإدراك أقدر على التمييز، فهو يساعدنا على أن نرى مالم نراه من قبل، ونميز كل ما يتضمنه العمل بوفرة، وبالتالي يمكننا أن نستجيب له، حيث أن النقد يوجه انتباهنا إلى تألق المادة الحسية وسحرها، وعمق الشكل والطريقة التي يؤدي بها البناء الشكلي إلى توحيد العمل، ومعاني الرموز، والروح التعبيرية للعمل بأسره، كما يمكن أن يكون النقد تعليميا فهو يعلمنا بدون أن يقتصر على تلقين المعرفة، بل يوجه إدراكنا وشعورنا وينمي خيالاتنا، حيث يمكننا في النهاية أن نرى العمل الفني بكل تعاطف وفهم (Stollnitz, 1981/2006).

طرق النقد الفني:

للنقد الفني عدد من الطرق والتي يستخدمها النقاد في الكتابة عن الأعمال الفنية، وهي كالتالي:

أ. **النقد بواسطة القواعد:** وهو الذي يقوم فيه الحكم على العمل الفني بناء على معايير خاصة بالقيمة، فلا يكفي أن يقوم الناقد بوصف العمل الفني، بل لابد من تفحص خصائص العمل الداخلية، وتبرير الكيفية التي أدت إلى القول بأن هذا العمل جيد وبأي درجة من الجودة، ويعتمد هذا النوع على القواعد والمعايير الفنية (Qazzaz, 2002).

ب. **النقد الانطباعي:** ويسمى بالمنهج الثأري أو الذوقي، لأنه يعتمد على ذوق الناقد وانطباعاته الشخصية والبصرية ورؤيته للموضوع، فيتسم هذا النوع بالذاتية، فيقوم الناقد بالتعبير عن الانطباع الذي أحس فيه أثناء مشاهدته للعمل الفني (Al-wadi, 2014).

ت. **النقد الشكلي:** ويعرف بالنقد الباطن أو النقد الجديد، ويعتمد على رؤية العمل الفني في ذاته كما هو بالفعل، فأنصار حركة النقد الجديد يحاولون تركيز اهتمامهم على ما هو داخل العمل الفني ولا يهتمون بما هو خارجه (Qazzaz, 2002).

الحكم الجمالي في النقد الفني:

إن العنصر الأساسي في أي حكم جمالي هو اتخاذ اتجاه إيجابي أو سلبي نحو ما هو مدرك، ويحمل النقد جانبي التفسير والتقدير وهو ما يدفع بالتجربة الجمالية إلى أفضل مما هي عليه أو أكثر إشباعا للاستمتاع بالأعمال الفنية، فمن خلال التحليل الجمالي تنمو القدرة على التمييز، ويزال الغموض الذي يحيط بالعمل الفني وبالتالي تتحقق الاستجابة (Abu Zaid, 2010).

إلا أن بعض النقاد وعلماء الجمال لا يوافقون على تبني موقف جمالي اتجاه العمل، حيث لا ينبغي من خلاله تصنيف الأشياء أو الحكم عليها فهي بذاتها باعثه للذة، فعندما ندرك موضوعا بطريقه استطيقية، نفعل ذلك لكي نتذوق طابعه الفردي وندرك جاذبية الموضوع ومثيراته، ويجب أن نقبله كما هو عليه، حيث نجعل أنفسنا متلقين للموضوع ونقبل أي شيء يقدمه لإدراكنا (Abu Zaid, 2010).

المبحث الثاني: نظرية اروين بانوفسكي

اروين بانوفسكي:

ولد اروين بانوفسكي في هانوفر بألمانيا عام ١٨٩٢م، بدأ تدريس تاريخ الفن في جامعة هامبورغ، واستقر في الولايات المتحدة، وفي عام ١٩٣٥م بدأ العمل كأستاذ في معهد دراسات متقدمة في جامعة برينستون، تعامل في كتاباته مع الفن كمجمل الأعمال البشرية في العصر وحاول اكتشاف الجوانب الخاصة الداخلية في خلق الفن الذي يتجاوز المظاهر، ونجح بانوفسكي في تحقيق التوازن بين شكل ومحتوى الفن، فأصبح الشخص الذي أعطى معنى لمعنى الفن (Cansu, 2017).

يعتبر اروين بانوفسكي من أبرز رواد النظرية الأيقونية في القرن العشرون، حيث ركز في دراسته على القيم الرمزية في الأعمال الفنية التاريخية، ويقدم نموذجة في تحليل الأعمال الفنية في ثلاثة مستويات والتي يسميها "المعنى الطبيعي والمعنى التقليدي والمعنى الداخلي" والتي يركز فيها على المتلقي والتساؤلات التي يطرحها عند مشاهدته الأولى للعمل الفني، والانطباع الأولي الذي يتركه العمل على المشاهد (Beljelaly, 2017).

مراحل نظرية أروين بانوفسكي لتحليل العمل الفني:

تقسم نظرية أروين بانوفسكي في ثلاثة محاور رئيسية:

أ. **المعنى الطبيعي "الشكلي"**: "هي المشاهدة الأولى التي تجذب المتلقي أو الشيء الذي تتضمنه اللوحة، يتم فيه طرح بعض التساؤلات البسيطة، وبشكل عفوي، والتطرق إلى كل النقاط والأجزاء، والأشكال والمساحات، والمستويات التي تكون اللوحة" (Hafiza, 2018)، ويتم ذكر التفاصيل التي تمت مشاهدتها في العمل فقط، وذلك من خلال تحديد الأشكال النقية (على سبيل المثال، تكوينات معينة للون والخط، أو كتل من البرونز أو الحجر بطريقة معينة) وذلك باعتبارها تمثيلات لأشياء طبيعية مثل البشر والحيوانات والنباتات والخيول والأدوات وما شابه، كما يمكن وصف الصفات التعبيرية مثل حركة الحداد الحادة أو الجو الدافئ للمنزل، ويمكن تسمية عالم الأشكال النقية التي تم تصورها كناقلات للمعاني الأولية أو الطبيعية، فيكون عد هذه العناصر وكشفها بمثابة وصف ما قبل أيقوني للعمل الفني، وذلك بالنظر في التكوين العام للفكرة الفنية او العناصر الفنية (Panofsky, 1939) وما يتم التركيز عليه في هذه المرحلة هو اللغة التصويرية المباشرة للشكل واللون والتكوين والإشارات، وهي المتطلبات المسبقة للاستجابة الجمالية وملمسها ووسيطها، والهدف من هذه المرحلة هو الملاحظة الدقيقة وزيادة الحساسية اتجاه التأثيرات الجمالية (Mazonowicz, 2011).

وفي هذه المرحلة يتم التعريف بالعمل بذكر اسم اللوحة، وصاحبها مع تاريخ إنجازها، وقياساتها، ونوعها، والخامة التي تم إبداعها عليها (Hafiza, 2018).

ب. **التحليل الأيقوني "المعنى التقليدي"**: وهي المعنى الثاني أو المفهوم الاصطلاحي، ولا يكتفي فيه بمعرفة محتويات العمل السطحية فقط، بل كيفية عملها أيضا، ويتم التركيز خاصة على الجانب التقني كدراسة الخطوط والمنظور والألوان ولمسات الفرشاة (Hafiza, 2018)، وسرد العلاقة بين الحقائق وأسس التصميم وعناصره، فالتحليل الأيقوني يرتبط بموضوعات محددة، حيث تتعامل الأيقونية بشكل مباشر مع موضوع العمل، مستقلة عن الاهتمامات الشكلية، وبالتالي فإن الأيقونات هي وصف وتصنيف للصور، حيث إنها دراسة ثانوية محدودة، تخبرنا عن متى وأين تم تصور موضوعات محددة من خلال العناصر المحددة(Mazonowicz, 2011) ، ويمكن تفسير هذا المعنى من خلال فهم مثلا، أن الرجل الذي يحمل سكينًا في يده يمثل القديس بارثولماوس، او أن الامرأة التي تحمل خوخًا في يدها ترمز إلى البر، وأن مجموعة من الشخصيات تجلس بترتيب معين ووضعية حول مائدة العشاء تمثل العشاء الأخير، ويُفهم من خلال إدراك أن الشخصيتين المقاتلتين تمثلان "قتال الرذيلة والفضيلة"، فعند القيام بذلك، نحن نقوم بالجمع بين تراكيب من الدلالات مع الموضوعات أو المفاهيم، وهكذا يمكن تسمية الدلالات التي تُفهم على أنها ناقلات ذات معنى ثانوي أو تقليدي بالأيقونات، ومن المهم للتحليل الأيقوني تحديد الرموز بشكل صحيح، فإذا كان السكين الذي سيسمح لنا بتحديد هوية القديس بارثولوميو ليس سكينًا ولكنه مفتاح لولبي، فهذا الرمز ليس القديس بارثولوميو (İncirkuş, 2018)، وبذلك يبحث المشاهد عن الرموز والدلالات في اللوحة والتي تشعره بالاقتراب منها شعوريا مثل الرثاء والحزن والسعادة وغيرها.

ت. **التفسير الأيقوني "المعنى الداخلي"**: يبحث المتلقي في هذه المرحلة عن المعنى الحقيقي للوحة، القصة المخفية، والرمز، والسمة، وما إلى ذلك، والتي لم نرها في البداية في العمل، ومن المهم معرفة اسم الفنان وسنة تنفيذ العمل والقيم والمبادئ التي يحملها الفنان لتفسير العمل (Beljelaly, 2017)، أيضا معرفة المبادئ الأساسية التي تعبر عن الأمه التي ينتمي إليها، أو فترة أو طبقة أو فكر ديني أو فلسفي، حيث يتم تمثيل هذا المعنى دون وعي من قبل الفنان ويجسده في العمل، وغني عن البيان أيضا أن هذه المبادئ تُنكشف وتظهر من خلال "طرق التكوين" و "المعنى الأيقوني" (Panofsky, 1939)، فتقف هذه المرحلة على عملية البحث ومعرفة الحقائق من خلال دراسة مختلف الجوانب، وإيجاد حدث معين يقترن باللوحة، واستشفاف معنى معين واضح، وقراءة رسالة اللوحة بشكل عام من خلال خطاب يمكن إدراكه عن طريق الصور، فهو المعنى الباطني الذي نستنتجه من الأثر الفني الذي يتركه المصور (Hafiza, 2018).

المبحث الثالث: الفن السعودي

ظهور مفهوم الفن التشكيلي السعودي:

تعتبر الجزيرة العربية مهد الحضارة لما مر عليها من حضارات وشعوب مختلفة رفعت فيها منارات للعلم والثقافة في مجالات عدة من فنون وأدب وغيرها، وبداية الفن التشكيلي في المملكة بشكلها المعاصر أتت باستيعاب معنى الفن بمفهومه الذي أوجدته أوروبا بعد عصر النهضة الأوروبي " (Al-sinan, 2001).

إلا أن الفن التشكيلي لم يظهر في البلاد العربية إلا متأخرا، ولقد ظهرت تفسيرات كثيره لذلك، كانت تتفق على اتهام الثقافة العربية بالتخلف، ويرجع ذلك لعدم وضوح التقاليد الثقافية والفنية العربية بسبب الاستعمار في البلاد العربية والذي أدى إلى إضعاف الثقة بالتراث والتاريخ الثقافي، إلا أن السبب الحقيقي للظهور المتأخر للفن العربي أصبح اليوم أكثر وضوحا بعد أن تجسدت النهضة الثقافية بالدعوة القومية التي انتشرت في البلاد العربية والتي أدت للتحرر السياسي، ثم التحرر الثقافي، لكن ذلك كان صعبا حيث أن الكثير من الفنانين الأوائل لم يستطيعوا التخلص من أسار المفهوم الغربي لهذا الفن، فقد درسوا في معاهد الغرب أو أنهم درسوا عن معلمين من الغرب في بلادهم (Bahnasi, 1985).

والفن التشكيلي في المملكة وأن كان عمره قصيرا، إلا أنه من الممكن تقسيم نموه وتطوره إلى أربعة مراحل، ولكل مرحلة سماتها الخاصة والتي يرى (Al-rasis, 2009) أنها كما يلي:

المرحلة الأولى: مرحلة التأسيس ١٩٥٣-١٩٧٠م

تعد هذه الفترة هي البداية الفعلية للفن التشكيلي في المملكة، وخلال هذه المرحلة تم تنفيذ عدد من المشاريع والنشاطات المرتبطة بممارسة وإنتاج الفنون وعرضها على الجمهور، كما تم تدريس الفنون محليا وارسال بعثات لدراستها في الخارج.

المرحلة الثانية: ١٩٧١- ١٩٨٠م

مع تطبيق المملكة لخطط التنمية الخمسية للمرة الأولى عام ١٩٧٠- ١٩٧١، كان هناك اهتمام بارز عما سبق في تطوير قطاعات الثقافة والفنون في المملكة، كما تطورت مشاريع تجميل المدن بأعمال فنية سواء، كما تم تأسيس أقسام للتربية الفنية في الجامعات.

المرحلة الثالثة: ١٩٨١-٢٠٠٢م

يمكن تسمية هذه المرحلة بمرحلة الانطلاق والانتشار للفنون التشكيلية في المملكة داخليه والتعريف بها خارجيا، حيث تعددت المؤسسات العامة والخاصة التي تعنى وتهتم بالفن التشكيلي، وأهم ملامح التطور في هذه المرحلة برزت في البعثات الخارجية للدراسات العليا، وفتح صالات العرض الفنية الحكومية، وفي هذه المرحلة تم تكوين الجماعات الفنية.

المرحلة الرابعة: ٢٠٠٣م وما بعد ذلك

تأتي هذه المرحلة تتويجا للمراحل السابقة حيث تم استحداث وكالتين جديدتين، أولها وكالة وزارة الثقافة والإعلام للشؤون الثقافية، وقد استطاعت الوكالة تحقيق حلم الفنانين التشكيليين، وهو تأسيس الجمعية السعودية للفنون التشكيلية (جسفت) عام ٢٠٠٧، أما الوكالة الثانية وهي وكالة وزارة الثقافة والإعلام للعلاقات الثقافية الدولية.

الفن التشكيلي السعودي المعاصر:

مع تزايد الحراك الفني في السعودية في الألفية الجديدة، وفرص الاحتكاك والعرض الخارجي، ساهمت في إبراز العديد من الفنانين السعوديين بأعمال معاصرة وذات طابع جديد خارج عن الصياغ التقليدي (Al-sinan, 2018).

ولتحقيق الأصالة والمعاصرة يرى (Fadel, 1996) أن الفنان العربي يحاول أن يكون تجديده في عمله الفني انطلاقا من موروثه، مستعينا بما وصل إليه من التقنيات الحديثة في العالم، فالفنان العربي يستعين بما لديه من مخزون معرفي يحاول الابتكار والتجديد في شخصيته ذات الهوية الفنية العربية تحت مظلة الثقافة العالمية، هذا بالنسبة لهوية الفن العربي على العموم، وفي المملكة العربية السعودية حيث الحضارات القديمة والتي منها النبطية والكندية، بالإضافة لكون البلد منبع الحضارة الإسلامية، فإن هناك موروث ثقافة إنسان الصحراء، والذي يعيش في حياة البادية أو الحضر في تضاريس متشابهة، وهذا الواقع الذي يعيشه له أبعاد ثقافية متميزة جعلته يعبر فنيا من خلال شخصية عربية إسلامية، بجميع الأساليب والخامات والتقنيات، المتوفرة على وجه الأرض، ليكون هناك توافق في النهاية بين فناني الساحة التشكيلية العربية في الرغبة في إبراز ثقافة عربية إسلامية.

أما (Bahnasi) بهنسي فيرى أن عملية التجديد قامت بالدرجة الأولى على اقتباس الفن الحديث في العالم، ويعلل ذلك كون فن اللوحة وفن التمثال جديد في تراثنا وإن كان المسلمين قد قدموا أشكالا أخرى من الفنون مثل المنمنمات والمرقمات وفن التصوير في المخطوطات، أما الآن فقد بدأ الفنان العربي بالتنبه لعملية الاقتباس والاستيراد من الفن الغربي، وبدأ بالعودة لتراثه القديم وشخصيته التراثية العريقة وأخذ يواجه التيارات الغربية في الفن التشكيلي بأساليبه الخاصة من الحروفية إلى التعبير بصيغ جديدة عن البيئة الثقافية (1985).

أهم مصادر الإلهام في الفن التشكيلي السعودي المعاصر:

هناك أشياء كثيرة يتأثر بها الفنان السعودي أثناء قيامه بإنتاج أعمال فنية لعكس أفكاره لجمهور الفن في مختلف أنحاء العالم، وهذا التأثر نستطيع أن نطلق عليه مصادر إلهام الفنان

ويمكن تقسيمها في عدد من النقاط منها:

- التراث المحلي: ليس من شك أن الفنان السعودي قد تأثر بموروثه الثقافي، وهو ما ساعده في بلورة رؤيته الفنية، نظرا لنظرته التراثية المتميزة (Hammad et al., 2021).
- التراث العربي: والمقصود به ذلك الكم الهائل من الإنتاج الفكري المتتابع والمتوارث بين الشعوب العربية، مثل الشعر والروايات والأمثال والأساطير، ويستلهم الفنانون أيضا من القضايا العربية المعاصرة مثل القضية الفلسطينية (Al-Rasis, 2009).
- التعليم: إن العمل الفني يتشكل من خلال معايشة الفنان لثقافة معينة في زمن معين، فالتعليم والثقافة بمعناهما الشامل كلها مؤثرات لها دور كبير في رؤية الفنان وإبداعه الفني، وقد تأثر المصورون التشكيليون في المملكة بتعليمهم وثقافتهم الذاتية والعامة، فكلما تعمقت ثقافة المصور، كلما زادت المعاني العميقة التي يضعها في أعماله (Al-sinan, 2001).

- المدارس الفنية: وهي من أهم المؤثرات بالنسبة للثقافة الغربية على الفنون التشكيلية السعودية، فقد ظهر هذا التأثير واضحا على معظم الاتجاهات الفنية للفنان السعودي (Al-Rasis, 2010).

المنهجية وإجراءاتها وحليل البيانات وتفسير النتائج

- **المنهج:**

لتحقيق أهداف الدراسة، تم اتباع المناهج التالية:

المنهج الوصفي: تم استخدامه في الجانب النظري والإجرائي، حيث يعتمد على جمع المعلومات والبيانات من المراجع والمصادر ذات العلاقة لبناء الإطار النظري، وبذلك يعتبر هو الأنسب لتتبع النقد الفني والفن السعودي المعاصر، وكذلك في وصف الأعمال الفنية في الجانب الإجرائي.

المنهج التحليلي: تم استخدامه في الجانب الإجرائي، وذلك لملائمته لطبيعة الدراسة وطريقة جمع البيانات ومعالجتها وتحليل الأعمال الفنية.

- **المجتمع والعينة:**

المجتمع: الفنانين والفنانات المعاصرين من المملكة العربية السعودية، حيث استهدفت الدراسة عينة قصدية، وذلك لكونها تمثل حدود الدراسة.

العينة: أربعة أعمال لفنانات وفنانين سعوديين معاصرين، تم اختيارهم بشكل قصدي وذلك لملائمتهم لموضوع الدراسة وتمثيلهم للمجتمع، حيث تم اختيار أعمالهم التي تم انتاجها عام ٢٠٢١م.

تحليل الأعمال على طريقة اروين بانوفسكي:

النموذج الأول:

المصدر: حساب الفنان على منصة الأنستغرام، تم الاسترجاع في ٢٤ ديسمبر، ٢٠٢١:
https://www.instagram.com/p/CWzkYscKNCv/?utm_medium=copy_link

أولا: المعنى الطبيعي

اسم العمل: الإبل وأشجار المانجروف.

اسم الفنان: نايف أحمد سويد.

سنه الإنتاج: ٢٠٢١م.

تم تنفيذ هذا العمل بألوان أكريليك على قماش، وذلك بطابع تكعيبي تأثيري، يمثل العمل رجل جالس على إبل وبجانبه إبل آخر صغير، وخلفهم أغصان أشجار طويلة، كما أن في منتصف العمل تم رسم أمواج مياه ممتدة لأسفل اللوحة، وتظهر الخطوط في هذا العمل من خلال الرسم الخارجي للعناصر الموجودة، كما أنها تتميز بكونها منحنية وانسيابية تمتد بطرق مختلفة في أنحاء العمل لتكوين العناصر وفصل التباين بين الألوان المختلفة، وتعتبر الألوان في هذا العمل متنوعة حيث استخدم الفنان عدة ألوان مختلفة بتدرجاتها وقام بتمثيل الضوء والظل في هذا العمل باستخدام درجات اللون الفاتحة والغامقة، كما قام الفنان بتمييز عدة مناطق بملمس مختلف وإيحاء بالعمق من خلال إضافة مادة الجيسو في مرحلة تأسيس العمل.

ثانيا: التحليل الأيقوني

قام الفنان في هذا العمل باستخدام الخطوط اللينة المنحنية وذلك لإظهار بعض السلاسة والمرونة في العمل حيث يحتوي على عناصر من الطبيعة تتناسب مع هذا النوع من الخطوط، كما أنه أضاف بعض الزخارف الهندسية في العمل وذلك في رحّل الإبل، ويظهر العمق بشكل واضح في العمل حيث تتوزع العناصر والخطوط بشكل ضيق في بؤرة العمل وتتوسع كلما ابتعدت إلى أطراف اللوحة وهذا ما يساعد في أن يوجه المتلقي نظره مباشرة إلى بؤرة العمل الممثلة في الرجل ثم يبدأ برؤية العناصر المنتشرة حوله.

ثالثا: التفسير الأيقوني

نرى أن هذا العمل يجسد الإبل وأشجار المانجروف في المنطقة الجنوبية عسير وجازان، حيث تغوص الإبل في مياه البحر للوصول لطعامها المفضل فتقطع ثلاثة أكيال متر سباحة للوصول إلى أشجار المانجروف، حيث تأثر الفنان ببيئته التي عاش فيها، فتميزت أعماله بلون الطين الذي تأثر به بحكم طبيعة محافظة الدرب التي ولد وعاش فيها، فنجد انعكاس البيئة واضحا عليه في أعماله بشكل عام وفي هذا العمل بشكل خاص، ويعتمد الفنان نايف السويد في موضوعاته الفنية التي يقدمها في أعماله على مواضيع أغلبها تمثل الحياة الطبيعية في المجتمع السعودي، وذلك باستخدام تكوينات وأساليب مبتكرة وإيقاع لوني وحركي مميز، وظهرت انفعالات الفنان في انتمائه وحبة لوطنه بتمثيل موضوعات تعبر عن هويته، وحبه الشديد أيضا لمدينته التي يحاول أن يبرز الكثير من طبيعتها ومظاهرها في أعماله.

النموذج الثاني:

المصدر: حساب الفنان على منصة الأنستغرام، تم الاسترجاع في ٢٤ ديسمبر، ٢٠٢١:
https://www.instagram.com/khabrani_art/p/CV3Q5JGKYb-/?utm_medium=copy_link

أولا: المعنى الطبيعي

اسم العمل: لا يوجد

اسم الفنان: إبراهيم الخبراني

سنه الإنتاج: ٢٠٢١

تم تنفيذ هذا العمل بألوان أكريليك على قماش، وذلك بطابع تجريدي، نرى في هذا العمل ثلاثة أجزاء أفقية، فالجزء العلوي يتمثل باللون الأصفر الفاتح وتظهر فيه عدة بقع لونية بألوان غامقة مختلفة مثل الأزرق والأسود، اما في الجزء الثاني وهو الأصغر بينهم فنرى خطا أسودا عريضا يحتوي على بقع لونية من الأحمر والأصفر والأسود وينكسر الخط في نهايته بشكل ألوان مسحوبه ليدخل الجزء العلوي من خلاله، وفي الجزء الأكبر من العمل يبرز اللون الأحمر القاني، ويحتوي بقعا لونية أيضا مسحوبه بشكل مشابه للأجزاء العلوية للعمل، وتعتبر الألوان في هذا العمل متنوعة لكنها تتميز بكونها صريحة واضحة في كل جزء، إلا في بعض الأجزاء البسيطة والتي كونت فيها هذه الألوان بعض التدرجات اللونية.

ثانيا: التحليل الأيقوني

استخدم الفنان في هذا العمل الألوان الرئيسية وهي الأحمر والأصفر والأزرق، ففي أعلى اللوحة نرى الأصفر وهو اللون الذي يتميز بجذب الانتباه، فتقع عين المتلقي عليه فور رؤية العمل، ثم نرى الخط الأسود العريض وهو الذي يقسم العمل إلى قسمين رئيسيين، وأخيرا الأحمر ويتميز بالإيجابية والدفء، فهو لون الطاقة والعاطفة، كما أن تداخل الألوان ببعضها في أجزاء من العمل كانسحاب اللون الأصفر ودخوله على الأسود يشعر المتلقي بنوع من الاغتراب، كما قد يرى المتلقي أن الجزء المسحوب من الخط الأسود هو انكسار حاد فيه، حيث شرخت قوة الأسود فأصبح بشكل هزيل يمكن أن ينحني، وفي الجزء الأحمر يمكن أن يرى المتلقي عدة بقع بأشكال تجريدية مختلفة قد يفسرها كل شخص بانعكاس مشاعره عليها.

ثالثا: التفسير الأيقوني

يقدم الفنان إبراهيم تجارب تجريدية مميزه وفريده في أعماله الفنية، حيث يقوم بإبراز العناصر التجريدية بتضاد الألوان وتباينها، كما قام الفنان بدراسة العلاقات اللونية وتحركاتها داخل العمل وذلك ما

نراه في هذا العمل بشكل واضح خصوصا في الجزء الأيمن من اللوحة في انسحاب اللون الأصفر وحركته لأسفل وتداخله في الألوان الأخرى، وقد قام بوضع الشريط العرضي الأسود بمثابة حزام يزن الجزء العلوي من العمل وما فيه من انسحاب مع الجزء السفلي، وما يميز العمل هو احتفاظه ببساطة التكوين، فوضع الفنان عناصر تجريدية غير رمزية، وذلك لأنه كان يرغب أن يشاهد المتلقي العمل حسب ذائقته الخاصة ويقف أمام العمل ويستمتع به وببساطته.

النموذج الثالث:

المصدر: حساب الفنان على منصة الأنستغرام، تم الاسترجاع في ٢٤ ديسمبر، ٢٠٢١:
https://www.instagram.com/p/CVLodNPq8L9/?utm_medium=copy_link

أولا: المعنى الطبيعي

اسم العمل: انتظار

اسم الفنان: أحمد حسين الغامدي

سنه الإنتاج: ٢٠٢١

تم تنفيذ هذا العمل بألوان أكريليك على قماش، وذلك بطابع تجريدي، نرى في هذا العمل تداخل لوني مميز في الخلفية تجميع بين الألوان الترابية، ويظهر في وسط العمل عناصرا واحدا بارزا، ويمثل أحد الأشخاص الجالسين ويداه مستندتان على ذقنه، ويمثل هذا الشخص بؤرة العمل، حيث يظهر بشكل واضح في وسط العمل باللون البني الغامق ثم يبدأ بالانتشار في أسفل العمل من خلال ضربات لونية وتدرجات مختلفة، وتعتبر الألوان في هذا العمل محدودة وذلك في درجات اللون البني والأبيض.

ثانيا: التحليل الأيقوني

استخدم الفنان مجموعة من الألوان الترابية، ما يجعل المتلقي في صلة أصيله مع العمل، حيث إن أصل البشر من التراب، وذلك ما أبرز الشخص الجالس في وضعية الانتظار أو الترقب، حيث قام الفنان بتمييزه بلون واضح متباين عن خلفية العمل، يشعر المتلقي في النظر للعمل بالاتصال المباشر مع العنصر الأساسي في العمل، حيث تبرز بعض ملامح وجهة التي تعبر عن القلق أو الخيبة، ويديه المعقودتان ببعض أسفل ذقنه تشعر المتلقي بفقدان الأمل او إرهاق لحظات الانتظار، ما يجعل المتلقي في حاله من الحزن والترقب عند مشاهدة العمل، وخصوصا عندما يرى اللون البني القاتم يشعر المتلقي حينها أن الشخص قد أصبح بحالة جامدة أو متصلبة من طول الصبر حتى أنه لا يستطيع الحراك مجددا.

ثالثا: التفسير الأيقوني

إن الفنان أحمد حسين من الفنانين البارزين الذين لهم بصمة خاصة في التعبير عن المواضيع اليومية التي يعيشها الإنسان بشكل فريد ومميز، فيحكي هنا في العمل عن قصة انتظار أبدي بدون لقاء، وفيها تضحية لأحد الطرفين حيث يبقى في انتظار الآخر حتى يتحول إلى متحول حجري، يفتقد عندها كل المشاعر والعواطف فيبقى وحيدا بملامح منطفئة، كما حرص الفنان على استخدام لون الطيف في تمثيل هذا الشخص المنتظر، لأن الأرض هو المنشأ الأولي والمرجع الأبدي بأصالتها وعمقها وتعبيرها عنه وصبرها على حمل هذا الحجري المتعب بكل مشاعره المتبلده.

النموذج الرابع:

المصدر: حساب الفنان على منصة الأنستغرام، تم الاسترجاع في ٢٤ ديسمبر، ٢٠٢١:
https://www.instagram.com/p/CLeu-7apcbr/?utm_medium=copy_link

أولا: المعنى الطبيعي

اسم العمل: حلم الصخور

اسم الفنان: سامي الحسين

سنه الإنتاج: ٢٠٢١م

تم تنفيذ هذا العمل بألوان أكريليك على قماش، وذلك بطابع سريالي، حيث نرى في هذا العمل خمسة من طيور البجع في هيئات مختلفة، وتحتها عدد من الصخور التي تتشابه ملامسها مع البجعات، تم استخدام اللون الأحمر بجميع درجاته في هذا العمل بالإضافة إلى اللون الأسود لإبراز الظل واللون الأبيض لإبراز مناطق الضوء، تم تحديد العناصر بخطوط خفيفة من نفس ألوان العناصر، وبرزت الأشكال من خلال التباين اللوني بدرجات الفاتح والغامق.

ثانيا: التحليل الأيقوني

يظهر في هذا العمل عنصر واحد تم تكراره على هيئات مختلفة وهو طير البجعة، ويرتبط بالإخلاص والولاء والقوة، إلا أنه تم رسمه بطريقة تقارب الصخور، حيث يشعر المتلقي أن البجعة منحوتة من الصخور وذلك لأن ملمسها يقارب لملمس الصخور التي تقف عليها، إلا أن حركات البجع المختلفة تعطي للمشاهد قليلا من الأمل والإحساس بالحركة وأن هذه البجعات يمكن أن تتحرك رغم مظهرها المتحجر، لكن استخدام اللون الأحمر في رسم البجعات بدلا من لونها الأبيض المتعارف والذي يدل على النقاء، أعطى المتلقي شعورا قريبا من الدفء والقوة في نفس الوقت، فيشعر بالنظر إليها بقوتها ودفئها.

ثالثا: التفسير الأيقوني

تميزت أعمال الفنان سامي بالملامس الدقيقة التي يضفيها لعناصر مختلفة بطريقة فريدة، لتعطي نظرة جديده سريالية لها، وفي هذا العمل أراد الفنان أن يعبر عن الصخور وهي تتحرر من عبودية الجماد لتخرج إلى الحياة على هيئة طيور البجع، حيث تم استخدام رمز البجعة للدلالة على حريته حيث إنه يجوب العالم من مكان لآخر، فأراد الفنان تغيير نظرة الإنسان للصخور أنها جامدة وليس فيها حركة أو روح، ليبث فيها الحياة في مشهد سريالي فريد.

النتائج:

من خلال الدراسة النظرية والتجريبية في الدراسة الحالية توصلت الباحثتان إلى النتائج التالية:

- يعتبر النقد الفني واحد من أهم العناصر المؤثرة في الفنون الجميلة.
- يساعد النقد الفني الفنانين للتحسين من أساليبهم وتطويرها.
- تتميز نظرية أروين بانوفسكي بدراسة الأيقونات والقيم الرمزية في العمل وتفسيرها.
- يمكن تحليل الأعمال الفنية من خلال نظرية أروين بانوفسكي، وذلك في ثلاثة مستويات.
- يتميز الفن السعودي المعاصر بالأصالة والتأثر بالموروث الثقافي والمعرفي.
- من خلال تحليل الأعمال الفنية يتضح تأثير البيئة الثقافية التي عاش فيها الفنان على أعماله الفنية.
- تميزت أعمال الفنانين السعوديين المعاصرين بالتفرد وإبراز هويتهم من خلال اختيار الألوان والعناصر.

التوصيات:

- ضرورة تحديث مناهج التربية الفنية وإضافة دروس خاصة بالنقد الفني.
- فتح تخصصات في مجال النقد الفني في كليات الفنون ومعاهدها.
- أن يكون هناك اهتمام وتعاون من قبل الفنانين مع النقاد والمتذوقين الفنيين.
- ضرورة وجود وسائل تساعد النقاد على الارتقاء بكتاباتهم النقدية وإيصالها للمجتمع.

References:

1. Abu Zaid, E. (2010). The concept of criticism in art education to develop critical thinking skills. *Mansoura University Journal*, 3(5), 1702-1720.
2. Al-Basiouni, M. (1986). *Education of aesthetic taste*. Knowledge House.
3. Al-Fahdawi, S and Baiwi, I. (April 2011). *Developing artistic criticism for postgraduate students in the Department of Art Education in the light of the structural critical approach*. [submitted research]. The Eleventh Scientific Conference of the Faculty of Fine Arts, Faculty of Fine Arts, 116-140.
4. Al-Hazzaa, H. (2021). The reality of art criticism and its role in contemporary visual arts in the Kingdom of Saudi Arabia. *Journal of Science and Humanities*, 6(15), 127-151.
5. Ali, A. (1995). *Appreciation and art criticism*. Dar Al-Mufradat for publication and distribution.
6. Al-Rasis, M. (2009). *Fine art in the Kingdom of Saudi Arabia*. Arab League Educational, Cultural and Scientific Organization.
7. Al-Rasis, R. (2010). Surrealism in the Saudi plastic art movement between methodology and the social dimension.
8. Al-Sinan, M. (2001). *The impact of cultural heritage on the artistic vision in contemporary Saudi plastic photography and the role of women in this field* [unpublished master's thesis]. College of Education for Home Economics and Art Education, Riyadh.
9. Al-Sinan, M and Al-Issa, F. (2018). The symbol in the visual arts, Saudi contemporary art. *Jordan Journal of Arts*, 11(1), 51-69.
10. Al-wadi, A and Salman, S. (2014). *Art criticism is a study of concepts and applications*. Dar Al Radwan for publication and distribution.
11. Bahnasi, A. (1985). *Pioneers of modern art in the Arab countries*. Dar Al-Raed Al-Arabi.
12. Beljelaly, L. (2017). *Art Painting Between Analysis and Criticism* [Unpublished master's Thesis]. Abi Bakr Belkaid University.
13. Cansu, Oz. (2017). Art History Theorist Erwin Panofsky. Aegean University. https://www.scribd.com/document/509441130/Cansu-Oz-sanat-Tari-hi-Kuramcisi-Erwin-Panofsky
14. Fadel, M. (1996). *Art education, its entrances, history, and philosophy*. King Saud University.
15. Hafiza, M. (2018). *Contemporary plastic discourse in Algeria through the works of the plastic artist Maqdis Noureddine* [unpublished doctoral thesis]. Abu Bakr Belkaid University.
16. Hammad, E and Mohamed, N and Abdel-Azim, H. (2015, July). Experimental thought in the modernization formulas of Saudi plastic art schools as an innovative approach to teaching arts curricula at Taif University. Education World Journal. 51, 117-152. Publication number. 10.12816/0031788.
17. Incirkus, B. (2018). Comparison of Mehmed Fuad Köprülü's and Erwin Panofsky's Artwork Analysis Methods. *Istanbul Gelisim University*, 7(45), 497-500. DOI: 10.7816.
18. Mazonowicz, D. (2011) *Erwin Panofsky: The Icon as Logos*. https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/01973762.1980.9659030.
19. Panofsky, E. (1939). *Studies in iconology*. Westview press, a member of the Perseus books group.
20. Qazzaz, T. (2001). *The Nature of Contemporary Art Criticism in the Saudi Press* [Unpublished master's Thesis]. Umm Al Qura University.
21. Qazzaz, T. (2002). *Contemporary Art Criticism A study in the criticism of plastic arts*. Special posting.
22. Stollnitz, J. (2006). *Art criticism, an aesthetic study*. (Translated by Fouad Zakaria). Dar Al-Wafaa for the world of printing and publishing. (Original book published in 1981.(
23. Weitz, m. (1964). *Hamlet and the philosophy of literary criticism*. university of Chicago.

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts108/315-332

The Effect of a Training Program in Introducing Saudi Traditional Fashion in Local Museums

Wasmiyah AL-AQL [i] [ii]

Al-Academy Journal-Issue 108 ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 29/1/2023 Date of acceptance: 1/3/2023 Date of publication: 15/6/2023

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

Abstract. *Museum education is of great importance to an appropriate representation of museums' collections and exhibits, including traditional fashion. Therefore, museum educators/curators need to be equipped with the most essential skills in their profession in order to adequately present the museum's history and holdings. This could be achieved through specialized training programs. However, Arab countries are still behind in terms of museum education. Therefore, this article aims to shed light on this issue by assessing the knowledge and skills possessed by museum educators/curators and how training programs could affect them.*

Key words: ***museum education, museum educator, museum curator, traditional fashion, traditional costumes, Saudi Arabia.***

Introduction and study problem:

Heritage is an important component of human culture, a window for everyone to the past, to people's lifestyle, and their living conditions. The Kingdom of Saudi Arabia is witnessing an evolution in tourism and cultural openness. A deep interest in the heritage and national identity is developing, as tourists come to know the country, its heritage, culture, and the customs and traditions of the Saudi people. The means of presenting heritage in the present day have varied, however, museums are one of them. The importance of museums lies in the fact that they preserve the record of human progress, or the lack of it, in all aspects of life. They are an important requirement for documenting the journey of the ancestors to achieve intergenerational communication. Museum educators' roles developed until they reached to the role that we see whenever visiting a museum nowadays; a person well aware of the details of the museum's exhibits and is able to elaborate on its holdings' history with confidence. The museum curator ideally engages in various and specialized museum education programs to be prepared to answer the local and foreign audience questions. He/she is the link between the past and the present, "the role of the tour guide has been transformed from a mere interpreter, translator and transporter of information into leadership in the tourism industry".

Museum education has become an essential activity in museums all over the world, with the direct learning leads to developing understanding and assimilation and creating a sensory, cognitive, and national affiliation to it. (Haddad & Magali, 2008, 116) emphasized

[i] fashion and Textile Design Department. college of Art and Design, Princess Nourah bint Abdulrahman University, Riyadh, Saudi Arabia. wsm1040@hotmail.com

[ii] The authors are grateful to Princess Nourah bint Abdulrahman University for supporting this research through sabbatical leave program.

Al-Academy Journal-Issue 108 ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

that more attention should be paid to workers in the museum sector. They should be provided with information related to the tourism industry inside and outside the museum through targeted education and training programs. They should have the training necessary to carry out their duties that usually require physical, psychological, personal, and technical knowledge. The curator is the ambassador residing in his own country. Jumah and Ahmad (2014, 116) stated that despite all this interest in museum education on a global level, the matter in the Arab countries is still in its early stages and that museums cannot play their educational role without being part of the curricula of history. Hamdoun (2013, 4) and Ahmed(2016, 45) pointed out that many studies, such as the study of Dina Zaki (2006), Marwa Abdel-Razzaq (2010), and Samar Hamdoun (2013), indicated that museum education remains behind in Egypt when compared to its counterparts in foreign countries. The relationship between the museum and the Egyptian public is still weak and unconstructive. Al-Harbi (2015) also indicated that museums in the Kingdom of Saudi Arabia vary in their collections and exhibits, but many obstacles still exist. Most of the museum staff are not qualified to interpret the museum holdings because they believe that museums are just a place for preserving tools and antiques without regard to their educational, artistic, scientific, and recreational values. Some studies in Saudi Arabia deal with museum programs for visitors. Hence, the problem of the study emerges. Museum educators need knowledge and skills, especially on the topic of traditional fashion.

For the museum's message to be clear and educational, the museum curator, who traditionally accompanies the visitors, must be familiar with everything related to the museum's exhibits in general and their details. This includes exhibits that form the focus of our study: traditional costumes (their names, age, material, decoration, functions, forms and style of wearing). The museum curator must also be involved in museum programmes specializing in museum collections.

The paper will attempt to answer the following questions:

- How much specialized knowledge do museum educators in Saudi Arabia already know?
- How receptive are they to learn about traditional fashion?
- How would one go about in designing a training program to introduce museum to traditional women fashion in the Kingdom of Saudi Arabia?
- What is the impact of the proposed training program on the knowledge of the museum educator concerning traditional women fashion in the Kingdom of Saudi Arabia?

The relevance of the study:

The study is concerned with the distinctive role that the museum educator can play in introducing Saudi traditional costumes to the museum audience. The significance of the study is summarized in the following points:

- Presenting a program in museum education to train the museum curator in traditional Saudi women fashion displayed in the national museum.
- Highlighting the importance of ongoing collaboration between museum staff and academics to maintain the museum's educational message.
- Providing the museum educator with the necessary knowledge pertaining to the museum holdings.

Objectives of the study:

1- Discovering the stance of the study sample toward the importance of lighting the educational side of traditional Saudi women fashion in local museums.

2- Measuring the effectiveness of the training program. And Determining the level of knowledge of the study sample about traditional fashion in Saudi Arabia.

Hypotheses of the study:

- There are statistically significant differences in specialized knowledge before and after the program in favor of the post-implementation.
- There are statistically significant differences before and after the program in the utilitarian in favor of the post-implementation.
- Attitudes of the sample towards the importance of identifying traditional costumes in local museums are positive.

The parameters of the study

The spatial parameter: Riyadh, Saudi Arabia.

The human sample: Tour guides and students of the Department of History and Archeology in Princess Norah University.

The physical sample: Women traditional costumes displayed in the halls of local museums.

Theoretical framework:

Museums and the philosophy of museum education:

The International Council of Museums defines the museum as "a cultural device for community service and development, that is open to the public, and carry the mission of coordinating, acquiring, preserving, researching, and communicating history". Diab (2004) defines the museum as " a scientific and cultural institutions that help citizens and researchers understand their nation's history, and it is the natural place to preserve the cultural heritage for future generations." Moreover, Hubergrenhill (2007) defines the museum as "the collection of visual cultural stories that reflect general ideas about the past and the present." Museums of all kinds collect valuable collections and rare invaluable material to preserve. The chronical transition of culture can be studied and appreciated through the matter in which they are presented inside museums. Musa and Khalaf (2008) and Al-Harbi (2015) state that museums have an effective role in stimulating dialogue among civilizations and contribute to building bridges between civilizations. They are communication tools for building intergenerational awareness, a reflection of past local communities, as well as sources of culture and education. The philosophy of museum education lies in education within the museums. According to primary principles based on basic ideas for life-long learning, where the visitor benefits from his/her visit to the museum when he/she is a child of a certain extent comparable with his/her thinking, and young with another degree. With age, the information that is provided varies according to different races and ages. And the American museum, "Henry Williams," states that "the museum's main goal is educational pleasure, and for this, it must organize activities inside it, so that it helps to build a positive interest in the subject displayed." The museum educator must understand this, and work to communicate knowledge in ways that suit all interests in different forms, and makes display groups useful and exciting for the interest of visitors because this leads to the development of ways of thinking and the senses of research and discovery when the visitor go to the museum. Where the feeling of happiness, pleasure, and intellectual pleasure comes while receiving information in it.

If we view the museum as a narrator of stories and a hub for communication, for the storytelling process to succeed, the narrator must interact well with the listener. Accordingly, we need to consider who will tell the story and who will tell. In the year 1979 AD, the concept of museum education was established as a separate field in itself, which was addressed by many conferences, such as the International Council of Museums conference (International council of museum ICOM(AICOM), which called for all museums to seek to integrate museum education into its general plan, to become one of the museum's primary duties to educate the public of all ages and social classes. Diab (2004) and Al Harbi (2015) indicated

that the purpose of museum education is to enhance the ability of visitors to understand and appreciate the museum's contents.

The museum's first educator was born in the 1950s, by a group of volunteer teachers, who organized educational programs in museums. When their success was confirmed, and the positive results of their work appeared, a new job was called the Museum Educator. It is the first link between the museum and visitors, as it is responsible for communicating and interpreting the information and contents of the museum easily and elaborately. The museum educator is an educated personality, who can transfer knowledge, and see the latest developments, multi-talent and specialization, a developer of educational programs provided to visitors, with experience in various fields, assigned an effective educational role is to understand the groups presented, the needs of visitors, methods of work, and understanding. The educational value of each renewal. love of the profession and creativity, serving the visitor and society, and helping him to develop.

And Juma and Ahmad (2014) stated that some studies, as a study (Rhodes, 1988, Al-Oudan, 2005, Al-Shumaisi, 2005, Al-Attar, 2009), outlined the most prominent responsibilities of the museum educator in the field of education, such as permanent contact with various educational and cultural institutions, organizing educational programs appropriate for the age group of visitors, scientific programs in workshops inside the museum, and special programs for people with special needs, preparation of brochures, publications and media in cooperation with specialists in the field, and the use of competencies in various disciplines to produce the necessary materials suitable for students.

Sidqi defines museum education (2013) as an epistemic conceptual, educational and recreational focus, with its organized and advertisement programs that are promoted attractive, to attract different segments of the audience, through educational and practical activities, which include lectures, seminars, shows, workshops and competitions, which are accompanied by experts for explanation and comparisons. Ahmed (2016) defines museum education as an organization that makes the museum and its facilities into an integrated educational environment, material and human capabilities, to achieve important educational goals and complementary to the function of the school and social and cultural institutions, through concrete and enjoyable experiences for all stages of education and its categories, and without harming the view aesthetic, historical and artistic of the museum. That is, it is a process of continuing education.

The relationship of this study to previous studies is evident as it has been linked to the great importance of museum education, and its effective role in transferring knowledge and culture to the exhibited impact, and that the museum's goals are achieved by museum education through its studied programs for the museum's visiting audience. And the importance of (the museum educator) being fully aware of the vocabulary of the exhibits, their characteristics, aesthetic qualities, artistic and functional, and finding spiritual compatibility between the exhibited and visiting effect. This study differs from previous studies in that it measures the cognitive impact of traditional Saudi costumes on display at the museum for the museum educator.

Traditional costumes in the Kingdom of Saudi Arabia:

They are the patterns of clothing that are inherited within a group or groups that have no beginning, that they do not have a designer, and that they reflect the customs and traditions of the society to which they belong to. Al-Ajaji (2005) and Omar (1996) emphasized the importance of studying the traditional fashion of peoples, through which the image of society, economic, social and psychological relationships of it, and human interaction with the natural environment and the social environment are shown. The study of traditional costumes has a strong relationship with the identity of society and its connection to its environment and

Al-Academy Journal-Issue 108 ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

history, each community has the fashion that distinguishes it from others, and it carries the features of its land and the terrain of its region, as it reveals the historical path that a particular civilization has gone through and its relationship with its neighbors and other countries and civilizations.

Many studies have addressed traditional fashion in Saudi Arabia. Al-Bassam (1983) discussed tradition women clothing in Najd, and Al-Bassam Study (1988) dealt with the styles and decorations in traditional clothes in Najd: A comparative field study between men's and women's clothing, Al-Bassam study (1999) dealt with traditional costumes in Asir, Al-Bassam and Sidqi (2000) discussed the traditional beads jewelry in the Kingdom of Saudi Arabia, and Al-Bassam study (2005) examined the traditional heritage of women's clothing in the eastern region of the Kingdom Saudi Arabia, Salami study in (2002) covered the popular fashions for Saudi women in Al-Baha region. Al-Ajaji Study in 2005 covered traditional women's clothing in the Northern region in SA, and Al-Ajaji Study (2011) on traditional embroidered fashion and crafts in *Badia* Najd from the Kingdom of Saudi Arabia. Fida Study (1993) on traditional clothes for women in Makkah Al-Mukarramah, their methods and embroidery. Fida Study in 2003 covered the methods of decorating traditional clothes for women in Hijaz, and Maimani Study in 1996 was concerned with the development of traditional clothing and its supplements for Saudi women in Taif Governorate. Al-Bassam Study in 2015 highlighted the traditional costumes in Jizan region and their relationship to the environment and society. These studies show the great diversity in the forms and of traditional costumes according to each area of the Kingdom, between wide and narrow or long dresses that reach the length of women twice, with special traditional implementation techniques dealt with in the explanation and detail, as they vary between external and internal, and gowns for exit And headgear and headbands, in different ways of wearing for each region and tribe, as well as the great diversity in the decoration of these costumes. From (silk, cotton, woolen, and metallic threads, lead beads, stone, and silver beads, sequins, lumps (tassels), or imported from the neighboring regions. The styles of decoration varied according to the traditional costumes, where Al-Aql (2005) stated that it might reach (6) decorating styles in one piece, with specific decoration techniques and tools for each region. Among the methods of decoration that spread over the traditional costumes in the Kingdom of Saudi Arabia (manual embroidery with threads, added fabric, beading, pearls, shells, patchwork, dyeing, block decoration, added costs (sabbatah, sefifa, tensile, tilly, guantan, cantilever), and various fabrics were used to implement those costumes along and displaying the Kingdom of Saudi Arabia.

The current study differs from previous studies that these studies are concerned with documenting women's traditional costumes, motifs, and ways to wear them. As for the present study, it is concerned with preparing a training program that includes information on traditional women's fashion in the Kingdom of Saudi Arabia, its decoration methods, and the ways to wear it, intended for workers in the museums' sector in the Kingdom of Saudi Arabia as traditional costumes are an essential part of the collections of each museum, Dabis (2002) noted that museums with their exhibits embody how people were thinking, and express the most authentic expression of the various colors and activities of man, how they emulate the environment, and highlight the value of handicrafts, arts and industries traditional as fashion in expressing the privacy of community culture. Shaath (2002) also stressed that museums contribute to enriching visitors with the history of the country, its arts and customs, and the rooting of its old industries and crafts, including clothing. Pinol (1997) made it clear that museums have one of their goals to preserve forms of clothing and adornment.

Study methodology:

Study Approach:

In this study, the descriptive analytical approach was followed when presenting the theoretical framework on which it was based on building the program, as it was used in preparing tools. It also relied on the experimental approach to determine the effect of the training program to introduce Saudi traditional women's fashion in the museum to the museum educator.

The study sample:

Human sample: The intention of the number is (40) individuals, (20) who hold a tour guide license in the King Abdulaziz Historical Center, male and female, and (20) graduates from the History Department. They are qualified to occupy the position of a tourist guide.

The physical sample: Female traditional costumes displayed in the Tawheed hall inside King Abdulaziz Historical Museum.

Methods and tools for collecting scientific material:

- The program: it is knowledge and skill information about the traditional women's fashion in the Kingdom of Saudi Arabia (names, age, materials, decorations, uses, forms, and ways of wearing them).
- Place of the program: Workshops at the National Museum, King Abdulaziz Historical Center.
- Application time: An average of 20 hours; 4 interviews, five hours each.
- Achievement test: Achievement test before and after the application of the museum education program for the museum educator, to measure the cognitive and skill aspect of the non-specialized museum educator (the sample) before and after the museum program, to introduce the traditional female fashion shown.
- Test marking (pre-post).
- Search Tool Arbitration Form: A measure of estimation of a questionnaire addressed to arbitrators, academics, and professionals in this field to give their comments, and their amendments were taken.

Validity and consistency of tools:

- Virtual Validity: the cognitive achievement test was prepared based on a survey of arbitrators in the Department of Fashion Design at Princess Nora Bint Abdul Rahman University.

Internal consistently Validity:

The Validity of the internal consistency of the questionnaire was calculated on the study sample by calculating the Pearson correlation coefficient between the score for each phrase and the overall degree of the axis of its affiliation. PSS), and the following tables illustrate this:

Table No. (1) shows Pearson's correlation coefficients between each of the questionnaire expressions and the overall degree of the secondary axis.

Phrase number	The correlation coefficient of the overall degree of axis	Level of statistical significance	Phrase number	The correlation coefficient of the overall degree of axis	Level of statistical significance
The first axis: Measuring the attitudes of respondents towards the importance of identifying traditional costumes in local museums					
1	0.81	0.00	6	0.80	0.00
2	0.59	0.00	7	0.66	0.00
3	0.63	0.00	8	0.70	0.00

Phrase number	The correlation coefficient of the overall degree of axis	Level of statistical significance	Phrase number	The correlation coefficient of the overall degree of axis	Level of statistical significance
4	0.41	0.008	9	0.66	0.00
5	0.80	0.00	10	0.62	0.00
The second axis: General information about traditional costumes in the Kingdom of Saudi Arabia					
1	0.84	0.00	4	0.78	0.00
2	0.90	0.00	5	0.55	0.00
3	0.73	0.00	6	0.68	0.00
The third axis: Traditional fashion shapes in the Kingdom of Saudi Arabia					
1	0.62	0.00	7	0.46	0.003
2	0.54	0.00	8	0.49	0.001
3	0.62	0.00	9	0.62	0.00
4	0.50	0.001	10	0.48	0.002
5	0.62	0.00	11	0.44	0.004
6	0.75	0.00			
fourth Axis: Traditional costume decoration in Saudi Arabia					
1	0.74	0.00	4	0.66	0.00
2	0.72	0.00	5	0.70	0.00
3	0.70	0.00			

(*) Function at (0.05) level, (**) Function at (0.01).

It is clear from the Pearson correlation coefficients in the above table that all the questionnaire statements are correlated with the overall degree with a positive correlation and statistically significant, all of which are indicative at the level of significance (0.01), which indicates the Validity of the internal consistency at the level of the questionnaire statements.

Table No. (2) shows Pearson's correlation coefficients between the total score for each dimension of the questionnaire, the overall degree of the survey, and the overall rating for the axis.

Axis	The correlation coefficient of the overall degree of axis	Level of statistical significance
The first axis: Measuring the attitudes of respondents towards the importance of identifying traditional costumes in local museums	0.52	0.001
The second axis: General information about traditional costumes in the Kingdom of Saudi Arabia	0.87	0.00
The third axis: Traditional fashion shapes in the Kingdom of Saudi Arabia	0.84	0.00
fourth Axis: Traditional costume decoration in Saudi Arabia	0.85	0.00

It is clear from the Pearson correlation coefficients in the above table that the total score for each axis of the questionnaire is correlated with the overall degree of the survey at the level of (0.01), which indicates the achievement of internal consistency at the level of the questionnaire axes. The validity of the internal consistency is achieved at the level of the questionnaire.

The stability of the study tool:

The stability of the questionnaire was calculated using the Alpha Cronbach stability factor on the study sample; the following table shows the coefficient of stability for the questionnaire expressions on the dimensions, axes, and total resolution of the questionnaire.

Table No. (3) shows the values of the coefficients for the stability of the axes of the questionnaire and the total resolution using the Alpha Cronbach coefficient.

axis	Number of phrases	Alpha Cronbach stability factor
The first axis: Measuring the attitudes of respondents towards the importance of identifying traditional costumes in local museums	10	0.78
The second axis: General information about traditional costumes in the Kingdom of Saudi Arabia	6	0.82
The third axis: Traditional fashion shapes in the Kingdom of Saudi Arabia	11	0.77
fourth Axis: Traditional costume decoration in Saudi Arabia	5	0.74
Total resolution	32	0.89

It is clear from the previous table that the coefficients of dimensionality of the axes of the questionnaire have been increased using the alpha-Cronbach ratio, as they were between (0.74 and 0.82).

Alternative weight was also given to: (Agree = 3, Somewhat Agree = 2, Disagree = 1) Then these answers were categorized into three levels of same range through the following equation:

Category Length = (maximum value - lowest value) ÷ number of scale replacements = (3-1) ÷ 2 = 0.66

Let us get the following range of averages for each description or alternative:

Table (4) shows the distribution of the range of averages according to the gradient used in the study tool.

the description	Range of averages
OK	2.34 - 3.0
I do not know	1.67 - 2.33
not agree	-1.0 - 1.66

Statistical methods:

- Repetition and percentages describing the characteristics of the sample
- SMA "Mean "To know the extent of the high or low responses of the study members about the questionnaire expressions, We will use it to arrange the phrases, When the mean is equal, the order will be according to the lowest value of the standard deviation.
- Pearson correlation coefficient for measuring the validity of the questionnaire
- Alpha Cronbach stability factor in measuring the resolution.
- T-test to find the differences between the pre and post applications.

Results and discussion

First: Attitudes of respondents towards the importance of identifying traditional costumes in local museums:

Table (5) shows the responses of the study sample individuals about the first axis phrases: Measurement Attitudes of respondents towards the importance of identifying traditional costumes in local museums.

M	Phrase		OK	I do not know	not agree	SMA	standard deviation	Arrangement
1	I would like specialized programs to introduce the museum's holdings.	Repetition	37	2	1	2.9	0.38	6
		%	92.5	5	2.5			
2	I would like specialized programs to introduce the traditional costumes available in the museum.	Repetition	39.0	1.0	0.0	2.98	0.16	1
		%	97.5	2.5	0			

M	Phrase		OK	I do not know	not agree	SMA	standard deviation	Arrangement
3	The traditional costumes displayed in the museum attract the attention of visitors and tourists.	Repetition	36.0	4.0	0.0	2.9	0.3	5
		%	90	10	0			
4	I have very little information about the traditional costumes displayed in the museum and the styles of their decoration.	Repetition	30	8	2	2.7	0.56	8
		%	75.0	20.0	5.0			
5	Specialized programs for introducing museum holdings increase the museum's educator's self-confidence to meet the public	Repetition	37	3	0	2.93	0.27	2
		%	92.5	7.5	0			
6	Specialized programs to introduce the museum's holdings develop the artistic and cognitive sense of the museum educator	Repetition	37	3	0	2.93	0.27	2 m
		%	92.5	7.5	0			
7	Feel the artistic and aesthetic value of traditional costumes on display at the museum	repetition	37	3	0	2.93	0.27	2 m
		%	92.5	7.5	0			
8	The specialized programs offered to the museum educator detail the exhibits in the museum	Repetition	34	6	0	2.85	0.36	7
		%	85.0	15.0	0.0			
9	I am familiar enough with the details of the majority of the museum's holdings	Repetition	12	14	14	1.95	0.81	9
		%	30.0	35.0	35.0			
10	I am familiar enough with the details of the traditional costumes on display at the museum	Repetition	8	14	18	1.75	0.78	10
		%	20.0	35.0	45.0			
Overall average						2.68	0.42	

From the above table, the views of the study sample on the degree of their agreement to the phrases of the axis of measuring the attitudes of the sample members towards the importance of identifying traditional costumes in the local museums, and the general arithmetic mean for this axis has reached (2.68 of 3.0), which means that the members of the study sample agree to the axis of measuring the attitudes of the sample members towards the importance of identifying traditional costumes in local museums with a degree of (OK), in general. This confirms their need for museum programs specializing in museum collections, which must be presented by both academics at universities and artists and specialists in heritage and history. Ahmed (2016) endorsed that, when he mentioned the importance of the educational role of the museum and the museum educator, and that there is a lack of qualification. The scientific and pedagogical work of the employees and those who implement the museum programs, and that there are no training courses for them.

At the level of phrases, the arithmetic average of the degrees of approval of the study sample ranged between (1.75 - 2.98) degrees out of (3) degrees, which are averages that correspond to the approval levels (OK, I do not know). Here we come to address the phrases of measuring the attitudes of the sample members towards the importance of identifying traditional costumes in local museums in detail, and in descending order according to the arithmetic mean:

The approval of the study sample members came on eight expressions from the axis of measuring the attitudes of the sample members towards the importance of identifying

traditional costumes in local museums with a degree of (OK), where their arithmetic mean was limited to (2.70, 2.98). They are descending according to the arithmetic mean as follows:

- The phrase (I would like specialized programs to introduce traditional costumes available in the museum) came first, with an average of (2.98) and a standard deviation (0.16).
- The three phrases (Specialized programs for introducing the museum's holdings increase the museum educator with self-confidence to meet the audience, the specialized programs for introducing the museum's holdings develop the artistic and cognitive sense of the museum educator, I feel the artistic and aesthetic value of traditional costumes displayed in the museum) in the second place itself, with an average of (2.93), And a standard deviation (0.27) for each.
- The phrase (traditional costumes displayed in the museum attracts the attention of visitors and tourists) is ranked fifth, with an average of (2.90) and a standard deviation (0.30).
- The phrase (I would like specialized programs to introduce the museum's holdings) came sixth, with an average score of (2.90) and a standard deviation (0.38).
- The phrase (specialized programs presented to the museum educator explaining the details of the exhibits in the museum) came in seventh place, with an average score of (2.85) and a standard deviation (0.36).
- The phrase (the scarcity of information I have on the traditional costumes displayed in the museum and the styles of its decoration) came in eighth, with an average (2.70) and a standard deviation (0.56).

While the approval of the study sample individuals on the two phrases (I am sufficiently familiar with the details of the majority of the museum's holdings, I am sufficiently familiar with the details of the traditional costumes displayed in the museum) with a degree (I don't know), where their arithmetic mean (1.95, 1.75), and a standard deviation (0.81, 0.78), respectively. This is observed in the arrangement of the museum's holdings of traditional women's fashion, as the researcher noted that some pieces of traditional women's fashion in the museum were placed in a region other than the area to which they belong and that some of the costumes were placed on the mannequin of the display in an incorrect way of wearing, which confirms the importance of providing a training program Specialized in traditional women's fashion directed to the museum educator. Al-Harbi (2015) confirmed the lack of qualifying training courses for museum human resources, and that educational activities within Saudi museums are considered an inadequate standard for the dissemination of artistic, visual, and knowledge culture in society.

It is clear by looking at the values of the standard deviation, which is the amount of dispersion of the responses of the study sample individuals from the mean for each phrase, the more the standard deviation increases the distribution of the opinions of the study sample members about the three options (agree, do not know, disagree). In the previous table, the values of the standard deviation of the phrases of the axis of measuring the attitudes of the sample individuals towards the importance of identifying traditional costumes in local museums are between (0.81 and 0.16), and the minimum standard deviation of the phrase (I would like specialized programs to introduce traditional costumes available in the museum), which Leeds to It is the most significant phrase that the opinions of the study sample converged on. The essential value of the standard deviation of the sentence was (I am sufficiently familiar with the details of the majority of the museum's holdings), which indicates that it is the most considerable statement that the study sample individuals disagreed on. Here, the study sample needs from museum educators to specialized museum programs, so that they have the correct information about the displayed fashion, and they convey their details honestly and faithfully to the visitor audience. Huber Greenhill (2000) confirmed this, "Exhibits are subject to manipulation in terms of meaning, and this is their strengths and weaknesses at the same time. We see things according to what is said about them." This result confirms the importance of

the educator knowing the details of the exhibits, as mentioned by Al-Harbi (2015) that "the mission of the sender is to create the message clearly, and formulate it in words, movements, signs or pictures to convey it to the public, and therefore must be conversant with his message." Knowing how to design it in a way that attracts the attention of the receiver and helps him to perceive it, to ensure the success of the understanding process, because the sender. It is temporally separate from the originator and source of the message, and he may live in a time other than the time of the originator and origin of the word.

Second: There are statistically significant differences before and after the program in the collection of museum educator information on traditional women's fashion in Saudi Arabia.

A comparison was made between the average responses of the study sample individuals for both the pre and post applications at the level of the total score for each axis that represents the outcome of the museum educator about traditional costumes.

Table (6) shows the differences between the mean scores of the individuals of the study sample between the pre and post applications at the level of the axes of the information of the museum educator about traditional fashion using a T test For two linked samples.

the axis	Application	the number	SMA	standard deviation	Degree of freedom	Value of t	Significance level
The second axis: General information about traditional costumes in the Kingdom of Saudi Arabia	Tribal	40	15.68	2.43	39	2.96	0.005
	after me	40	17.33	2.18			
The third axis: Traditional fashion shapes in the Kingdom of Saudi Arabia	Tribal	40	25.18	4.48	39	1.97	0.056
	after me	40	26.63	1.85			
fourth Axis: Traditional costume decoration in Saudi Arabia	Tribal	40	11.73	2.34	39	6.11	0.00
	post	40	14.38	1.17			
Fifth axis: Information about traditional women's fashion decoration in Saudi Arabia	pre	40	5.25	2.40	39	6.74	0.00
	post	40	8.95	1.92			
Sixth axis: Information on traditional women's fashion in the Kingdom of Saudi Arabia	pre	40	2.08	1.42	39	7.68	0.00
	post	40	4.30	1.22			
The total score for the tour guide's information	pre	40	59.90	10.35	39	5.79	0.00
	post	40	71.58	5.73			

on traditional costumes							

* Statistically significant at (0.05), ** statistically significant at (0.01)

Figure (1) shows the mean for museum educator information about traditional women's fashion in the Kingdom of Saudi Arabia for pre and post-tests.

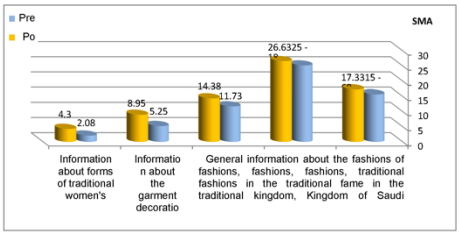
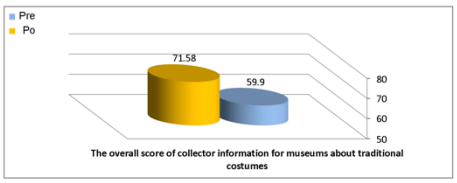


Figure (2) shows the total score for the collector information of museum curators about traditional women's fashion.



Concerning the axis of traditional forms of fashion in the level of sample members about this axis has also improved, where the average of the responses of the sample members in the post-implementation (26.63), while the average tribal application (25.18). Still, these differences did not rise to the presence of a level of statistical significance. From the above, we can accept the hypothesis that "there are statistically significant differences before and after the program in the outcome of museum educator information about traditional women's fashion in the Kingdom of Saudi Arabia." It was in favor of the mean responses of the sample members in the post-application.

To find out the effectiveness of this improvement, and the effectiveness of the training program for introducing Saudi traditional fashion in local museums to members of the study sample, we will conduct an ETA test η2 The T value for the total score for the test is as follows:

Eta squared equation $\eta^2 = \frac{T^2}{T^2 + \text{Degrees of freedom}}$ $\frac{5.79 - 2}{2 - 39}$

Where it is the value of t calculated in the T test T test

$\eta^2 = = = \mathbf{0.46}$ $\frac{33.52}{72.52}$

It is through value ETA box η^2 That amounted to (0.46), the strength of the effectiveness of the training program to introduce Saudi traditional costumes in local museums significantly to improve the outcome of museum educator information on traditional fashion. From this result, we conclude that the museum educator must understand and understand the scientific, historical, artistic, aesthetic and technical material and the depth of the national identity of the impact presented by the various traditional costumes, so that he can design various museum programs for the visitor audience enjoyable and influencing and influencing the visitor, which facilitates the identification of traditional fashion Women displayed in the shortest time and with minimal effort. This result is confirmed by Al-Harbi (2015) that one of the museum's

tasks is to train its staff on how to explain the exhibits, and to establish educational, educational, cultural and knowledge programs and activities. Also, the carefully studied educational knowledge activities inside the Saudi Museum contribute and help in raising the standard of knowledge, art and visual culture, and thus this mission returns within the goals of the Saudi Museum and develops a sense of belonging to the homeland.

A study aimed at clarifying the role of the museum educator, defines its responsibilities in organizing educational programs, supervise their management and implementation, and prepare the museum environment to suit all visitors.

Third: There are statistically significant differences before and after the program in the result of the skills of museum educators in the methods of wearing traditional costumes.

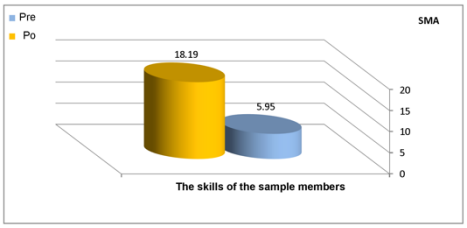
To verify this hypothesis, a comparison was made between the average responses of the study sample individuals for both the pre and post applications at the level of the total score for the seventh axis: the skills of the sample members in methods of wearing traditional costumes, using a test T test For two linked samples Paired Samples T test as shown in the table:

Table (7) shows a study of the differences between the mean scores of the individuals of the study sample between the pre and post applications at the axis level of the skills of the sample members in methods of wearing traditional costumes using T test For two linked samples

the hub	Application	the number	SMA	standard deviation	Degree of freedom	Value of t	Significance level				
The seventh axis: The skills of the sample members in methods of wearing traditional costumes					Tribal	40	5.95	3.19	39	21.73	0.005
					after me	40	18.19	1.41			

* Statistically significant at the significance level (0.05), ** statistically significant at the significance level (0.01).

Figure (3) shows the arithmetic mean of the skills of the sample members in the methods of wearing traditional costumes



It is clear from the previous table that there are statistically significant differences at the level (0.01) between the arithmetic mean for the responses of the study sample individuals between the pre and post applications at the level of the skills of the sample members in methods of wearing traditional costumes. These differences were in favor of the average responses of the sample members in the post application, i.e., That the level of information of the individuals in the study sample has improved in the level of their skills in the methods of wearing traditional costumes in the post application than in the pre-application significantly, and this can be traced back to the program that they obtained before the post application.

From the above, we can accept the second hypothesis, which states that "there are statistically significant differences before and after the program in the outcome of the skills of the museum educator in the methods of wearing traditional women's fashion in the Kingdom of Saudi Arabia," and it was in favor of the average responses of the sample members in the

Al-Academy Journal-Issue 108 ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

post application. To find out the effectiveness of this improvement, and the effectiveness of the training program for introducing Saudi traditional fashion in local museums to members of the study sample, we will conduct an ETA test η2 The T value for the total score for the test is as follows:

Eta squared equation $\eta^2 = \frac{T^2}{T^2 + \text{Degrees of freedom}}$

Where it is the value of t calculated in the T test

$$\eta^2 = = = \mathbf{0.92} \quad \frac{472.19}{511.19} \quad \frac{21.73 - 2}{2 - 39}$$

It is through value ETA box η^2 That amounted to (0.92), the strength of the effectiveness of the training program for introducing Saudi traditional fashion in local museums is very significant in improving the outcome of traditional fashion wearing skills among the sample members.

In this regard, Al-Harbi pointed to the scarcity of technical support and specialized training for museum staff, with no educational programs and activities, and this leads to a decrease in their knowledge and skill level of the displayed effect, and their inability to communicate all their messages to the public from museum visitors.

Conclusion:

The importance of the museum educator getting acquainted with the traditional costumes in local museums, because of his great role in his performance and meeting his functional needs in the museum. A study has confirmed that the museum and museum education help the visitor's audience to gain insight into their cultural assets, learn about their heritage, and museums work to stimulate motivation, thinking and creativity.

Designing and preparing museum museums specialized in museum exhibits by academics and specialists in heritage and art (such as introducing traditional costumes, decorations, etc.) and presenting them to museum museums to meet their needs and their knowledge of the museum's exhibits, and it is considered one of the most important requirements of the museum educator. This is in line with what Al-Aqel (2011) noted about the necessity of caring for the education and training of museum educators in all disciplines, through setting up training courses for them. What Al-Harbi (2015, 222: 223) mentioned about the importance of preparing educational programs on museum education and their roles within the museum, and providing training courses and study missions for all human resources working in the museum in order to improve them.

The effectiveness of the training program for publicizing Saudi traditional fashion in local museums has helped improve the outcome of traditional fashion wearing skills for respondents. This result confirms that it is the museum educator who has the responsibility to translate the traditional women's fashion displayed to the visitor's audience in all sensory, scientific, aesthetic, artistic and national languages. This can only be done by joining special museum programs organized by professionals in the field of traditional fashion. Al-Harbi (2015) mentioned in her study the existence of some obstacles that prevent the establishment of museum educational programs in Saudi museums, and among these obstacles are the lack of qualification training for the museum human resource.

Al-Academy Journal-Issue 108 ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

Recommendations

1- Forming an integrated team in the museum from educators, academics, artists, archaeologists, and museum staff, to design specialized museum programs for the museum educator.

2- Preparing various and specialized training bags in the museum's holdings that are specific to the museum educator, to be able to build museum programs and correct and sound educational activities for the general visitors of the museum.

3- Developing museums through display methods, by setting museum terms that facilitate the understanding of exhibits for visitors in all museums of the world and facilitate the museum educator to communicate the message of the exhibited effect.

4- Participation of specialists in heritage, archeology, history, and artists in arranging the museum's holdings and displaying them in a correct way.

5- Including the curriculum of museum education in specialized colleges, such as history, arts, and archeology.

Bibliographical Abbreviations

1. (Ahmed, Rahouma Najah. (2016 AD). *Activating museum education for primary education pupils considering contemporary challenges*. Journal of Social Studies and Research, Volume 22, Issue 3 July, Helwan University, College of Education.)
2. (Al-Bassam, Laila Bint Saleh. (1983م). *The traditional heritage of women's clothing in Najd*, Master Thesis, College of Education for Girls, Literary Sections, Riyadh.)
3. (Al-Bassam, Laila. (1988). *Methods and decorations in traditional clothes in Najd*, a comparative field study between women and men's clothes, PhD thesis, College of Education for Girls, Literary Sections, Riyadh.)
4. (Al-Bassam, Laila. (1999). *Traditional clothes in Asir*. Folklore Magazine, No. 53-54 of the year 14, Doha, Center for Popular Heritage of the Cooperation Council for the Arab States of the Gulf.)
5. (Al-Bassam, Laila and Siddiqi, Mona. (2000). *Handicrafts of traditional beads in the Kingdom of Saudi Arabia*, Folklore Magazine, Doha, Center for Popular Heritage of the Arab Gulf States, No. 58.)
6. (Al-Bassam, Laila. (2005). *The traditional heritage of women's clothing in the eastern region of the Kingdom of Saudi Arabia*. Humanities Journal, Bahrain, p. 11.)
7. (Al-Bassam, Laila. (2015). *Traditional costumes in Jizan and their relationship to the environment and society*. Popular Culture, Bahrain, volume 8, p1.)
8. (Pinol, translation. Dr. Nabil Suleiman. (1997). *Dress and adornment in the Arab world*, 1st floor, Beirut, the publications company for distribution and publishing.)
9. (Jumaah, Reda and Ahmed, Wali. (2014). *The effectiveness of a proposed program based on museum education to develop archaeological awareness and patriotism among pupils of the second cycle of basic education in the Sultanate of Oman*, Journal of the Educational Association for Social Studies, Educational Association for Social Studies.)
10. (Al-Harbi, Abeer. (2015 CE). *The roles developed for contemporary museums in developing the knowledge*, artistic and visual culture of Saudi society. Master Thesis. Ministry of Higher Education, Umm Al-Qura University, Department of Art Education.)
11. (Hamadoun, Samar Muhammad. (2013). *Activating museum education to develop cultural awareness for the preparatory stage students*, "a proposed vision", MA thesis, Institute of Educational Studies and Research, Cairo University, Egypt.)
12. (Dabbs, Yousry. (2002). *Popular Heritage Museums and Tourist Attraction*, Egyptian Forum for Creativity and Development, 1st Floor, Alexandria.)
13. (Diab, Abeer. (2004). *Museum Education*, Child Culture Magazine, No. 28, National Center for Child Culture, Cairo.)
14. (Dimas, Aisha. (2015). *Appropriate museum science equals appropriate language*, Articles on translation and communication in museums Edited by: Gondola Avenarius, Aisha Dimas, Susan Kamel International Conference (Appropriate museum science equals appropriate language, intercultural communication and translation in museums) Sharjah Museums Authority, the Public Museums Foundation in Berlin, the Goethe Institute, Gulf Region and the Berlin University of Applied Sciences. The conference was held from 29 to 31 March, Sharjah, United Arab Emirates.)

15. (Zaki, Dina. (2006). *The effectiveness of a proposed parallel curriculum based on museum education for the elementary grades*, PhD Dissertation, Faculty of Quality Education, Cairo University.)

16. (Alsalami, Khaira Awad. (2002). *A study of folk fashion for Saudi women in Al-Baha*, Master Thesis, College of Education for Home Economics and Art Education, Jeddah.)

17. (Alsaid, Sanaa Ali. (2002). *The museum's role in enriching the culture of the Arabic child*, the Arab Council for Childhood and Development, the workshop of the Arab child culture and the third millennium, Cairo, the Supreme Council of Culture.)
18. (Shaath, Shawky. (2002). *Museums in the Arab world*, origin and development, Sharjah, publications of the House of Culture and Information.

19. (Al-Shumaisi, Hajar. (2005). *The museum as an introduction to the study of folklore among a sample of adolescents 12-15 years old*, Master Thesis, King Saud University.

20. (Sidgi, Sariya. (2013). *The educational and cultural role of museum education, the living museum and cultural communication workshops of the Cultural Observatory*, reviving folk crafts in Egypt, a study presented to the International Aicom Conference entitled (Museum Education and Social Change), Cairo.

21. (Alsadiq, Wafa. (2003). *Our heritage between the past, the present and the future*. Museum Education, Why ?, Cairo, Ministry of Culture, Supreme Council of Antiquities, Supreme Council of Antiquities Press.

22. Abdulrazzaq, Marwa. (2010). *The role of educational multimedia in teaching museum education for the art education course for the first cycle of basic education for the development of patriotism*, Master Thesis, Girls College, Ain Shams University.
23. Alajaji, Tahani. (2005). *Traditional women's clothing in the northern region*. Master Thesis. Empirical Study. College of Education for Home Economics and Art Education in Riyadh.
24. Alajaji, Tahani. (2011). *Embroidered traditional costumes and crafts in Badia Najd from the Kingdom of Saudi Arabia*. Ph.D. Dissertation
25. Al-Attar, Muhammad. (2009). *Our Children and Museum Education*, The Arab Magazine, Journal of Arab Culture, No. 393.
26. Wasmiya, Al-Aql. 2005 *Developing methods for decorating traditional women's clothing in the Kingdom of Saudi Arabia*. Master Thesis. College of Education for Home Economics and Art Education in Riyadh.
27. Wasmiya, Al-Aql. (2011). *The effectiveness of the museum course in enriching the knowledge of primary school students towards traditional fashion in the Kingdom of Saudi Arabia*. PhD Dissertation, Princess Nourah bint Abdulrahman University, College of Home Economics, Riyadh.
28. Omar, Dalia Abdulmajeed. (1996). *Factors affecting traditional costumes and motifs in Kuwait*, MA, Cairo University, Helwan University, College of Home Economics.
29. Oudan, Reem. (2005). *Designing a program for museum education to enrich children's artistic ability*, Master Thesis, King Saud University.
30. Fida, Laila Abdul Ghaffar. (1993). *Traditional clothes for women in Makkah: methods and embroidery*, field study, Master thesis, College of Education for Home Economics and Art Education, Riyadh.

31. Fida, Laila Abdul Ghaffar. (2003). *Traditional clothing decorating styles for women in Hijaz*. Comparative study. Ph.D. Dissertation College of Education for Home Economics and Art Education in Riyadh.
32. Magableh, Khaled and Haddad, Rafah. (2008). *Local communities' awareness of the role of the Jordanian tour guide in tourism development*, Jordanian Journal of Social Sciences. Volume 1, Issue 1.
33. Magableh, Khaled. (2004). *How does tourist guide in Jordan evaluate their educational programs*? Journal of Humanities and Social Sciences Studies. Volume 31, Issue 1.
34. Maimani, Iman. 1996 *A study on developing traditional clothes and their accessories for Saudi women in Taif Governorate*, Master Thesis, College of Home Economics, Makkah Al-Mukarramah.
35. Jonson, Nicola: Discovering City: *Museum International*, UNESCO, Paris, VOL37, NO, 187,1995
36. Hooper-Greenhill, Eileen. 2000 "*Language and Texts*." In Museums and Their Visitors. Abingdon / York New: Routledge.
37. Hooper-Greenhill, Eileen. 2007 *Museums and Education*: Purpose, Pedagogy, Performance. Abingdon / New York: Routledge
38. Rhodes. Andrew, *The Museum as learning environment: A- model for the analysis and planning of museum education programs*. PhD. Dissertation, Memphis state university 1988.

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts108/333-348

External treatments for the space between the institute and the contrast in contemporary theater

Yasir Qasim Abdul Allah [1]
Suha Taha Salim[2]

Al-Academy Journal-Issue 108 ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 5/9/2022 Date of acceptance: 19/9/2022 Date of publication: 15/6/2023

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

Abstract:

Theater is a renewed art until this moment, and it does not stray from its components from life and its spaces in general, but rather is derived from them according to characteristics and directions intended to differ based on finding other, more effective solutions, Therefore, the research entitled (Extractive treatments of the space between tradition and contrast in contemporary theater) consists of four chapters. The first chapter came under the title (the methodological framework). Where he dealt with the research problem and then the importance of the research and the goal of the research as well as the objective, temporal and spatial limits of the research, In addition to defining the terminology and then finding the procedural term that the researcher deduced through his reading of the sources, references and opinions he reached. As for the second chapter, entitled (Theoretical Framework), the researcher divided this chapter into the following sections:

The first topic: the concept of space in theatrical performance.

The second topic: Tradition and contrast in contemporary theatrical performance.

Then the previous studies and the results of the theoretical framework of indicators to conclude that chapter. As for the third chapter, entitled (Research Procedures), the researcher dealt with: the research community - the research sample - the research method - the research tools - the sample analysis entitled (women's playing). With regard to the fourth chapter, which is entitled (Conclusions and Conclusions), the researcher reached the results and then identified the conclusions he reached, and then put forward the proposals and recommendations, then a list of sources and references.

Keywords: space, imitation, contrast.

[1] University of Baghdad / College of Fine Arts. Yaser.tra87@gmail.com

[2] University of Baghdad / College of Fine Arts Suha.t@cofarts.uobaghdad.edu.iq

المعالجات الإخراجية للفضاء بين التقليد والمغايرة في المسرح المعاصر

ياسر قاسم عبد الله[1]
سهى طه سالم [2]

المقدمة

المسرح فن متجدد حتى هذه اللحظة وهو لا يبتعد بمكوناته عن الحياة وفضاءاتها بشكل عام بل أنه مشتق منها وفق سمات وتوجهات يراد بها المغايرة بناءًا على ايجاد حلول اخرى أكثر تأثيراً .

لذا يتكون البحث المعنون (المعالجات الاخراجية للفضاء بين التقليد والمغايرة في المسرح المعاصر) من المشكلة التي أسس على غرارها البحث ثم أهمية البحث وهدف البحث كذلك حدود البحث الموضوعية والزمانية والمكانية بالإضافة الى تحديد المصطلحات ثم ايجاد المصطلح الاجرائي الذي استنبطه الباحث من خلال قراءته للمصادر والمراجع والآراء التي توصل اليها . وتحديد المباحث التي حملت العنوانات التالية :-

- المبحث الاول : مفهوم الفضاء في العرض المسرحي .
- المبحث الثاني : التقليد والمغايرة في العرض المسرحي المعاصر .

وجاء بعد ذلك تحديد المؤشرات واجراءات البحث التي احتوت على : مجتمع البحث – عينة البحث – منهج البحث – أدوات البحث – تحليل العينة بعنوان (عزف نسائي) .

وصولا الى النتائج و الاستنتاجات وتثبيت قائمة للمصادر والمراجع .

الكلمات المفتاحية: الفضاء، التقليد، المغايرة.

اولاً : مشكلة البحث

تعددت فضاءات العرض المسرحي منذ الشكل الاول للعربة وتنقلاتها في عدة أمكنة والتعامل مع المحسوسات الآنية في اشغال الفضاء الذي مر بتغيرات كثيرة وفقاً للنظريات والاكتشافات التي ساهمت في تعاطيه مع الموجودات بدءاً بالشعائر والطقوس أذ حمل في مضامينه شكلاً دينياً وفي أطره العامة اشتغال فني فطري متقن يقترب شيئاً الى المسرح من خلال خصوصية المكان الذي ينتمي الى فضاء روحي يتأثث بصدق وأيمان يلزم التطهير لينتقل الحدث الى فضاء اخر ذو وصاية ادخلته في اطار بث القيم من خلال اماكن للعبادة ثم الخروج الى فضاءات تعددت وفق النضوج الفكري حيث اسفر عن ذلك ابتكارات تعنى

[1] كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد ,Yaser.tra87@gmail.com
[2] كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد ,Suha.t@cofarts.uobaghdad.edu.iq

بالمسرح لما يحمل من اهمية بالتالي مغادرة التقليدية السائدة التي قد لا تتوافق مع طبيعة المكان وعدم احتوائه بما يعزز القصدية من التأثيث والتنسيق العام فالعروض التي تقدم في فضاءات مفتوحة مغايرة عن ما يقدم داخل مسرح العلبة الى مسرح اللسان وغيرها بالتالي انصهار مفردات العرض وفق المساحة المفترضة مما يتطلب تأثيث معرفي في كيفية تناسق الموجودات وطبيعة المكان الذي قد لا يتفق مع كمية الأوكسجين المتدفقة بين مساحاته لذا فأن البحث يهدف الى التعرف على المعالجات الإخراجية للفضاء بين التقليد والمغايرة ومدى قدرة هذه المعالجات على تناسق فضاءات العرض بما يحمل من موجودات .

ثانياً : أهمية البحث

تأتي أهمية البحث بوصفها محاولة للكشف عن الاشتغالات غير التقليدية لفضاء العرض المسرحي المعاصر وفق المتغيرات الاخراجية التي حدثت بفعل المتغير المكاني الذي يؤثر بشكل مباشر على نشأة الفضاء واحتوائه بوصف العرض المسرحي منظومة تكاملية تتوافق لإنتاج المنجز.

ثالثاً : هدف البحث

يهدف البحث الى كشف المغايرة للفضاءات وفق المعالجات الاخراجية للفضاء بين التقليد والمغايرة في العرض المسرحي المعاصر .

رابعاً : حدود البحث

الحد الموضعي / يتمثل بدراسة المعالجات الاخراجية للفضاء وارتباطه بكافة موجودات العرض.

الحد الزماني / يتضمن النتاج المسرحي للفترة من (2009- 2019) .

الحد المكاني / العروض المسرحية المقدمة على مسارح بغداد .

خامسا : تحديد المصطلحات

1. المعالجة /

عُرفت بأنها ممارسة العمل وتقويمهُ أي كيف يتمكن المخرج من بناء مادته الفنية من ناحية الشكل والمضمون وتقديم افضل الاشياء لإيصال الموضوع بصورته الجمالية للمتلقي (Abdul Hamid , 1995, p. 6) .

2. الاخراج /

يعرف الاخراج كما يقول سيلفيو داميكو , نقلاً عن تنظيم أكاديمية فنون المسرح بروما هو : فهم النص المسرحي ، واستنابط المحتوى المسرحي منه ، وتحويله من الحياة المثالية للكتاب الى حياة مادية على خشبة المسرح . ولتحقيق مثل هذا الهدف يجب أن تكون للمخرج القدرة على توجيه وتحريك مجموعات العاملين ، وفي مقدمتهم الممثلون ، ثم الفنيون الموكلون بالمناظر والازياء والاضواء، وفي النهاية اذا لزم ذلك ميكانيكاً العرض ، والموسيقى والرقص. هذا هو الاخراج. (Ardash, 1979, p. 15)

التعريف الاجرائي :

هي ايجاد الحلول من خلال توافق طاقم العرض بما فيه من ماديات على المستويات السمعية والبصرية ضمن قيادة لها قراءتها المغايرة معززة بالجانب النفسي لإنتاج منجزاً أخر أكثر أتقان.

3. الفضاء /

هو الحيز الزمكاني ، الذي تتمظهر فيه الاشكال الفنية ضمن العلاقات البنائية التكوينية والدلالية ، وهو الحيز الحاوي ناتج العلاقات فهو بنية وليس عنصراً، الفضاء محيط الامتدادات الواسعة للحدود المكانية ، وعلامة انفتاحها نحو العمق المتوهم (كمسافة) وباطنياً (كدلالة) اي يكون محسوساً، فهو قابل للملاء دوما بالوحدات الفنية (الكتل ، الاجسام) وهو ذلك يكون ملموساً اذا ادخلت على اللوحة اشكالاً واشياء ثلاثية الابعاد (Janzi , p. 17)

ويعرف ايضاً بأنه المسافة والامتداد اللا محدود ، وكذلك بمعنى الفسحة الفاصلة بالمفهوم المكاني والزماني للكلمة ، وعاء يضم عناصر ترتبط ببعض بعضاً بعلاقة مكانية وزمانية (Mary, 1997, pp. 337-338).

كذلك هو المكان أو الأمكنة التي يقع فيها المواقف والاحداث المعروضة (الاطار ، فضاء، السرد) (Ger, 2003, p. 182).

التعريف الاجرائي

هو الفراغ الممتلئ فكرياً وجمالياً بما يتناسب مع طبيعة المكان وما يحمل داخله من عناصر سمعية ومرئية تتوافق مع افتراض المخرج واحداث المغايرة .

4. التقليد /

بمعنى (الاستعارة . التكرار الايجاز . التجريد . التشبيه . الإفراط في الصفة) (Husseini, 2015, p. 395) .

التعريف الاجرائي

عملية نسخ غير متطابق في بعض الاحيان .

5. المغايرة او المتغير /

هو ما يمكن تغيره او ما يمكن تغيرها وما ينزع الى التغيير والمتغير في المنطق حد غير معين يجوز ابداله بعدة حدود معينة من جهة ما هي قيم مختلفة (Bassam , 1985, pp. 211-212)

اما التغير هو الانتقال من حالة الى اخرى وجمعة تغيرات تقول تغير الجو . تغيرات السياسة (Beautiful, Beirut, p. 330) .

وعرفت المتغيرات بأنها : " تحول صفة او اكثر من صفت الشيء او حلول صفة محل صفة اخرى (Ahmed, 1990, p. 91) .

التعريف الاجرائي

هي البدائل الواردة في كافة مفاصل العرض المسرحي وفقاً للأمور الطارئة عبر اجتهاد في الاخراج

المبحث الاول مفهوم الفضاء في العرض المسرحي

الكون بصورة عامة يتشكل جمالياً وفق ابداع الخالق في رسم صورة قد تكون مصاحبة لظهور متغيرات مادية في تعاطيها مع المكان ومفرداته وقد تكون غير ملموسة تعني بما يترتب على أشغال الحيز من ضرورة منطقية لإكمال التشكيل الذي لا يلبث حتى الانصهار الذي ينجم عنه مؤشرات جديدة تعتمد لأشغال المساحة بتشكيل صوري أخر معلناً ببدأ العد التنازلي وهكذا ليتم اقتباس تلك المتغيرات وادراجاها في متن العملية الابداعية للدخول في مخاض ينتهي بولادة متعددة تملي ما يقتضي ان يتشكل بدراية تامة بناءً على المنطلقات الزمانية التي من شأنها التوافق مع المكان الذي مر بتغيرات عدة منذ اللحظات الاولى التي شهدت ظهور ملامح لشكل المسرح بمكوناته الدلالية الممنهجة لإنتاج المغايرة في اشتقاق جوانب الحياة ومعالجتها فكرياً لذلك يعد" المكان المسرحي هو الموضوع أو الحيز كوجود مادي يمكن أدراكه بالحواس" (Mary E. , 1997, p. 473) . ولا يتعارض المكان مع تنسيق المساحة الخالية لتكامل التشكيل الصوري الا في حالات تعتمد في توجهاتها على ماهية الاشتغال بذلك يتبين بأن المكان يشكل جزءاً من الفراغ الذي يحيط بالعناصر المادية لذا يتوجب تعريف الفراغ علمياً وفيزيائياً هو " الحيز الذي تتحرك فيه الأجسام الصلبة من دون أن تتلف أو تدمر وتحافظ على شكلها من خلاله ، وأما السؤال فتأخذ شكله وحجمه ، والهواء هو الحزام المحيط بالكرة الأرضية ضمن الفراغ فضلاً عن دوره في الفرز والتمييز بين العناصر التي يشكل منها التكوين ويمنحها قيمتها وهي بدورها تمنحه شكلاً متميزاً بحسب تنوع المسافات التي تتخلل تلك العناصر وتشكل مساحته (Faraj , 1989, p. 294) . بذلك يتعزز (مفهوم الفضاء) الذي لا يتحدد بمساحة التلقي بل يتشظى ليشغل جسيمات العناصر المادية المرتبطة بالتكوين النفسي المصاحب للعرض بدءاً من الفضاءات الخارجية التي تصاحب الجمهور دخولاً الى الصالة وفضاء أخر يمتد الى الخشبة حتى الوصول الى فضاء العرض الذي يتحدد ببنية المكان شكلاً ومضموناً بما تقتضيه محددات الاتجاه المراد تقديمه " فإن المناخ العام لبناء المسرح ذو علاقة وثيقة بمزاج الجمهور عند تناول العرض ، ليس فقط من أجل خلق توقعات حول العرض لكن في تطويع التجربة بمجرد حدوثها" (Edwin , p. 581). لذلك تباينت الرؤى في رسم التشكيلات المعززة لدعم الفعل مما جعل الفضاء ساكن في الكنيسة ومتغير قبل أن يدخل اليها وما يتحرك فيه من عناصر مادية فطرية تسهم في احياء طقوس وشعائر يراد بها الوصول الى التطهير الذي لا يخلو من ارتباطه بفضاء الحالة الحسية ومردوداتها اتجاه الفضاء العام ذلك لأن شكل الطقوس لا يتحدد ببناء هيكلي يحد من قصديتها في الوصول الى مسافات بعيدة بالتالي عدم وجود مقياس يحد من انتشار الظاهرة والزامها اذاً نحنُ امام شكل يلزم فرض سلطة غيبية تشغل مفردات المكان بما فيه اثر التلقي كونه جزءاً من المادة التي تخضع لسلطة تأثيث وأشغال الفراغ الذي ينتمي الى مكونات أخرى تملي عليه أن يكون جزءاً منها وهكذا بذلك لا توجد نهاية قصدية تحد من انتشار الاثر فترددات الاصوات تبقى عائمة في الهواء حتى تستهدف الاذن البشرية التي بدورها توعز بانتشارها في جميع انحاء الجسم بالتالي هناك استجابة او عدم

يصدر من خلالهما فعل يبنى على اثر وطبيعة التلقي وهذا لا ينطبق على الاخر فقط بل يتأسس وفق الية اشغال المنظومة الفكرية التي تتعامل مع الحدث الدرامي بكونه يشترك في تكوين مجموعه من العناصر الفنية التي تعبر عنه بدلالات جمالية تقسم الى " مجموعتين رئيسيتين الاولى منها تشمل على العناصر البصرية او المرئية وهي اللون والضوء والديكور والازياء والملحقات المسرحية (الإكسسوار) ، اما الثانية فهي سمعية وتشمل المؤثرات الموسيقية والصوتية ، وتشمل كذلك اصوات الممثلين وهي تعمل ضمن محددات الزمان والمكان المفتوحان نحو الجو المسرحي" (Al-Jubouri, 2009, pp. 11-12) .لذا يتعزز الجانب الحسي تحت ظل فضاء مغاير يرتبط بمحددات بإمكانها احالته الى منطقة اداء لا يتعارض مع بيئة المكان المغلقة بتأثيرات من شأنها استقرار العرض ذهنياً للفترة المفترضة التي قد لا تستمر بإعلانها عن حالة و جو اخر ينتقل بمفردات المكان الى منطقة لعب مغايرة عبر الصلة الوثيقة ما بين مفهوم الفضاء في العرض وما بين السينوغرافيا باعتبارها" اعادة تشكيل الفضاء المسرحي ، واخفاء الحدود بين (المسرح) والجمهور ، ثم السعي الى تأسيس علاقة مكانية وبصرية بين الدراما والمتلقي والعمل على توسيع الصورة والمكان المسرحي التقليدي بالاتجاه نحو التركيب والاشكال والاحجام المستقلة المتحركة التي تسهم في التعبير الدرامي" (Hantoush, 2008, p. 99) . لذلك فان البناء المعماري للمكان يرتبط بعلاقة طردية مع الرؤى التي تحدد شكل العرض وهنا نتحول بالبحث من النظرة الشمولية الى تفصيلات الفضاء المتعددة والتي لابد الوقوف عند الاهم منها لما نرى من آثر في تكوين تلك الشمولية للمفهوم.

__ فضاء النـص

تتضح الصورة بدقة متنامية عندما يتقدم النص ليبسق الفضاء لانطلاق الاخير من بين الاحرف وليس السطور ذلك لان الحرف في النص محاط بشفرات تعنى بمخاطبة ذهن الاخر مما يولد تساؤلات حول بنية النص التي ترتكز على عناصر تتصدرها (الحبكة) والشخوص الذين بدورهم يتوصلوا الى الهدف او المغزى من خلال مجموعه من الاحداث آمن بكتابتها المؤلف . " فالكاتب المسرحي يكتب لكي يتكلم الآخر بدلا منه ، ليس فقط الآخر ولكن مجموعة من الاخرين يتبادلون الكلام، فليس من الممكن ان نفك شفرة المسرح بوصفه عملية اسرار او تعبير عن شخصية واحاسيس ومشكلات المؤلف" (Ann, 1997, p. 25) .عليه يتوجب ان يكون الخطاب بلغة عالية تتصدى لإظهار تلك الاحاسيس بما يتلاءم مع محددات المعنى الذي قد يأخذ اشكالاً عدة من شأنها تشكيل مساحات افتراضية تتناسب مع مضمون الجملة التي يعززها الفعل الذي لا يشترط ان يكون حركي فبعض الافعال تكون محسوسة ضمن المساحة الافتراضية سابقة الذكر اذ يمر النص المسرحي بعدد من المراحل بدءاً من المخيلة والتعبير عنها مادياً عبر النص المكتوب ليأخذ شكله التطبيقي من خلال الاختبارات التي تأخذ صداها خلال فترات التمرين الذي يولد حلول اخرى قد تحيل بيئة المكان الى ان تأخذ شكلاً آخر عند العرض بما يتلاءم مع العلاقات المكانية والزمانية من خلال التأثيث العام لتصور المسؤول عن اظهاره وفق ما يتناسب مع ما تم ذكره في متن النص .

__ فضاء جسد الممثل

المحصلة الكلية للفضاءات ترتكز في آطرها الصورية والتشكيلية الى فضاء الممثل الذي يعتمد الاداء الجسدي والذي من خلاله تترجم صور العرض بتوافق مع بيئة المكان التي تعزز بتلك الافعال وبناء علاقة ما بينه والآخر " فيمكن ان يختلط الممثلون والمتفرجون في المجال الفضائي الواحد ، ومع ذلك فهذا لا ينفي انهم يشكلون فضائين غير قابلين للامتزاج . فعلى النقيض مما يحدث في الحفلات ، حيث الناظر والمنظور يمكن ان يتبادلا الوظيفة ، حيث كل ناظر هو منظور او يمكن ان يكون كذلك ، في المسرح الفصل قائم بشكل حاسم ، فلا يمكن تبادل الوظيفة بين من يشغل هذا الجزء من الفضاء ومن يشغل الجزء الاخر" (Ann O. , 1994, pp. 58-59) .اذ لا يقتصر مفهوم الفضاء بالنسبة للجسد على الاداء الحركي فقط وانما يتعدى ليرتبط بالجانب النفسي بإيعازه نوع الفعل وتأسيس مساحة أخرى تنصهر في فضاء الحالة الشمولية للحظة ما فالجسد يوحي الى دلالات توهم الاخر وتشاركه حسياً بما لها من تأثير قد لا يستمر بناءاً على نوع التوجه الذي يحيط بفضاء المكان كذلك يعد جسد الممثل فضاء مصغر ينتمي الى الفضاء العام للمنظومة التي تثني على ذلك الجسد لحريته في التنقل ما بين الفراغات شاغلاً المكان بمكان .

__ فضاء العرض

العرض المسرحي منظومة متكاملة تتداخل فيها تشكيلات تكونت عبر الخطوط المادية والحسية لتنتج صورة حية تستظل تحت خيمة فضاء المكان الذي يمثل جزءاً من الكل والكل الذي يتحدد بشكل ذلك المكان فالبناء المعماري يتحكم برسم تلك التشكيلات بما فيها حركة الممثل ولعل التصور الاول الذي يبنيه الاخر يتعلق بما يتضمنه الفضاء من معطيات تكون جزءاً من الحلول التي تساهم في تفكيك التشفير المعلن في البعض من العروض " ان الاجساد والاصوات والاضواء تفهم وكأن لها معاني خالصة قادرة على ازاحة الستار عن القواعد التي تدير المكان"(Prunella , 2001) .فلا يوجد ثبات لان الفن المسرحي يعتمد التجريب الذي يساهم في تكوين فضاء لإيقاع اللحظة بما يتناسب مع الايقاع العام لشكل العرض الذي تتعدد اتجاهاته وفق سلسلة الاكتشافات التي من شأنها تقديم طرح آخر يتطلب بيئة محددة لاحتواء التجربة وإظهارها بما تقتظيه اليات الاشتغال الجديدة بتوافق فضاءات العرض المسرحي .

المبحث الثاني

التقليد والمغايرة في العرض المسرحي المعاصر

منظومة العرض المسرحي في تطور دائم وفقاً للمعطيات الانية التي تحدد الاتجاه وفق الرؤى الاخراجية المقترحة بما يتناسب مع طبيعة المكان الذي يحدد املاء الحيز فكرياءوجمالياً انطلاقاً الى تنسيق الفضاء بما يحتوي على عناصر مادية مستقرة كانت ام متحركة بالتالي اشغال المكان وضمه تحت عباءة الفضاء الذي يحدد الانطباع الاول لدى الاخر بما يمتلك من قدرة على التفسير والتحليل ظاهرياً قبل ان تعزز الصورة بمكونات داعمة ربما تتفق مع المضمون مما يسهل عملية القراءة وقد تختلف بقصدية مصاغة حسب المعالجات الاخراجية المفترضة لذا فالاتجاه له تأثير مباشر على صياغة الشكل بتوافق مع خيال المخرج

كونه قائداً ومنظماً ومفسراً ومبدعاً لذا فان صفته الاخيرة هي نقطة شروع لانطلاقه عالياً وإمكانية المشاهدة لعدد أكبر بتجلي عالي وبالتالي التمعن ودراسة الاختلاف لما بقى ساكناً واعتمد على اعادة صياغة الاشياء كما هي دون اضفاء ضوء يوعز بتميز التجربة عن ما سبق لذا فالتطور حالة صحية اثبتت نجاحها بكم من الاكتشافات شاع ذكرها وتعدى ليرتبط مع الوقت في التقدم وايجاد حلول بديلة تتوافق مع المزاج العام للوصول الى الثبات الذي يحدد نوعية التوجه القائم على اشتراطات امتزجت بالضوء الاخضر لإعلان فتح الستار مادياً كان ام وهمياً ثم الغور في عمق الافكار عبر الصور الحية المباشرة بتوافق ما بين الزمان والمكان بالتالي نثر ثنايا الابداع في مكونات الصورة باعتماد تام على بلورة الابتكار ضمن حرفية اشتغال المخرج وفق ما يراد تقديمه " أن قيمة العرض المسرحي أصبحت لا تعتمد على حجم المدرسة أو موقعها أو نوعها، بقدر ما تعتمد على مهارة المخرج واتساع آفاق مخيلته" (Huating, 1970, p. 307) .لذا هناك تباين ما بين النتاجات بالتالي الخلود ضمن زاوية معينة لأركان الابداع فالعرض المسرحي لون منفصل من مجموعة لونية تعامل مبتكروها كل مع مجسات العرض باعتباره وحدة اخراجية متكاملة ضرورة انطلاقها من فضاء النص او الفكرة الى فضاء العرض تحت توقيع لاعب اخر بذلك نجد بأن الواقعية التي ذاع صيتها في الادب بشكل عام منتقلة الى عوالم الفن لاسيما المسرح الذي تعامل معها كصورة من الواقع زينت واعتلت المسرح لإظهار واقعية الحياة بما فيها من اشكالات تختص بالأفراد ومعيشتهم وما يربط بعضهم ببعض وما يربطهم بأرباب العمل الفئة المسيطرة بعدما كانت القوى العليا غير الملموسة لها الجانب الأهم في ذلك وصولاً الى اواصر العلاقات مع المجتمع برمته فكان لابد ان تتخذ الصورة الحية عبر فضاء الابداع شكلاً اخر يعتمد المغايرة لأحدى مكونات العرض كتقدير ادنى لما تقتضيه الضرورة الفنية حيث تعاقبت الاشتغالات وفق ميول متباينة تعود بمرجعيتها الى النشأة والخزين المتراكم وامكانية التطبيق والاثبات حيث اعتمد قسطنطين ستانسلافسكي الصدق في الاداء لبحثه الدائم في مضامين الشخصية كما لو كانت متواجدة في الحياة بشكل طبيعي اسفر عن ذلك تنظيرات عدة وثقت منها (اعداد الممثل) لذا فأن نقطة الضوء لديه هي (الممثل) اولاً ثم جزئيات المنظومة على رأسها (المخرج) الذي لا يصل بأولويته الى (الممثل) من وجهة نظر (ستان) " على اعتبار أن الممثل عنده هو قلب العرض كما انه ينقل أفكار الكاتب المسرحي" (Al-Tikmaji, 2011, p. 28)

لذا نحن امام جسد اعد له بان يكون على اتصال دائم بكافة العناصر بما فيها الخط العام الذي تسير من خلاله الشخصية مكونتا مجموعة من الأفعال تنتقل بها الى مرحلة الافتراض لشغل الفضاء عبر مجسات الجسد بالاعتماد على المبادئ التي اعتمدها (ستان) في تدريب الممثل وابعاده عن دوامة التقليد في التعبير لاسيما وانه ابتكر وسائل تساعد الممثل على اتقان تشخيص الموقف باستخدامه عدة فرضيات من بينها " (الذكرى الانفعالية) اذا ما وجد الممثل صعوبة في تطوير استجابة عاطفية مناسبة للموقف الدرامي وباستخدام تلك الوسيلة يبحث الممثل لاستعادة موقف مشابه من حياته الخاصة بحيث يمكن اعادة خلقه بالتفاصيل الى ان يظهر التجربة العاطفية في تعبيره" (Abdel Hamid, 2007, p. 82) .وفي ذلك غور في عمق الشخصية مما يؤدي الى مشاهدة ممثل يذرف الدموع بصدق او يبتسم ويضحك بصدق ايضاً وانعكاس ذلك على افعال الجسد بأكمله بالتالي اشغال فضاء الجسد بمغايرة تامة لا تدرج ضمن قائمة نشوء الفعل

بشكل تقليدي بالرغم من صدور الافعال بواقعية تامة ترتبط مع البيئة والمجتمع بالتالي هي عملية مطابقة خارجية وتماثل بين الوهم المقدم على الخشبة والحياة بحرفية عالية ارتكزت على التعامل مع الجسد باعتباره ايقونة مكملة للفعل الحواري وصولا به الى صدق العاطفة المحركة له لينشأ اداء يوهم المتلقي بان ما يراه هو الواقع بعينه" ان منهج (ستانسلافسكي) يعلم كيفية وصول الممثل بنفسه الى حالة طبيعية و حية فوق خشبة المسرح" (Bentley, 1993, p. 16) اذ يمر الممثل بسلسلة من مراحل الفهم حتى الوصول الى شخصية واقعية طبيعية حية يصاحب ذلك تراكم وخزين معرفي يؤسس الى ارساء الركيزة الأساسية الاولى للمسرح الجديد الذي نادى به بشراكة المخرج والاديب زميله (دانشينكو) بالإضافة الى الركيزة الأخرى التي تتمثل بالنص المسرحي الممتلئ بالرسائل والوظائف الاجتماعية وخروجها من فضاء النص الى فضاء الجسد بالتالي تحقيق الغاية في تقديم المنجز الذي هو بحاجة الى قيادة في تنظيم الجمع عبر المخرج " ويبدو واضحاً من أن (ستان) كان يبذل جهداً واضح واستثنائياً مع اداء الممثل اكثر من موضوعة الإخراج وهو يرى بان المخرجين الذين سبقوه كانوا يؤسسون خطة اخراجهم على مجموعة من الخدع دون اللجوء الى (الفكرة الحاكمة والفعل المتغلغل)" (Al-Tikmaji, 2011, p. 29) لذا تحدد فعل الاخراج لديه بتفسير النص بأمانة والاشتغال على مغايرة تكوين اداء الممثل لا ظهاره بصورة مثالية على عكس ما جاء به فيزفولد ميرهولد الذي تعد الواقعية للبحث عن اشتغالات ترتبط بتنامي الخيال اخراجياً من خلال تجارب اراد بها الوصول الى الاخر عبر منظومة اشترطت الحرية الاخراجية في تظمين تصوراتها بذلك نشوب صياغة جديدة في التعامل مع الموجودات انطلاقاً من النص الذي ينصهر وفق ارادة المخرج ويعاد انتاجه من خلال فضاء يستوعب المغايرة احياناً وفق مفهوم اسماه " (التمسرح) الذي قلده فيه الكثيرون فيما بعد . فقد رفع الستارة الامامية ورفع الاضاءة السفلى ومد الخشبة داخل الصالة واستخدم الشمعدانات وترك اضاءة الصالة مفتوحة طيلة العرض" (Al-Tikmaji, 2011, p. 89) بذلك يتبين عدم وجود ثوابت فالمغايرة قد تستهدف مكون اخر يرى (مايرهولد) ضرورة في عدم ركوزه بتقليدية لا تتماهى مع سحر العرض لذا اتجه بتصوراته وفق (أسلبة) الاشياء اي بمعنى " بأن تؤسلب عصر ما أو ظاهرة ما يعني أن تبرز جميع الوسائل التعبيرية والتركيب الداخلي لذلك العصر أو تلك الظاهرة وتصوير سماتها الداخلية المميزة " (Wesvold, 1979, p. 36) باعتبار المنتج الفني ظاهرة اثبتت ركوزها في الحياة كون المسرح مشتق منها لذا ما يسري في ارض الواقع يصاغ بجمالية في فضاءات المسرح بقصدية " المسرح ليس مجرد محاكاة شاحبة للحياة وانما هو شيء أكثر عظمة وأعمق تعبيراً عن الحياة نفسها" (whiting, 1961, p. 20) لذا يتوجب ظهور منطلقات جديدة تواكب عصرنة الواقع وتتعداه ولاضير باستعارة علمية تحيل العرض الى توفير في الجهد يصاحبه جمالية في التعبير فكان لابد التركيز على الابتكارات التي من شأنها معالجة الاداء فالعامل وسيلة تتحقق من خلالها الغاية في زيادة الانتاج عليه اوجد (فريدريك وينسلوتايلور) نظرية اسهمت في الزيادة المبتغاة عن طريق معالجات سميت بـ (التايلرية) والتي قلدت بسحر الفن بوساطة (مايرهولد) واسهمت في غياب الزوائد الحركية مما يؤدي الاستقرار بالتالي ضبط في الايقاع كذلك دأب على ايجاد اسلوب لتدريب ممثليه " فدرسوا الرقص والاكروبات والمبارزة وانظمة جسدية اخرى الى أن اصبحت اجسادهم مرنة مستجيبة كما هي الماكنة في انجاز مهمتها وفي الجوهر هذه هي (البايوميكانيكا) - السيطرة الكاملة على الجسد " (Abdel Hamid, 2007,

(pp. 93-94) بذلك يتعزز مفهوم (البايوميكاينكا) ليلتحق ب(الاسلبة) و(المسرحة) مكوناً ما يسمى بـ (المسرح الشرطي) الذي انسب الى (مايرهولد) لما يحمل من مغايرة تعززت بالفضاء وما يشغله من مفردات حسية ومادية بما فيها الممثل الذي يتوجب عليه التناغم مع قطع الديكور وإنتاج بعد أخر خلال الفراغ اما بروتولد بريخت فقد سعى الى تأسيس نظرية جديدة وفق قواعد تمثلت بكافة مكونات العرض المسرحي بما فيها المتلقي أثمر عن ذلك يسمى بـ(المسرح الملحمي) الذي ارتبطت تسميته به رغم انه "عمل مع (بسكاتور) واستقى الكثير من تجربته ليوظفها في خدمة المسرح الملحمي" (Al-Tikmaji, 2011, p. 63) اذ حاول ان يقترب الى المتلقي بطريقة تثير مكنوناته لتجعله دائم التفكير مما يتوجب اتخاذ موقف مما يرى او يسمع لان الخطاب عند (بريخت) ابتعد عن التقليدية في بناء الحدث وتوافقه مع التسلسل المنطقي للأحداث لذا اعتمد اسلوب اخراجي مغاير في التعامل مع الفضاء اولاً من خلال معالجات اخراجية اراد بها هدم الافتراض بواسطة الانتقال من فضاء العرض الى فضاء الاخر عبر كسره (للجدار الرابع) وفي ذلك ابتعاد عن المعايشة الوجدانية ما بين المتلقي والعرض لذا تحرر الفضاء من حدود الخشبة الى شمولية المكان ليضم الجمع بين مجساته بقصدية متقنة من قبل (بريخت) " حيث يضع المتلقي في بؤرة اهتماماته بوصفه صانعاً للتغيير بعد استشارته فنياً وفكرياً عن طريق اهتمامه بالعمليات التفاعلية في المسرح وهي ترتبط بالمتلقي ارتباطاً وثيقاً بمستويات التفاعل المتبادل بين المتلقي والخشبة ، والتفاعل المتبادل بين المتلقي والممثل والتفاعل بين المتلقين وبعضهم البعض" (Hussein, 2019, p. 54) .لذا فأن السياق العام للأحداث له صلة بما اجريت عليه من معالجة اخراجية مغايرة توجب بمعالجات اخرى من شأنها تنظيم سير الاحداث سابقة الذكر بما يتلاءم مع تنامي الحدث والصراع وبلوغ الذروة نزولاً بهبوط الاحداث وايجاد الحل لذا تمت المعالجة الاخراجية من خلال تقسيم " مسرحياته الى مجموعات من الاحداث القصيرة المنفصلة بعناية" (Abdel Hamid, 2007, p. 185) .وفي ذلك منحى اخر غير مماثل للتقليدية التي لم تقترن بالصفات العامة (للملحمية) لا سيما امتزاج الاحداث سابقة الذكر اذ برزت شخصية (الراوي) كذلك الية اشتغال الممثل الذي يعي بوجود طرف ثالث تنقل بواسطة التفاصيل التي من خلالها يحلق المتلقي الى فضاء العرض بالتالي النطق والمطالبة بالتغير ويتوقف ذلك على التراكم المعرفي لدى الطرف المعني لمعادلة الكفة واحداث التغير المنشود ولا يبنى مسرح (بريخت) الا بإكمال متركزات الاساسية والمتمثلة بـ(التغريب – الجست - التأرخه) بذلك تعزيز للمغايرة التي ارتكز عليها (المسرح الملحمي) وابتعاده عن الانماط السابقة في اعتمادها لتنامي الاحداث في حين اهتم جوزيف سفابودا بتزيين الفضاء فكرياً عبر صور حية تتوافق مع جماليات الاداء بالإضافة الى المغايرة في التعامل مع تقنية الضوء ودعم التشكيل الجسدي من خلال الحزم الضوئية التي اجاد التعامل معها كونه " صمم واخرج اكثر من 700 عمل مسرحي، هو مهندس معماري اصلاً ، مخترع المصباح السحري على المسرح ، مؤسس الستائر المتعددة او المضاعفة الى جانب عدد من التقنيات البصرية والسمعية" (Jaff, 2020, pp. 38-39) .اذ تتقارب صفاته المذكورة اعلاه لتتحد وتعلن عن صورة ذات ابعاد غير تقليدية من خلال التخطيط الذي يسبق التنفيذ حيث نجح في مواءمة التشكيل الصوري المنبعث من الالة العاكسة مع اجساد الممثلين واشغال المكان بصورة متعددة الابعاد تنسجم مع طبيعة الحدث الذي ابتعد عن الشكل التقليدي في كيفية تأثيث الفضاء وإمكانية تغيره بطريقة تشابه مغايرة

(الحرباء) وفق دلالات فكرية وجمالية من شأنها تفعيل خصائص التحليل والتفسير لدى الاخر ولم تقتصر معالجاته الاخراجية على ما تم ذكره لتتعدى وتعلن عن ابتكار يحمل اهمية في تمكين العرض من الثبات والتواصل من خلال " ربط الفضاء الدرامي والزمن الدرامي والايقاع الدرامي والضوء الدرامي" (Jaff, 2020, p. 40) .فمن خلال عملية الربط ينتج صفاء في تكوين الصورة بما فيها من افعال تعزز الانجاز الذي يحسب الى (سفابودا) الذي ابتغى الغوص في المغايرة الكلية لفضاء العرض .

ما أسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات .

1. الاخراج المسرحي لا يقتصر على الصورة المعلنة بل يرتبط بالجذور التي تمتد لتعلن عن فضاء تلك الصورة بما فيها من موجودات .
2. شكل الفضاء يرتبط بمعمارية المكان رغم ان الاخير يؤسس طبيعة الفضاء وينطوي تحت مظلته .
3. العرض المسرحي يبتدأ بنقطة ولا ينتهي كون الخيال مطلق لذا هناك تفاوت في الاستقبال يؤدي الى سكون الاشياء عند البعض على عكس الاخر دائم التفكير بما يلامس مجاسته .
4. نضوج منظومة العرض المسرحي ارتباطاً بمغايرة مفرداتها وفق دلالات علمية تحيل فضاء العرض الى شكل اخر .
5. فضاء النص لا يقلد باعتباره تحرر من سلطة الكاتب لينتقل الى خيال المخرج المبدع وبدوره يوعز بتشظيه بين فضاءات المكان وصولاً الى جسد الممثل وتبنيه حسياً لإنتاج مغايرة على مستوى سلوك الشخصية .

إجراءات البحث

اولاً : مجتمع البحث

احتوى مجتمع البحث على عروض مسرحية معاصرة تعنى بتعدد الرؤى الاخراجية وعدم الثبات وفق الاشتراطات الاساسية للشكل المسرحي .

ثانياً : عينة البحث

مسرحية (عزف نسائي) بعد الاطلاع على مجتمع البحث ودراسة تم اختيار نموذج العينة بشكل قصدي يوافق الضوابط الاتية :

1. ان يكون العرض المسرحي ضمن الحدود الزمنية للبحث .
2. ان يكون العرض قد أخرج من قبل فنان له تجارب عدة ذات اصداء ايجابية .
3. يظهر في النموذج العينة فضاء غير تقليدي وفق معالجات اخراجية .

ثالثاً : منهج البحث

اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي .

رابعاً : ادوات البحث

1. ما أسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات .
2. الملاحظة المباشرة والمشاهدة العيانية
3. المشاهدة عن طريق الاقراص الليزرية .

خامساً : تحليل العينة

مسرحية : (عزف نسائي)

تأليف : مثال غازي .

اخراج : سنان محسن العزاوي .

تمثيل : هناء محمد – اسماء صفاء

تصميم وتنفيذ الاضاءة : عباس قاسم

الديكور : حسين علاوي

الموسيقى : معتز عبد الكريم

الادارة المسرحية : سلام السكيني

قدم العرض على خشبة المسرح الوطني / العراق / بغداد / بتاريخ 9-7-2013 .

احتوى النص في متنه عالمين اختلافا في توجهاتهما واتفقا في المضمون العام لانعكاسات الحروب وويلاتها لينتج ظلام تحتى مسمى (نور) احدى الشخصيات التي حملت الاسم الذي يتناقض مع سلوك الشخصية الناجم من فترات مظلمة تمثلت بالحذر والخوف المستمر من الرقيب الذي فرض سلطته من خلال اساليب ادة الى وحدة (نور) داخل مكان شبه مظلم رث يحتوي على بعض من الاواني بالإضافة الى باب وضعت عليه اقفال مغلقة وسط الفراغات الكثيرة كذلك وجود اسلاك تحيط بجانب من المكان وبعض من الاكسسوارت التي ترتبط ب (نور) معززة توجهها الديني من خلال المسبحة الكبيرة بالإضافة الى ترتيلها آيات من القران الكريم بطريقة مباشرة تبرر هيئتها الوقورة تحت زي محتشم حتى اعلان النص عن شخصية اخرى تناقض ذاتها من خلال قصدية التسمية تحت عنوان (حياة) التي لا تنتمي الى الحياة من خلال عزلها عن الانسانية وامتهانها البغاء جبراً من خلال الوحدة القاسية بعد ان فقدت زوجها وولدها لأسباب طائفية ادة بها الى التحول من سيدة تمتلك قيمة الشرف والعفة الى بائعة هوى في ممرات الا حياة وبهذه الثنائية تنطلق اشتغالات الشخصيات التي لا تمثل مجتمع بكامله بقدر ماهية جزء من نصف اخر نسوي عانى كثيراً من مخرجات الفضاء العام لإعلانه عن فضاءات عينية تمثلت بثنائية الشخصيتين بحسب التوجه المعلن الذي اتقن من خلال السلوك العام وقصدية التناقض بالإضافة الى المرونة في التعاطي مع المفردات

سوءاً مع (نور) التي تعاطت المسبحة وحجمها الفنطازي كذلك الحركة المستمرة مع التغير في أمكنة المفردات كالأسلاك التي تغير مكانها مع الباب وكافة الموجودات ولا يقف الحال عند (حياة) التي تعاطت هي الاخرى مع الموجودات برشاقة تامة واتقان في تجسيد الرقصات المختزلة وفق رؤى اخراجية الان على رسم التوجهات الفرعية للشخوص وفي ما يخص المكان لوحظ بأن المخرج وظف ما يحوي بممثليه وسط فضاء مختلف عن التقليدية في ما يخص التلقي ليشارك الجمهور حميمية المكان ويمتزج بفضاءاته وحميمية القرب من الثنائية المتمثلة بوجع دائم تبناه المخرج ليزنه فنياً وطرحه وسط منظومة عرض ابتغت عدم التقليد في خطابها الصوري الذي لم يبقى ساكناً طول مدة العرض حيث ابتغى المخرج المغايرة من خلال توظيف التقنيات لاسيما الاضاءة التي لم تستقر في مستهل العرض لتنطفئ وتشتغل بقصدية لاعلان الانتقال من حالة لاخرى وفق امتداد زمني موازي للخطاب بالاضافة الى تنامي مفاهيم الخوف والقلق ثم الانتشار والتأقلم مع طبيعة اللحظة ولم تقتصر الرؤية الاخراجية بالاعتماد على تقنية الضوء المدعومة بحرفة الاخراج في التوظيف حيث تم توزيع الكتل على الخشبة بدراية تعزز من التفاف الجمهور المتواجد وسط الحلبة وقربه من الاحداث إضافة الى مراعاة الميزان سين حتى في انتقالات الشخوص وفق الاحداث التي رسمها المخرج كانتقالات محكمة واستخدامات لتلك المفردات التي جاء البعض منها بدلالة مباشرة كالأسلاك المتمثلة بفترة ما بعد التغير الذي مر به العراق الا انها وظفت لصالح العمل بالإضافة الى توظيف السلاسل المتدلية من الاعلى الى الاسفل شاغله فضاء المكان جمالياً وفكرياً من خلال مغايرة المكان واحالته الى بيئة اخرى كحلبة المصارعة بفضائها المعهود ثم العودة ال اصل المكان وفضاءاته التي اسس لها المخرج طقسية تعتمد التناقض المستمر ابتدائاً من الخطاب المتداول ما بين الشخوص مروراً بالسلوك العام واشغال الفضاء بموجودات العرض المسندة بإيقاع ينخفض احياناً ليرتفع احياناً اخرى ممثلاً الخط البياني للفضاء العام خارج اطار العرض وفضاءاته بذلك صلة بالتوجه الى الاخر الذي يتشارك في الحدث معلناً عن تفاعله من خلال الصمت والانتفاظ مع لحظات الوجع الحقيقة التي برهنت عن وجود وجع حقيقي بات واضحاً من خلال الاداء الذي استثمره مخرج العرض واطاح به امام الامر الواقع لنرى الصرخة الحقيقية التي اجادت فيها (حياة) وصف حادثة مقتل زوجها وولدها بالإضافة الى ذكاء المخرج في تضمين المشهد وسط احداث متعاقبة تشكل من خلالها فضاء يعني بالإحساس يتوافق مع طبيعة الحدث الذي يرتبط فكرياً بما يحدث خارج أطار فضاء المكان الى فضاء اوسع شمولي يتسرب ليشغل المكان عبر باب صنع من حديد مثقوب تتدلا منه اقفال مغلقة حيث يمثل هذا الباب منعطف مهم من خلال الانعكاسات الخارجة عنه وارتباطها بالداخل عبر توظيف المخرج لمحتوى ورود الاشكالات من خلال هذا الباب الذي لابد وان يكون محكم فباب التأويل مفتوح لذا اراد المخرج خروج (حياة) الى فضاء اخر بعد شروق الشمس وصفاءها مع (نور) التي وجدت من يشاركها الحياة فاذا بعودة حياة الى الفضاء الحميمي الذي ارتكزت عليه اشتغالات المخرج من خلال القيادة المعلنة والتنظيم والبناء في مغايرة فضاء المكان بما فيه موجودات لاسيما الشخوص وتنامي الاداء الذي لا نختلف عليه باستثناء محطات ادائية معينة كمشهد كرة القدم الذي لا نرى بضرورة وجوده اخراجياً بما له أثر على خلخلة الايقاع لفترة ثم العودة بحرفنة لها مرجعيات راسخة تمثلت باداء الفنانة هناء محمد وتجسيدها شخصية (نور) التي هيمنت على فرض سلطتها وجذب الحياة الى

النور بقراءة الاخراجية متقنة جعلت من الحياة لا حياة خارج حدود المكان فاذا باستخدام المؤثرات التي احالت الاخر وبقصدية الى فترات الظلام والا حياة فاذا بحياة آلات الا تسقط الا وسط المكان الذي وجدت ذاتها فيه لتحلق روحها هائمة وسط فضاءاته ثم دخول مجاميع توشحت بالسواد الذي عاكسه في ذلك ما ارتدي من قبل (نور) التي ما زالت تتمنى ان تعود الحياة التي سارت مع الجمع الى فضاء اخر رسم اخراجياً عبر امتداد الخشبة وسط صالة العرض معلناً عن فرضيات تتمثل بموت الحياة وشروق الشمس وحياة (نور).

النتائج

1. اشغال كافة فضاءات العرض بما فيها فضاء التلقي من خلال المغايرة واعتلاء الجمهور الخشبة واعلان المشاركة الروحية من خلال مشاهدة العرض ضمن مسافة احاطة بمكان الاحداث من عدة جوانب والانتماء ضمن فضاءات احداث العرض .
2. وظف المخرج موضوعة الحرب لما لها من انعكاسات ذاتية تحيل الشخصية الى التجلي في الاداء من خلال الغور في مضامين المسكوت عنه عبر مجسات الذاكرة الانفعالية .
3. لجأ العرض الى المطاولة في بعض المشاهد مما ادى الى فتور الايقاع ثم وصله مجدداً من خلال الصحوة الاخراجية .
4. التضاد اللوني كان حاضراً بوصفه ايقونة دلالية تساهم في تعزيز مضامين النص عبر تسلسل منطقي ساهم في رسم الهيئة الخارجية للشخوص .
5. توظيف المجاميع بحرفية متقنة وعدم استخدامها للربط ما بين المشاهد وتعزيز تناسق الفضاء ضمن خصوصية العرض .

في ضوء النتائج التي تم عرضها استنتج الباحث الاستنتاجات التالية :-

1. امكانية تطويع شكل المسرح ومغايرة الاستخدام وفق معالجات اخراجية جعلت من مسرح العلبة يقترب من اشكال مسرحية اخرى كمسرح اللسان والمسرح الدائري وغيرها ولا يقتصر ذلك فقط على مسرح العلبة .
2. اعتماد الشكل الظاهري للعرض على تناسق الفضاءات بما فيها فضاء جسد الممثل واغناءه المستمر عبر تبنيه الرؤى الاخراجية .
3. يعتمد تنسيق وتأثيث الفضاء عل كمية وعي المخرج واتاحة الفرصة الكافية للسينوغراف في اشغال مساحته او الاشتغال على ذلك بضمه الى منطقة الاخراج وتفعيل كافة فضاءات العرض المادية والحسية وفق الية اشتغال المخرج واسلوبه دون التخلي عن مبدأ العمل الطاقمي .
4. لا تقتصر نشأة الفضاء على مساحة العرض بل هناك ثمة مساحات ترتبط بالمتلقي ابتدءاً من الفضاء الخارجي دخولاً الى فضاء الصالة ثم تحقيق الاتصال والتواصل من خلال فضاءات العرض ومدى تأثيرها في جذب الاخر واقحامه دوامة المعرفة والخروج منها بأثر على اقل تقدير .
5. لا يوجد تقليد بمعنى مطابقة بقدر ما يوجد اجتهاد في مغايرة الاحداث وتضمينها في السياق العام للعرض .

References:

1. Muhammad Abd al-Rahman and Riyadh Shahid Al-Jubouri. .(2009 ,8) Scenographic space and the dialectic of aesthetic distance. *Babylon: College of Education. University of Babylon.1* ،
2. Abdel Hamid, S. (2007). *Theatrical innovations in the twentieth century.* Baghdad: Al-Fath Library.
3. Abdul Hamid , S. (1995). *Treating the plot in radio dram.* Baghdad: Al-Akamey Magazine.
4. Ahmed, K. A.-N. (1990). *Concepts in Philosophy and Sociology.* Baghdad: House of Cultural Affairs.
5. Al-Tikmaji, H. (2011). *directing theories.* Baghdad: House of Books and Documents.
6. Ann, O. (1994). *School of the Spectator Reading Theater* (Vol. 2). (H. Ibrahim, Trans.) Cairo: Publications of the Ministry of Culture, Cairo International Festival for Experimental Theatre.
7. Ann, U. (1997). *Reading of the theater* (Vol. 1). (M. Al-Telmisani, Trans.) cairo: Cairo Festival, Experimental Theater.
8. Ardash, S. (1979). *director in contemporary theatre.* Kuwait: the world of knowledge series.
9. Arik Bentley. .(1993) *Modern Theatre.*) Muhammad Aziz Refaat (المترجمون، cairo: Egyptian Culture House for Publishing and Books.
10. Bassam , B. (1985). *Dictionary of Linguistics* . Beirut: Gross Peres Publications.
11. Beautiful, c. (Beirut). *Philosophical Dictionary.* 1982: The Lebanese Book House.
12. Edwin , W. (n.d.). *Theatrical experience.* Cairo : Ministry of Culture, International Festival of Experimental Theater.
13. Faraj , A. (1989). *The Elements of Art book.* Baghdad: Academy of Fine Arts.
14. Ger, A. (2003). *Narrative Dictionary.* (S. Imam, Trans.) Cairo: Mernet for Publishing and Information.
15. Hantoush, M. (2008). The Islamic Philosophy of Beauty and its Approach to the Scenography of the Iraqi Theatrical Show. *Babylon: Issued by the College of Fine Arts. University of Babylon*.
16. Huating, F. M. (1970). *Introduction to theatrical arts.* Cairo: House of Knowledge, Al-Ahram Commercial Printing Press.
17. Hussein, R. H. (2019). *Incitement in theater discourse.* Baghdad: Al-Habib Library .
18. Husseini, H. K. (2015). Imitation and Simulation in Calligraphic Achievements - Decorative. *Journal of the College of Basic Education, 21*.
19. Jaff, F. e. (2020). Directing and scenography in contemporary theater. *the limits of the relationship and its challenges. Proceedings of the intellectual forum accompanying the 29th session of the Sharjah Theater Days.* Sharjah: Department of Culture, Government of Sharjah .
20. Janzi , H. T. (n.d.). *Aesthetics of Space Systems-Applications in Iraqi Painting.* amascus: Nineveh House for Printing Publishing and Distribution.
21. Mary, E. (1997). *Theatrical Dictionary* (Vol. 1). Beirut: Publishers Library.
22. Mary, E. (1997). *Theatrical Dictionary.* Beirut: Library of Lebanon.
23. Prunella , A. (2001). *Theater and the Visual Image.* (S. El-Gamal, Trans.) Cairo: Cairo Experimental Theater Festival.
24. Wesvold, M. (1979). *in theatrical art.* (S. Shaker, Trans.) Beirut: Dar Al-Farabi.
25. whiting, F. M. (1961). *Introduction to theatrical arts.* (K. Youssef, Trans.) Cairo.

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts108/349-366

Fractal and its implications for industrial product design

Yasmine Tariq Majid[1]
Difaf Ghazi Al-Abadi

Al-Academy Journal-Issue 108 **ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229**
Date of receipt: 27/10/2022 **Date of acceptance: 14/11/2022** **Date of publication: 15/6/2023**

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

Abstract:

The current research dealt with the rapid development of industrial product design in recent times, and this development in the field of design led to the emergence of modern trends in many terms and theories to direct greater interest in the cognitive foundations of design and its relationship with the components of other natural sciences, and despite the impressive technological development, nature remains With its content of formative values and structural dimensions, it is the first source of inspiration and the source of all modern mathematical sciences and theories, as God made them tend towards organization to continue to provide us with endless inspiration. Hence, the fractional one, which is an important part of dedicating the design identity, as well as symmetry, complexity, self-organization and difference, and gives a new entrance and vision for the formation of forms characterized by complexity and of great importance to enrich the design process. The problem was identified by the following question: Defining the concept of fractionalism and its implications in the design of industrial products. The research included two important topics. We will address them successively.

Keywords: fractal, design, industrial products.

(1) University of Baghdad / College of Fine Arts. yasmintairq97@gmail.com

الكسيرية وانعكاساتها في تصميم المنتجات الصناعية

ياسمين طارق مجيد[1]

ضفاف غازي العبادي[2]

ملخص البحث:

تناول البحث الحالي تطور تصميم المنتجات الصناعية تطورا سريعا في الاونة الاخيرة وادى هذا التطور في مجال التصميم على ظهور اتجاهات حديثة في العديد من المصطلحات و النظريات إلى توجية أهتمامًا أكبر في أسس التصميم المعرفية وعلاقتها بمكونات العلوم الطبيعية الأخرى، وعلى الرغم من التطور التكنولوجي المبهر تظل الطبيعة بما تحوية من قيم تشكيلية وابعاد بنائية هي مصدر الالهام الاول والمنبع لكل العلوم والنظريات الرياضية الحديثة، حيث جعلها الله تميل نحو التنظيم لتظل تمدنا بإلهام غير منتهي. ومن هنا ظهرت الكسيرية الذي تعد جزء مهم من تكريس الهوية التصميمية فضلا عن التناظرية والتعقيد والتنظيم الذاتي والاختلاف وتعطي مدخلا ورؤية جديدة لتكوين اشكال تتسم بالتعقيد وذات أهمية كبيرة لإثراء العملية التصميمية. وتم تحديد المشكلة بالتسأول التالي: تحديد مفهوم الكسيرية وانعكاساتها في تصميم المنتجات الصناعية وتضمن البحث على مبحثين مهمة. سنتطرق اليها تباعا. ونورد ادنا بعض النتائج والاستنتاجات:

1. صنفت الكسيرية مجموعات متنوعة من الخطوط والتعرجات التي عملت على اثراء المنظومة البصرية في المنتجات الصناعية.
2. مكنت الكسيرية المصمم على استلهام الاشكال من الطبيعة وتفعيل قيمها الشكلية والجمالية في صياغة المنتجات الصناعية.

الكلمات المفتاحية: الكسيرية، التصميم، المنتجات الصناعية.

اشكالية البحث:

تطور تصميم المنتجات الصناعية تطورا سريعا في الاونة الاخيرة وادى هذا التطور في مجال التصميم على ظهور اتجاهات حديثة في العديد من المصطلحات والنظريات وإلى توجية أهتمامًا أكبر في أسس التصميم المعرفية وعلاقتها بمكونات العلوم الطبيعية الأخرى، و على الرغم من التطور التكنولوجي المبهر تظل الطبيعة بما تحوية من قيم تشكيلية وابعاد بنائية هي مصدر الالهام الاول والمنبع لكل العلوم والنظريات الرياضية الحديثة، حيث جعلها الله تميل نحو التنظيم لتظل تمدنا بإلهام غير منتهي، ومن هنا ظهرت الكسيرية الذي تعد جزء مهم من تكريس الهوية التصميمية فضلا عن التناظرية والتعقيد والتنظيم الذاتي والاختلاف وتعطي مدخلا ورؤية جديدة لتكوين اشكال تتسم بالتعقيد وذات أهمية كبيرة لإثراء

[1] كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد، yasmintairq97@gmail.com

[2] كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد

العملية التصميمية وتنمية مهارات الإبداع والخيال عند المصمم،فبالإضافة إلى تقديمها إمكانية تكوين الأشكال والصور بشكل جذاب فإنها أيضا تقدم لنا إطارا نظريا لتطوير موضوعات أخرى، مثل تمثيل الظواهر الطبيعية كنمو الخلايا البكتيرية أو نمذجة الأشياء مثل النباتات وغيرها (Falconer, 2000, p. 180). وتم تحديد المشكلة بالتسأول التالي: تحديد مفهوم الكسيرية وانعكاساتها في تصميم المنتجات الصناعية.

هدف البحث: تحديد فاعلية الكسيرية في تصميم المنتجات الصناعية.

اهميه البحث: تكمن اهمية البحث في اضافة مهارات حديثة تعمل على الإثراء العملية التصميمية وتنمية طاقات الإبداع والخيال عند المصمم في تصميم منتجات صناعية جديدة ذات اشكال مختلفة تتصف بالتعقيد والتنوع.

حدود البحث:

الحدود الموضوعية : الكسيرية وانعكاساتها في تصميم المنتجات الصناعية.

الحدود الزمانية : 2020_2021.

تحديد ألمصطلحات:

الكسيرية: اصطلاحا: يتكون اسم هندسة الكسيرية من الفعل اللاتيني Franger ويقصد به تكسير أو تفتيت أومن الكلمة اللاتينية Fractions التي تحمل معنى التكسير أو اللانظام التي تترجم هندسة الكسريات بهندسة الفتافيت وتعني الشكل المنكسر، أولغير نظامي أوالخشن (Bovill, 2013, p. 2). والكسيرية هي علم حديث يدرس البنى الهندسية المؤلفة من جزئيات ذات تشابه ذاتي وتعرف تلك الجزئيات بال Fractals وهي جزيئات هندسية صغير ة جدا ذات ابعاد منتهية الصغر غير منتظمة ولا تمتلك بعدا محددا (Gordon, 2006, p. 28).

اجرائيا: هي الاشكال التي تظهر تماثل ذاتيا تدريجيا من النسب القياسية الاكبر الى النسب القياسية الاصغر وتحمل مفهوم اللانهائية ناتجة اشكالا جديدة ومتنوعة.

الانعكاس: لغويا: انعكس الشَّيء عليه: ظهر أثرُه عليه، ينقلب بعد وقوعه، خطير على حياته، ارتداد، أثَرٌ، انقلاب، ستحدث هذه الواقعة انعكاسات هامة على حياته (Zidan, 2002, p. 33).

الانعكاس: اصطلاحا: وهو ارتداد الأشعة الضوئية على سطح عاكس ونتيجة ذلك الارتداد تبدأ عين المتلقي بإدراكه على وفق عوامل ذاتية وموضوعية، وفعل مؤثر نابعاً من تأثير المجال المرئي للعمليات التصميمية في العين وهو استجابة أو طريقة إدراك الدماغ لها (Hakem, 2019, p. 1).

الإطار النظري

المبحث الاول: مفهوم الكسيرية (Fractal Geometry)

تعد الكسيرية Fractal مجموعة من الاشكال الهندسية التي تظهر نتيجة تطبيق بعض القواعد الرياضية عليها وهذه القواعد تأخذ الشكل الاساسي وتنقلة من خطوة الى خطوة اما بالاضافة اليه أو بالحذف وتكرر هذه العمليات بعدد غير نهائي من المرات وذات تراكيب غير منتهاه التعقيد (Hilal, 2015, p. 119).

ويظهر التعقيد من تكرارية هيئة معينة في مختلف المقاييس الهرمية، وهذا ما يجعلها تتسم بالخشونة والتلثم وعدم الانتظام على كل المقاييس، ولهذا يبدو في جوهرة وكأنة مكسور (Kenton, 2004, p. 537). كما وتعرف الكسيرية بأنها كائن أو جزء هندسي خشن غير منتظم على كافة المستويات صغيرة جداً وأبعادها لا متناهية في الصغر، وجاء اسم الكسيرية مشتقاً من التمثيل بعملية كسر شي ما لأ اجزاء أصغر متشابهة وتشبه الجزء الأصلي وتحمل في طياتها مفهوم اللانهائية ومن خلالها يمكن دمج الفنون مع الرياضيات، فتتحول المعادلات من مجرد ارقام ورموز الى أشكال(Ting, B.T) . واشتق اسم الكسيرية من الفعل اللاتيني Franger ويقصد به تكسير أو تفتيت أومن الكلمة اللاتينية Fractions التي تحمل معنى التكسير أو اللانظام، وتترجم هندسة الكسريات بهندسة الفتافيت، والتي تعني الشكل المنكسر، أولغير نظامي أوالخشن، وتصف وتشرح العديد من الظواهر الطبيعية (Bovill, 2013, p. 19). واول ظهور لها في بحوث الرياضيات ذات المضمون الكسيري والتي أطلاقها مندولبروت ضمن نظرية الفوضى التي تمثل تكرار للمعادلة ذاتها عدة مرات لتعطي في كل مرة نفس المعادلة (*Boeing*, 2016, p. 88)، وتمثل فرعاً من الرياضيات يختص بدراسة سلوك وخصائص الكسيريات وتختلف عن سائر الأشكال نسبة لطريقة تدرجها بالزيادة والنقصان وتعبرعن كل شكل هندسي يمكن تجزئتة إلى أجزاء كل منها بمثابة نسخة طبق الأصل من الصيغة الشكلية الأكبر، وقد استخدم ماندلبرو كلمة فراكتل أو جزيئية أو كسيرية للدلالة على الصيغ الشكلية والتي لا تملك بعداً محدداً، لذا فهي الشكل الذي يعرض خاصية التشابة على المقاييس المختلفة (Mandelbrot, 2004, p. 166).

ومع نهاية القرن العشرين تطور الفكر التصميمي تطوراً كبيرا وأدى هذا التطور إلى توجية اهتماما أكبرفي بنية العملية التصميمية وعلاقتة بالرياضيات وبمكونات العلوم الطبيعية الأخرى، فالأشياء في الطبيعة لها خصائصها الطبيعية ومنها الخصائص الهندسية المكونة لهذه الأشياء، وعندما فكر مندلبروت في اكتشاف نوع جديد من التركيب الهندسي البديع أطلق عليها الهندسة الكسيرية، والتي تعني بالبحث في المكونات الجزئية للأشكال الهندسية، أوالاشكال في الطبيعة، وفقاً لمجموعة من الخصائص الرياضية.وتعد أول علم يضع وصفاً منهجياً ونموذجاً رياضياً للاشكال، وتقدم أشكالاً ذات قيم جمالية كبيرة للتصميم وتعتمد على البعد الرابع (الزمن) والأعداد المعقدة لمركبات الكون ذات الظواهر العشوائية،و قد استطاعت الكسيرية أن تقدم تفسيراً، وتوصيفاً شاملاً وواضحاً لأغلب تلك الظواهر الفوضوية عديمة الملامح ظاهرياً، فهي كما وصفها ماندلبر وليست فصلاً في الرياضيات بالوسيلة يرى الانسان من خلالها العالم بشكل مختلف (Falconer F. , 2003, p. 18).

وارتبطت الكسيرية بشكل مباشر في كيفية تنظيم العالم من حولنا ومن وجهة نظر رواد الفن والتصميم فإنها تحفز طاقات الإبداع والخيال عند الفنان والمصمم لما لها من أهمية كبيرة في إثراء وتنمية تفكير المصمم، فتنمية الحس المكاني والحدسي بالشكل من المحاور التي تشكل التوجهات العامة للتصميم في المستقبل. ووصفت بمجموعة من الصفات التي اختلفت قليلا عن رأي بعض الذين اعتبروها نظاما أو مجموعة قواعد لتوليد الاشكال وقد عرفها يسيوس بأنها نظام مولد يتألف من حالة ابتدائية، قاعدة، مجموعة من التحولات، وبالتالي فقد اهتم بشكل أساسي بأساليب توليدها وليس توصيف شكلها، وقاد هذا الوصف للهندسة الكسيرية العالم فالكونر اعطائها وصفا أعم، وشبهها بالحياة ومفهومها يرتبط بسلسلة الخصائص التي تمتلكها العناصر الحيوية في الطبيعة، حيث تمتلك خصائص ومواصفات الكائنات الحية كقدرتها على إعادة الانتاج والحركة والتكيف مع البيئة (Alani, 2015, p. 76).

وتصنف الهندسة الكسيرية مجموعات متنوعة من الخطوط والتعرجات التي تثري المنظومة البصرية في التصميم، وتمكن المصمم على استلهام الاشكال من الطبيعة، وتفعيل قيمها الشكلية والجمالية في صياغة المنتجات الصناعية (Mandelbrot e. , 2004, p. 87). ومهما كان الشكل معقد أو كان سلوكه الحركي في النظام معقد، فبالنظر في هذا الشكل أو النظام بدقة شديدة، وبشيء من التخيل والتحليل نجد أحد الظواهر الطبيعية في أحد المستويات يشبه الشكل كله في مستويات أخرى. وتمثل سلسلة غزيرة من حالات غير منتهية من التشبية الذاتي متضمنة تفاصيل متموجة ومتعرجة خاصة عندما نلاحظها عن قرب (Barnsley, 1999, p. 50). كما في الشكل (1) كرسي كسيري مستوحاة من الطبيعة.

يوضح الشكل (1) كرسي كسيري مستوحاة من الطبيعة

وعليه فان الكسيرية هي صفه لاشكال طبيعية اواحيائية وانساق مستديمة واشكال جديدة لاتقليدية ثبت نجاحها وتفوقها في التصميم، وتمثل طريقة تساعد في فهم اسباب تشكل هذة الانساق وكيفيتها بالاقتراب بشكل او باخرمن حدودها، وتشق قوانينها وقواعدها من اشياء موجودة في الطبيعة. فالغيوم والجبال هي امثلة عليها ولايمكن وصفها بدقة باستخدام الهندسة التقليدية، ولكن باستخدام الكسيرية

يمكن من خلالها ان نتعلم كيف ننظرللاشياء الطبيعية كالاشكال المتكونة نتيجة التكرارالمتشابة اوالمتطابق لانساق مميزة، فمثلا يمكن النظرعن قرب الى شجرة ونرى انساقا متشابهة ومتكررة، فالاغصان تعكس شكل الشجرة الكلي والعكس صحيح في مختلف المستويات والمراحل (Lynch, 1999 , p. 5).

وشكلت الكسيرية تباينا كبيرا مع سابقاتها الاقليدية كونها انتقلت من حيز ثلاثي الابعاد إلى آخر حر غير محدد بخطوط ودوائر ومثلثات الى....الخ، لتمثل هندسة الالتواءات والتعرجات و التفرعات والتداخلات، وارتبطت بخصائص الواقع ومكوناته فلها نماذج وأشكال مجسمة ندركها ونحس بها عند التعامل معها، وقد تكون هذه النماذج اما اشكال مستوية أو ثلاثية الأبعاد، لذا فهي ليست ثابتة ولكنها متغيرة ومتطورة تبعا لاكتشافات الإنسان لمكونات الطبيعة وأنظمتها المختلفة. ويطلق عليها هندسة البعد الرابع وتكونت بشكل متفرد على يد ماندلبروت وتعرف الان بالهندسة الحقيقية للطبيعة والتي حلت محل الهندسة الكلاسيكية التي تعمقت فقط بالابعاد (الاول –الثاني-الثالث) بينما الكسيرية تبحث في الابعاد التخيلية حيث يكون البعد الرابع هو الحقيقي في تصميم المنتجات الصناعية. كما في الشكل (2-3)يمثل منتجات صناعية ذات خصائص كسيرية.

يوضح الشكل (2-3) منتجات صناعية ذات خصائص كسيرية

وللكسيرية ميزة مهمة هي أنها مجعدة ويقع النسق خلف كل هذا التجعد الطبيعي للأشياء، وتبرز الخاصية المجعدة من خلال مظاهرعدة كما في شكل خط الساحل وكذلك في الحدود التي تفصل بين البلدان، وفي التصميم من خلال درجة ونوع الخشونة للمنتج من خلال طبيعة المواد ونمط معالجتها، وللسطوح الكسيرية العديد من الخصائص التي تظهر التعقيد في شكلها من خلال حافاتها الغير ناعمة وملساء، فهي اما تتجعد او تتكسر (Lorenz, 2003, p. 88)، ولها هياكل ترابطية على مختلف المقاييس ولايوجد في الكسيريات اي خط مستقيم، فالسطح المستوي لا يوجد له قوام لذلك لايعتبر كسيريا، ويكون عكس ذلك السطح الكسيري المتثقب،اوالملفوف كالنهر المتعرج المتجعد او الغطاء المطوي، وتكون حافة المنتج محبوكة ومتلاصقة مع فضاء لينشأ الثني والطي بشكل عفوي (Bernard, 2004 , p. 61).

الابعاد الفكرية للكسيرية: ويقصد بالأبعاد الفكرية الكسيرية هي تلك المفاهيم والأطر النظرية من اجل اقامة علاقة ما بين مفهوم او تصورما، وبين تمثيل جزئي يكون بمثابة موضوع مرتبط بالكسيرية، أو التي تداخلت معها لذلك فقد هدفت الفقرة مناقشة مواضيع عدة تخص النسقية، والنمطية، والتواصلية، والنصوصية ومثلت مفرداتها حالة التوافق والتداخل والتعارض مع مفهوم الكسيرية (Abdul Muttalib, 2019, p. 389).

النسقية الكسيرية (Fractal Order): يعد النسق مجموعة من العناصر المتداخلة فيما بينها وترتبط فيما بينها بعلاقات وإذا تغير أحد هذه العناصرادى الى تغير العناصر الاخرى في العمل التصميمي (Hamid, 2010, p. 16). والنسقية في التصميم تكون بين شيئين في المنتج الذي تتحقق بصيغتين، المطلق والنسبي، فالمطلق يتحقق عندما يرتبط الشيء مع شيء خارج عن المنتج، أما النسبي عندما يرتبط شيئين ضمن المنتج بعلاقة بعضهما مع البعض (Al-Kasabi, 2005, p. 11). ويتبين من ذلك أن النسق الكسيري الذي يتصف بالايقاع واللاخطية وذو اشكال متصفة بغزارة التشبية الذاتي له بعض الجذور في المفاهيم السابقة للنسق تتجسد في طبيعة الرؤية لمفهوم اللانسق، الذي لا يعني الفوضى أو الضوضاء في الطبيعة، وإنما تصادم الأنساق فيما بينها، وتم تصنيف حالتين للنسق ضمن النظرية الكسيرية، وهما النسق الكسري الطبيعي والنسق الكسري ضمن نظرية الفوضى.فيما يخص الحالة الأولى، فيقصد بالنسق الكسيري الطبيعي هو حالة النسقية الظاهرة في أشكال الطبيعة كالنباتات والجبال، ولوحظ توافقا وتشابها بين بعض جوانب النظرة السابقة للنسق وبين المفهوم الذي تولد عن الهندسة الكسيرية مع أن مفهوم الحد بين النسق و اللانسق تغير خلال هندسة مندلبروت، ويمكن تبويب طبيعة هذا التوافق في جانبين،الأول في طبيعة وصف الضوضاء في الطبيعة، والثاني طبيعة مفهوم الوحدة والتوازن ومثّل مندلبروت ان الطبيعة ليس ضوضائية و ليس فوضى متجانسة وإنما منسقة ضمن عناقيد متشابهة ذاتيا غزيرة بالإيقاعات الكسيرية،حيث تتصادم بعض المنتجات ذات التصميم الاقليدي مع الإيقاعات الكسيرية (Bovill, 2013, p. 174).

وعليه ظهرت تصاميم صناعية تتسم بالنسق الكسيري نتيجة تغير النظرة لطبيعة وتطور العالم ونظامة، فقد تغيرتبعا لمفهوم النسقية بشكل عام، والنسقية الكسيرية بشكل خاص، إذ يوصف تطور العالم الحقيقي بأنه بعيد عن التوازن ودائم التغير، ويعطي فهم الفوضى فكرة مفادها أن التصورالخطي،والنسقي، والانتظامي، إذ توجد اللاخطية،وعدم التأكد، وعدم التوقع، والتعقيد فيه، وكلها تؤدي إلى الفوضى التي أصبحت كمظهر حقيقي وطبيعي وضروري لا مفر منه وهي تقود عملية التطور في العالم (March, 1997, p. 45). كما في الشكل (4) يمثل منضدة وسطية ذات النسق الكسيري.

يوضح الشكل (4) منضدة وسطية ذات النسق الكسيري

التواصلية الكسيرية (Fractal and communication): يعد التواصل عملية ابلاغ أو نقل الافكار أو المعلومات أو التجارب أو المشاعر بين طرفين أو أكثر بحيث لا يتم التواصل الا ضمن بنية اتصالية محددة يأخذ فيها كل طرف وضعية اتصالية معينة، إما وضعية الارسال، أو وضعية الاستقبال أوهما معا ويكون التواصل بشكل تفاعلي إما على جهة الموافقة اوعلى جهة الاختلاف والتعارض (Noureddine, 2007, p. 22).

والتواصلية لا يمكن أن تقوم دون الاستناد إلى مجموعة من المعايير والنماذج وقواعد السلوك والتفاهم وتؤلف هذه المجموعة طبقة غير مرئية من السلوك العام، وهذا يدفع بالتواصلية ان تكون تعبيراًعلمياً، حيث كوّنت في اللغة العلمية أنظمة مفهومة ومتطورة تساعد على تحقيق أعلى صيغ التفاهم والتفاعل الذي يستطيع من خلالة المستخدم التعامل مع المنتجات، والنشاط التواصلي هو ذلك التفاعل المصاغ بالرموز ويخضع لمعايير جاري العمل بها، وتتضمن سلوكيات متبادلة وتكون مفهومة ومعترفاً بها من طرف المستخدم (Jurgen, 2008, p. 22).

ويتألف نظام التواصل ذو القاعدة الكسيرية من قواعد ترابطية ضمن الهرميات الموجودة في الهياكل الكسرية المستخدمة في التواصل وأن هذا النظام بكل مكوناتة يستند على ما سمي بالقاعدة الكسيرية، وهذه المكونات كلها ذات خصائص كسيرية ويقع مفتاح الفكرة خلف ذلك هو تضمن المنتج الصناعي مواقعاً مستلمة ذا تأثير مضّبط لملاحظة أشارات معينة مقابلة لأحدهما الآخر يسهل على المستخدم التعامل معها. كما في الشكل (5) يمثل تصميم طاوله تتسم بالتواصلية الكسيرية.

يوضح الشكل(5) تصميم طاوله تتسم بالتواصلية الكسيرية.

النصوصية الكسيرية (fractal scripts): يعد النص في التصميم هو تركيب اشكال في اشكال سابقة في تصميم المنتجات لاستحضار معانيها المألوفة لدى المتلقي ومن ثم يسند الى قدرة الذاكرة في ربط هذه المعاني بمعاني اخرى خارجة عنها لغرض ايصال معانيها المقصودة للمتلقي (Al-Kariza, 2005, p. 25). واعد التصميم في العقود الأخيرة اتجاه للمعنى والموضوع والشيء الذي له معنى يدعى بالنص، والذي يختلف عن الموضوع ويعد قراءة لموضوع آخر ويشوش النص دائماً العلاقة التقليدية بين الشكل ومعناه فلا يسمح النص بمدلول منفرد وإنما كل شيء يعني أكثر من مجرد شيء واحد في حين كان عُد التصميم دائماً أحادية المعنى. وأن هذه الفكرة التي تعده أكثر من مجرد واحد تحمل في ثناياها البعد الكسيري وان طبيعة النص ليس ثابتاً أو متكاملا وإنما مزيج من الآثار التي تشير إلى شيء أبعد باستمرار، وإن مزيج الآثارهذه تشكل الخزين الفكري لكل شخص، والذي يتباين فيه عن أي شخص آخر، ويقود إلى تأويلات متعددة ومتنوعة لشيء واحد وهذا لاعتبار الفلسفات الحديثة ومنها التفكيكية التي لها امكانية التعبير عن الشكل التصميمي من خلال الهيكل الكسيري طالما تؤكد على مسألة تعددية النصوص فاتحة المجال لتعدد التأويلات بين المصمم والمتلقي والمنتج (Bovill, 2013, p. 177). كما في الشكل (6-7) يمثل تصاميم صناعية تتسم بالنصوصية الكسيرية.

يوضح الشكل (6-7) تصاميم صناعية تتسم بالنصوصية الكسيرية

المبحث الثاني: انعكاسات الكسيرية في تصميم المنتجات الصناعية

الاشكال الاساسية للكسيرية ودورها في تصميم المنتج الصناعي: ظهرت الكسيرية من خلال المعادلات الرياضية ومن ثم تم التعبير عنها بأشكال سميت بالمنحنيات الغريبة أو المجموعات ذات السلوك العشوائي لان اغلبها ظهر قبل توصيف الهندسة الكسيرية من قبل ماندلبروت، وسيتم ذكر أهم هذه الكسيريات لفهم ماهية هذه الاشكال أكثر (Benoit, 2002, p. 468).

مجموعة كانتور: وتعتبر النموذج الاولي الذي يعتمد على فكرة التوالد في التكرار الشكلي المعتمد علي استبعاد الثلث الاوسط للقطعة المستقيمة في كل تكرار، ليكون الشكل الناتج خطين بينهما فضاء ويحمل هذا الشكل سمة التعقيد عند تكرار نفس العملية البسيطة على كل خط ناتج.ولاتمتلك هذه المجموعة طولا ولا باطناً وإنما لها بعداً صفرياً وفقا للتعبيرالتقني، فكل جزء في الخط مثقب بالكامل تقريبا (Georg, 2004, p. 23). ومع أنها تبدو كنقاط غير مترابطة وغير قابلة للعد لكن يبدو العديد منها وكأنه يشكل الطول الكلي الذي يغطيها وكل نقطة هي إما متراكمة أو محدودة.وهذا يعني مالانهاية من النقاط تكون اشكال جديدة تتصف بالتعقيد وأطلق عليها هذا الاسم نسبة الى جورج كانتورعالم الرياضيات الشهير عام 1945 من خلال نظرياتة في تقديم مجموعة من الحلول والتفاسير الرياضية لمجموعة صيغ في الهندسة الكسيرية (Bovill, 2013, p. 25). والتي تم تطبيقها على مجموعات من المنتجات الصناعية التي تدرجت كما في الشكل (9-8)

يوضح الشكل(8-9)منتجات صناعية ضمن مجموعه كانتور

مجموعة سيربنسكي كازكيت: وهي الاشكال الذي تبدأ بمثلث متساوي الأضلاع يزال عنة الجزء الاوسط الذي في المركز ويمثل المثلث الابتدائي، ويّعرف هذا المثلث بالنقطة الوسطية لجوانب المثلث الأصلي. ونحصل على الاشكال بتكرارهذه المثلثات، وبشكل لانهائي من المرات ولكن عمليا سيصعب تكرار ذلك بعد فترة حيث تصل المثلثات الى ان تكون صغيرة جدا، بحيث لا نستطيع توصيل منتصفات اضلاعها. فان كل جزء متكررهو شكل مشابة تماما للشكل الأصلي، اي ان خاصية التشابة الذاتي تتضح تماما بتكبير اي جزء من الشكل يمكن اعتماد نفس الطريقة مع مختلف الاشكال مثل (المربع والمخمس والدوائر..... الخ) في تصميم شكل المنتج الصناعي، وأطلق عليها هذا الاسم نسبة الى العالم رياضي واكلاو سربنسكي عام1916 (Bovill, 2013, p. 10). كما في الشكل(10) يمثل وحدة انارة ضمن مجموعة سيربنسكي كازكيت.

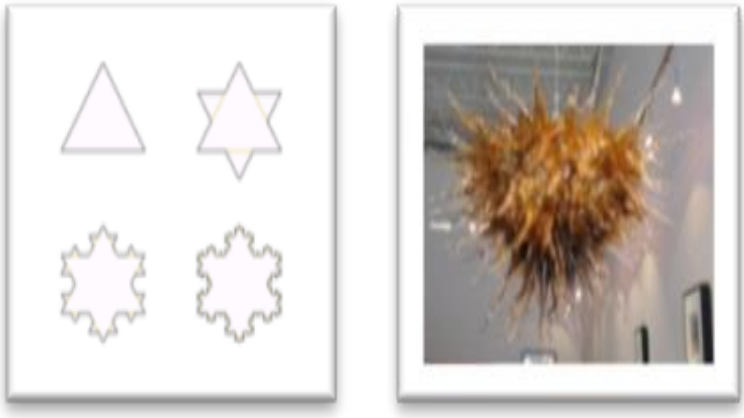
يوضح الشكل (10) وحدة انارة ضمن مجموعة سيربنسكي كازكيت

مجموعة ماندولبروت: Set Mandelbrot: وهي إحدى اشكال الهندسة الكسيرية المشهورة بشكل واسع حتى خارج مجال علماء الرياضيات لتداخلها مع ما يدعى الفن الكسيري، حيث تعمد لتقديم اشكال

فنية تتميز بالجمال والتجريدية. وما يميز مجموعة ماندلبروت هوالبنية المعقدة التي تقدمها رغم بساطة تعريفها والتي انتجت من قيام ماندولبروت باستخدام الكمبيوتر للوصول الى النتيجة المطلوبة، ووصفت بانها اعقد الاشكال الرياضية في الكون وتحمل خاصية التشابة الذاتي على المقاييس المتنوعة، الا ان التفاصيل الصغيرة للشكل لا تتشابة تشابها متطابقا للشكل الاصلي (Mandelbrot B. , 2004, p. 468). كما في الشكل(11) يمثل تصميم منضدة وسطية متعددة الاستخدام ضمن مجموعة ماندلبروت.

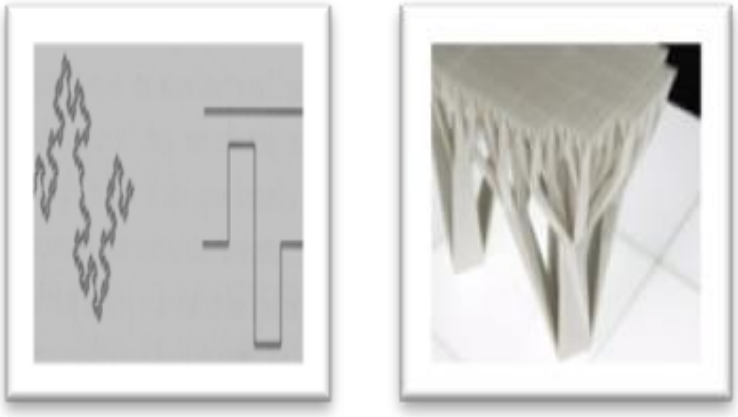
يوضح الشكل (11) تصميم منضدة وسطية متعددة الاستخدام ضمن مجموعة ماندولبروت

منحني كوخ:curved hut : وهوشكل محدد من تتابع لا نهائي لمنحنيات متزايدة التجعد وعند تقطيعة في زوايا معينة يعطي إيحاءات بمجاميع كنتورية كامنة، وأول وصف له وضعة الرياضي السويدي هيلج فون كوخ عام 1904 وجاء هذا النمط كشيء غريب وطارى على التصميم واقرب إلى كسر القواعد المألوفة فلا يوجد له ظل ولا مقاطع ناعمة. ويعد منحني كوخ عبارة عن اجتماع عدد لانهائي من الاشكال وحدودها مثلثية وينشق منه عدد من الاشكال المتنوعة ومختلفة (مثلثية الشكل-مربعي الشكل -نجمي الشكل-عشوائي الشكل... الخ، وينشأ المنحني من خلال البدء بخط مستقيم ويقسم إلى ثلاث قطع ثم تزال القطعة الوسطية وتستبدل القطعة المركزية بمثلث متساوي الأضلاع قاعدتة مزالة، وتعاد العملية على مقياس أصغر لكل من قطع الخطوط المستقيمة الأربعة، وتتكرر إلى مالانهاية منتجة بالتالي منحني ذو تعرجات مختلفة تعطي المنتج شكلا جذابا (Koch, 2004, p. 45). كما في الشكل(12_13) يمثل تصاميم لوحدات انارة ضمن منحني كوخ.



يوضح الشكل (12_13)تصاميم لوحدات انارة ضمن منحني كوخ

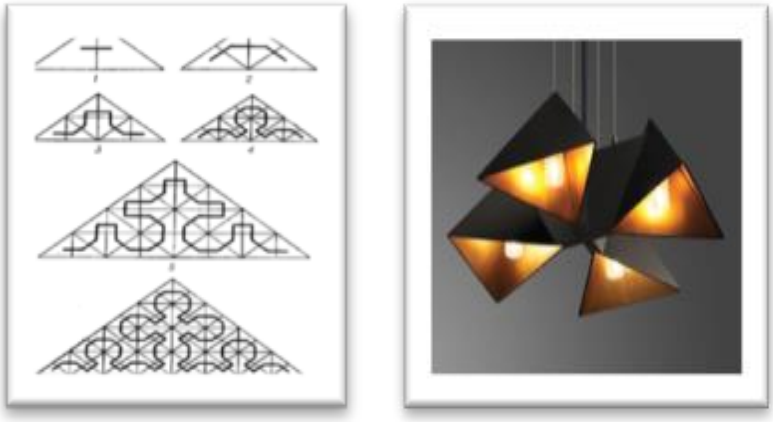
منحني منكوسكي:Minkowski curve : ويعمل هذا المنحني بنفس الطريقة التكرارية لمنحني كوخ ولكن باستبدل أجزاء الخط المستقيم المكون من أربعة أجزاء بمنحني من ثمانية أجزاء ويتزايد طولة ونموه بسرعة من مرحلة الى اخرى ومن خصائصة المميزة استطاعتة ملأ اي فضاء في المنتج بسرعة (Bovill, 2013, p. 12). كما في الشكل (14-15) يمثل تصميم منضدة وسطية ضمن منحني منكوسكي.



يوضح الشكل (14-15) تصميم منضدة وسطية ضمن منحني منكوسكي

منحني بيانو The peano curve: وهو الشكل الذي ينشأ من خط مستقيم منقسم إلى ثلاثة أجزاء،المولد له تسعة أجزاء، وكما في المنحنيات السابقة واستخدم المولد تكراريا لاستبدال أجزاء الخط المستقيم في المنحني و بخطوات لانهائية وكل قطعة من الخط المستقيم في هذا المنحني المكون من ثلاثة أجزاء تستبدل بمنحني مكون من تسعة وحدات وينمو طول هذا المنحني بشكل سريع وحتى أسرع من منحني منكوسكي ويعطي منحني بيانو مفارقة فهو خط ذو مجال أحادي البعد، وهو أيضا سطح ذو مجال ثنائي البعد ويعطي اشكال تتسم بالتعقيد والغرابة، ويتولد منحني بيانو من خلال ما لانهاية من الخطوات ويعطي نتائج مؤثرة جدا إذ أنها تملأ سطح المنتج بشكل كامل، و اقترح جوزيف بيانو منحناه في عام 1890 والتي

تعتمد فكرتة على توليد اشكال هندسية غير نهائية من اشكال معروفة مثل المربع او المثلث...الخ (Bovill, 2013, p. 13).كما في الشكل(16-17) تصاميم صناعية ضمن منحني بيانو.



يوضح الشكل (16-17) تصاميم صناعية ضمن منحني بيانو

أليات توليد ألكسيرية في تصميم ألمنتجات ألصناعية: تعد هذه اليات هي صفة خاصة في جزء أو كل محدد في المنتج أو مجموعة محددة في مكان أو زمان محددين، وما يمتاز به أسلوب العصر هو خليط من أساليب مهجنة تؤدي به التقنية دورا فاعلا مهما وأساسيا ولايمكن الاستغناء عنة نتيجة التطور الهائل في العديد من المجالات و انتشارة بسرعة والانصهارات الحاصلة في الثقافات والعادات والتقاليد بل حتى المعتقدات والتقاربات الزمكانية، حيث يوجد عدة أليات لتوليد الكسيرية وتختلف عن بعضها في القواعد الاساسية في حيز التطبيق وفي طبيعة الاشكال الناتجة عنها في تصميم المنتجات الصناعية (Fathy, 2008, p. 15).

أليه النظام اللولبي: وهو نظام تكراري يعتمد على التوسع ويعد ألاكثر شيوعا في الانظمة النباتية كنظم توزيع الاوراق، وهومن اساليب توليد اشكال الهندسة الكسيرية المتميزة بخاصية التنظيم الذاتي وان عملية توليد الشكل بهذه الطريقة تعتمد على تكرار الشكل نفسة، ولكن بهرمية مقياسية ويزداد فيها المقياس وتتوزع الاشكال على محور لولبي (Jean, 2009, p. 90). كما في الشكل (18_19)يمثل توظيف الاسلوب الولبي في تصميم وحدة الانارة.

يوضح الشكل (18_19)توظيف الاسلوب الولبي في تصميم وحدة الانارة

أليه الطي المتكرر: ويعد الطي أداة قيمة لتطوير التطبيقات الهندسية والتصاميم على وجه الخصوص فهو بمثابة واجهة اكتساب الخبرة المعرفية في التحولات المكانية،وإيجاد الاشكال المختلفة وينتج الطي بشكل عام أنماط شكلية مختلفة،ولكن اسلوب الطي المتكرر،هو طي وتكرار نفس الشكل مرارا وتكرارا ونحصل بالنتيجة على أنماط أكثر تعقيدا وتكون هذه الانماط في حالتين إما متشابهة ذاتيا أوغير متشابهة ذاتيا، أما العملية المطبقة، فهي دائما نفسها وبالتالي التشابة الذاتي هو الاساسي هنا في العملية التصميمية وليس في الشكل (Orabi, 2016, p. 33).كما في الشكل(20) يمثل توظيف اسلوب الطي المتكرر في تصميم وحدت الانارة.

يوضح الشكل (20) توظيف اسلوب الطي المتكررفي تصميم وحدات الانارة

أليه مخططات فورونوي: هي عملية تقسيم الشكل إلى اجزاء ويعتمد في هذا التقسيم على مجموعة من النقط الاساسية، بحيث يكون الخط الفاصل بين النقطتين عموديا على القطعة المستقيمة التي تصل بين نقطتين متجاورتين، وبالتالي جميع النقط الموجودة في منطقة النقطة من المجموعة الاساسية وتكون هي

الاقرب عليها مقارنة بباقي النقط في المجموعة وداخل كل منطقة نقطة يتم توزيع نقط جديدة ويتم تكرار العملية للحصول على اشكال مختلفة،وقد سميت بمخططات فورونوي نسبة إلى فورونوي جورج الذي كان أول من وضعها بعد ملاحظتة لهذة ألانماط في طريقة توزع ألخلايا في ألكائنات ألحية ونلاحظ هذه ألشبكة ألهرمية بشكل واضح في أوراق النباتات، وإن الاشكال المتولدة بهذه الطريقة لا تتسم بالتشابه ألذاتي ألتام، لان ألمكررهنا ليس ألشكل نفسه وإنما عملية تقسيم ألاشكال مرات عدة بحيث نحصل على نظام مكرر داخل نظام وجميع ألانظمة في جميع ألمستويات تشابة النظام الاساسي (Aurenhammer, 2005, p. 405). كما في الشكل(21-22)يمثل توظيف اسلوب مخططات فورونوي في تصاميم وحدات الجلوس.

يوضح الشكل(21-22)توظيف اسلوب مخططات فورونوي في تصاميم وحدات الجلوس

النتائج والاستنتاجات:

1. قدمت الكسيرية أشكالاً ذات قيم جمالية كبيرة للتصميم وتعتمد على البعد الرابع (الزمن) والأعداد المعقدة لمركبات الكون ذات الظواهر العشوائية في تصميم المنتجات الصناعية.
2. صنفت الكسيرية مجموعات متنوعة من الخطوط والتعرجات التي عملت على اثراء المنظومة البصرية في المنتجات الصناعية.
3. مكنت الكسيرية المصمم على استلهام الاشكال من الطبيعة وتفعيل قيمها لجمالية في صياغة المنتجات الصناعية.
4. أحدثت الكسيرية تغير كبير في الهيئات التصميمية مما جعلتها تتسم باشكال جديدة لاتقليدية ثبت نجاحها وتفوقها في التصميم.
5. أثرت الابعاد الفكرية للكسيرية تأثير كبير في تصميم المنتجات الصناعية كونها تمثل المفاهيم والأطر النظرية الذي تقوم عليها الكسيرية ناتجة تصاميم جديدة مثلت مفرداتها حالة التوافق والتداخل و التعارض مع التصميم.

6. أعتمدت المنتجات في تصميمها على الاشكال الاساسية للكسيرية مما جعلتها تظهر بصورة جذابة ومختلفة.
7. أحدثت اليات توليد الكسيرية تغير في المنتجات الصناعية مماجعلتها تتسم بالتنوع والتعقيد والتشابة الذتي.

References:

1. Abdul Muttalib, Z. (2019). *The Intellectual and Aesthetic Dimensions of the Winged Bull in Ancient Iraq.* Iraq: Babylon University / College of Fine Arts.
2. Alani, C. (2015). *Parametric analysis in Islamic geometri cdesigns.* CentralCesar: Clemson University, GabrielaCelani, David M. Sperling and Juarez M.S.International Conference CAAD Futurespp.
3. Al-Kariza, A. (2005). *Communication in Contemporary Architecture.* Baghdad: Architectural Engineering / University of Technology.
4. Al-Kasabi, H.-S. (2005). *Non-Euclidean Geometry in Urban Systems Architecture.* Baghdad: University of Baghdad, College of Engineering, Department of Architecture.
5. Aurenhammer, F. (2005). *Voronoi Diagrams – A Survey of a Fundamental Geometric Data.Structure.* M.M: ACM Computing Surveys.
6. Barnsley, M. (1999). *Fractals Everywhere.* U.S.A: I N C. U.S.A Academic Press.
7. Benoit, M. (2002). *Fractal Geometry: What is it and what does it do.* Yale university: B.N.
8. Bernard, S. (2004). *Is Randomness Partially Tamed By Fractals.* Rhode Island: Fractal Geometry and Applications.
9. Bovill, C. (2013). *Fractal geometry in architecture and design.* BirkhäuserBosten: school of architecture, University of Maryland.
10. Falconer, F. (2003). *Mathematical Foundations and Applications.* B.B: John Wiley & Sons.
11. Falconer, K. (2000). *The Geometry of Fractal Sets.* Cambridge: Cambridge University.
12. Fathy, M. (2008). *Design Style and Its Elements.* Egypt: Technical Books, Helwan University.
13. Georg, C. (2004). *On Power of Perfect Sets of Point: Classics on fractals.* USA: Studies in nonlinearity ,by Weastview press.
14. Gordon, N. (2006). *Introducing fractal Geometry.* B.B: B.N.
15. Hakem, M. (2019). *The concept of visual reflections in the design of printing fabrics.* Baghdad: Al-Mustansiriya University, College of Basic Education.
16. Hamid, O. (2010). *Teacher's Mental Health in the Light of Positive Psychology Concepts.* Setif: University of Mohamed Moulin Debaghin.
17. Hilal, A. (2015). *The effectiveness of teaching a proposed educational unit in fractal geometry on cognitive achievement and the trend towards learning mathematics for eighth grade students.* Sudan: Journal of Educational Sciences, Sudan University of Science and Technology.
18. Jean, R. (2009). *A Systemic Study in Plant Morphogenesis.* England: Cambridge University Press.
19. Jurgen, H. (2008). *The Theory of Communicative Action.* Boston: trans by Thomas McCarthy.
20. Kenton, M. (2004). *Fractal Forgeries of Nature in: Fractal Geometry and Applications: AJubilee of Benoit Mandelbrot by Michael, L. Lapidus , Managing Editor.* Island: American Mathematical Society , Providence.

21. Koch, H. (2004). *On a Continuous Curve without Tangents Constructible from Elementary Geometry.* USA : Westview press.
22. Lorenz, W. (2003). *Fractal and Fractal Architecture "Department of computer aided planning and architecture.* Vienna: Vienna University of Technology.
23. Lynch, K. (1999). *Theory of Good City Form.* USA: Cambridge,Mass,the MLT press.
24. Mandelbrot, B. (2004). *Fractals and Chaos.* B.B: The Mandelbrot Set and Beyond.
25. Mandelbrot, e. (2004). *Fractals and Chaos.* B.B: The Mandelbrot Set and Beyond.
26. March, L. (1997). *The Geometry of Environment.* London: The Geometry of Environment.
27. Noureddine, R. (2007). *Communication Theory and Modern Linguistics.* B.B: Saiss-Fez Press.
28. Orabi, R. (2016). *The Role of Computing in the Architectural Design Process. Architectural design department.* Damascus: chool of Architecture. Architectural design department. Damascus University.
29. Ting, C. (B.T). *World of Fractal - Accessedat*. Retrieved from http://www.math.nus.edu.sg/aslaksen/gemprojects/maa/World_of_ actal.pdf.
30. Zidan, B. (2002). *The Collective Dictionary.* Nablus: An-Najah National University.
31. *Boeing*, □. (2016). *Visual Analysis of Nonlinear Dynamical Systems: Chaos. Fractals: Similarity and the Limits of Prediction. Systems.*.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts108/367-384

The Popular Imagination in the Sculpture of Muhammed Ghani Hikmat

Hamzeh Ali Bani ata [1]
Mahmoud Nayel Taani [2]
Yacoub Hussien Al- Atoom [3]

Al-Academy Journal-Issue 108 **ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229**
Date of receipt: 8/1/2023 **Date of acceptance: 1/2/2023** **Date of publication: 15/6/2023**

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

Abstract

Talking about the importance of the imagination in sculptural works has a role in shaping the collective memory and moving it, whether it is an artistic, social, religious or historical imagination. Because it documents the cultural heritage of any country through the structural structure of the sculptural form, and its connotations and symbols, which are considered an effective aesthetic image in the crystallization of various intellectual concepts and contents.

Therefore, the study aimed to know the employment of the popular imagination in the artistic works of the sculptor (Muhammad Ghani Hikmat), as well as to reveal the artistic and aesthetic features of the folklore and its reflection on its artistic style. And the references of the artwork, and in light of the above, the two researchers reached a set of results, the most important of which are: the ability of the artist, through the connotations and symbols inspired by the popular imagination, to bring back to mind the traditional stories and legends as a circulating collective discourse, and also the works of the artist who are aware of his cultural heritage reflect the extent of his ability to spontaneously narrate stories The collective popular imagination by adapting the material in an authentic and contemporary expressive artistic style, The sculptural edifices of (Muhammad Ghani Hikmat) appeared in a balanced manner through the mass with a regular rhythm, which gave the formative structure an expressive value in harmony with the space, and became a clear relationship with it.

Keywords: Popular Imagination, Monuments, Sculpture.

[1] Jordan, Amman, University of Jordan, College of Art and Design. H_art2001@yahoo.com

[2] Full-time lecturer, Jordan, Amman, University of Jordan, College of Art and Design, Mahmoud1982taani@gmail.com taani_mahmoud@yahoo.com

[3] Jordan, Amman, University of Jordan, College of Art and Design, Yacoubalatoom44@gmail.com jacobruba@yahoo.com

المخيال الشعبي في صروح محمد غني حكمت النحتية

حمزة علي بني عطا [1]
محمود نايل طعاني [2]
يعقوب حسين العتوم [3]

الملخص

إن التحدث عن أهمية المخيال في الأعمال النحتية له دوراً في تشكيل الذاكرة الجمعية وتحريكها سواء كان مخيالاً فنياً أو اجتماعياً أو دينياً أو تاريخياً؛ لأنه يوثق الموروث الثقافي لأي بلد من خلال البنية الهيكيلية للشكل النحتي، ودلالاته ورموزه التي تعتبر صورة جمالية فعالة في بلورة المفاهيم والمضامين الفكرية المختلفة.

لذا هدفت الدراسة معرفة توظيف المخيال الشعبي في الأعمال الفنية للنحات (محمد غني حكمت)، وأيضاً الكشف عن الميزات الفنية والجمالية للتراث الشعبي وانعكاسه على اسلوبه الفني، إذ قام الباحثون باستخدام المنهج الوصفي التحليلي، لمناسبته طبيعة البحث، وذلك بوصف وتحليل الأعمال النحتية من حيث دلالاتها ومفرداتها، ومرجعيات العمل الفني، وفي ظل ما سبق توصل الباحثون إلى مجموعة من النتائج أهمها: قدرة الفنان من خلال الدلالات والرموز المستوحاة من المخيال الشعبي من أن يعيد للأذهان الحكايات والاساطير التراثية كخطاب جمعي متداول، وأيضاً تعكس أعمال الفنان الواعي لموروثه الحضاري مدى قدرته على السرد التلقائي لقصص المخيال الشعبي الجمعي من خلال تطويع الخامة بأسلوب فني تعبيري أصيل ومعاصر، كما أن ظهرت صروح (محمدغني حكمت) النحتية بشكل متوازن من خلال الكتلة ذات الإيقاع المنتظم، مما أعطى البنية التكوينية قيمة تعبيرية متناغمة مع الفضاء، وباتت بعلاقة واضحة معه.

الكلمات المفتاحية: المخيال الشعبي، الصروح، النحت.

المقدمة:

تحمل الذاكرة الجمعية والثقافة الشعبية في ثناياها الكثير من العناصر التي تجعل منها مفهوماً ابداعياً وخاصة في مجالات الفنون التشكيلية العربية، وبما إن هذا المفهوم مرتبط تاريخياً في الذهنية العربية بالقصة والحكاية و بكل ماله علاقة بالموروث الشعبي فقد انتمى في مجاله هذا بالعامة من الناس، (بطفولتهم، بعفويتهم، بصدقهم، بكذبهم، بأفراحهم، بأحزانهم، بأحلامهم، وبتأملاتهم) وبما يوقظ لديهم

[1] الأردن، عمان، الجامعة الأردنية، كلية الفنون والتصميم، H_art2001@yahoo.com
[2] محاضر متفرغ، الأردن، عمان، الجامعة الأردنية، كلية الفنون والتصميم taani_mahmoud@yahoo.com Mahmoud1982taani@gmail.com
[3] الأردن، عمان، الجامعة الأردنية، كلية الفنون والتصميم، jacobruba@yahoo.com Yacoubalatoom44@gmail.com

الاحساس بالحب والحنين والقوه المستمدة من الماضي المفعم بالأحداث، والاحاسيس التي تعني بالنسبة لهم الحياة وتولد فيهم الرغبة باستمرارها .

كرّس (غني حكمت) منجزه الفني من خلال نصب وصروح نحتية تجمع ما بين الإرث الثقافي والاسلوب المعاصر في تمثيلة للعمل الفني، فقد جسد الحكايات والاساطير البغدادية في أعماله النحتية حيث كانت فكرته الأساسية من النحت هي البحث عن النحت، وهدم الزائد والحصول على النتيجة الجمالية الأصح، والوصول إلى الاسلوبية ، لإن هناك مكتبة في الذهن بحيث يستلهم منها النحات المعلومات الثقافية، وأنها تشمل على أفكار والتي تعتبر الجوهر الرئيس لعملية الابداع.

فكان مفهومه للتراث هو الاستفادة من المعمار النحتي عند النحات الآشوري في استلهامه الأسلوب بطريقة واقعية تجريدية، وفي محاكاة الزخرفة الاسلامية في تماثيله ليثبت اهتمامه بالموروث الحضاري أو موضوعات ذات طابع انساني أو مواقف فكرية وسياسية، كلذلك كان محمد غني حكمت شغوف بالموضوعات الشعبية حتى أنه ذات يوم سأل: لو ولدت مرةً ثانية فماذا ستختار؟ فأجاب: أن أكون السندباد... البحري.

الفصل الأول

مشكلة الدراسة :

لقد أصبح من الضروري وجود دراسات تبحث في أعمال النحاتين المخضرمين والذين كان لهم دور في رفع المستوى الجمالي والتعبيري والفلسفي في مجال النحت، والتنوع الشكلي، والتفرد الاسلوبي من حيث طريقة الفنان في صياغتة لرمزية الموروث من منظوره الجمعي إلى منظور فردي يتسم بالخصوصية والأصالة والتفرد في العمل الفني.

ولذلك تتمثل مشكلة البحث أولاً: في كيفية توظيف الذاكرة الشعبية والإرث الثقافي في أعمال النحات العراقي (محمد غني حكمت) الذي تميز باستحضاره للذاكرة في البناء والتكوين، وتوظيف التراث البغدادي بأسلوب جمالي ومعاصر، بالإضافة إلى الجمع بين الواقع والتجريد، وتجسيد الحكايات والأساطير البغدادية مثل (كهرومانة، وشهريار).

ثانياً: ندرة الدراسات التي تناولت اسلوب النحات محمد غني حكمت في تمثيله للمخيال الشعبي كتمثيل ايقوني للموضوع من خلال استدعاء الذاكرة الجمعية والثقافية الشعبية .

اسئلة الدراسة:

1- ما المرجعيات الفكرية التي وظفها الفنان في تمثيلة للمخيال الشعبي ؟
2- ماهي الصور الجمالية التي وظفها الفنان في تمثيلة للذاكرة الشعبية؟

هدف الدراسة:

الكشف عن الميزات الفنية والجمالية للتراث الشعبي وانعكاسه على اسلوب النحات محمد غني حكمت.

منهج الدراسة : اتبع الباحثون المنهج الوصفي التحليلي لمناسبته موضوع البحث.

أهمية الدراسة: تكمن الأهمية في دور الفنان في الجمع ما بين الارث الثقافي الذي يتمثل بالموروث، والاسلوب المعاصر في تمثيلة للعمل الفني وهو ما يمكن أن يشكل اضافة معرفية وفنية بالنسبة للمتذوقين والفنانين على حد سواء .كما تكمن في دور المخيال في استحضار الذاكرة الجمعية والثقافية الشعبية كتمثيل ايقوني للموضوع .

حدود الدراسة:

الحدود الموضوعية: دراسة المخيال الشعبي في الصروح النحتية للنحات محمد غني حكمت. من خلال تحليل نماذج فنية مختلفة من حيث الشكل والمضمون والأسلوب، والمرجعيات الفكرية.

الحدود الزمانية: اعتمد الباحثون الفترة الزمانية ما بين (1970م-2015م).

الحدود المكانية: يتحدد البحث بالصروح الفنية للنحات محمد غني حكمت المنتجة داخل العراق.

مصطلحات الدراسة:

المخيال : هناك دلالات واستعمالات أخرى للجذر اللغوي لمعجم لسان العرب في الكلمة المستحدثة " المخيال" ويشير أغلبها إلى ما في خيل وفي أصلها ومشتقاتها من دلالات على الظن والتوقع والوهن والكذب، والصور الكاذبة غير الحقيقية، أي بكل ما ليس حقيقة صادقة تملك اليقين، أو واقعاً حقيقياً" (Ibn Manzoor,2005,p14).

المخيال : هو خزان رمزي واسع كثيف يختزن صورا ورموزا وحكايات واساطير وقصص، يصعب ضبطها عقلانياً لإنه يفجر مقولات العقلانية الكلاسيكية ولكنة بدون إن يعني ذلك بأنه لا يمتلك العقلانية الخاصة في مجالات بعينها ..(Avaia, 2009, p. 14)

التعريف الاجرائي للمخيال الشعبي: هو ذلك المخزون الذي يحمل صوراً ورموزاً، وحكايات وقصص تحدد طبيعة المجتمع من حيث منجزاته الفكرية والثقافية والتاريخية .

الصُروحٌ في اللغة : هو القصر العالي وفي التنزيل العزيز (قال أنه صرح ممرد من قوارير)،والبناء العالي الذاهب في السماء، ويعبر عنه المحدثون بناطحة السحاب، وفي التنزيل العزيز (ياهامان ابن لي صرحاً لعلي أبلغ الأسباب) .(Al-Mujam Al-Waseet, 2004, pg. 511/512)

الصُروح: هي كلمه يونانية تعني مدخل البوابة العظيمة او البوابة الضخمة والذي يتكون من برجين بسطح خارجي منزلق . (Arnold,2003,18)

الصرح تعريف اجرائي :هو بناء نحتي ضخم مصنوع من الحجر أو المعادن المختلفة، ويحمل شكلاً ومضموناً معيناً، ويشغل حيزاً في الفراغ المعماري وتبرز صفاته الصرحيه التي تمتاز بالسمو والجلال أولاً ثم الجمال الذي يأتي الاحساس به نتيجة لقوة موضوع العمل ورمزية عناصره المرتبطة عادةً بشخصيات واحداث من الماضي.

النحت لغة واصطلاحاً

النحت في الانجليزية (Sculpture) وهي مشتقة من كلمة (Sculptura) وأصلها في اللغة اللاتينية يرجع إلى (Sculpere) ينحت، وأصل كلمة (Scalpere) والتي تعني يخدش أو يحك (Scratch)، وكان أول كلمة استخدام لكلمة النحت (Sculpture) في اللغة الانجليزية في شكلها الحالي في القرن الرابع عشر. وللنحت أربع

أشكال وهي التشكيل بالمواد اللينة (Modelling)، والحفر للمواد الصلبة (Carving) ، والسكب في القوالب (Casting)، والتركيب والانشاء (Construction)، والتي تستخدم كلها في انتاج أعمال مجسمة ثلاثية الابعاد .(Haggar,1992,391).

النحت اصطلاحاً : هو العمل على المادة لإعطائها شكلاً ومعنى لتشغل حيزاً في الفراغ الحقيقي الذي نعيش فيه (Al-Masry, Shawkini, 1990, p. 51).

التعريف الاجرائي للنحت: هو الأداء الذي يقوم به الفنان كالحذف والاضافة على خامة معينة مثل الطين أو الخشب أو الحجر هدفه الحضور المكثف للشكل ، كوسيلة للتعبير أو نقل فكره عن لحظه زمنية معينة استلهمها واستحضرها الفنان، من خلال تحميل السطوح والكتل والفراغات مضامين قصديه تستهدف المتلقي وتثير فيه جمله من الانفعالات تحفزه على التفكير والتلقي الجمالي.

الدراسات السابقة

دراسة جودات محمد (2018) ، مجلة الثقافة الشعبية العدد 31 ادب الشعوب ،دراسة بعنوان: "**أدب الشعوب الو اقعي والاسطوري في الثقافة الشعبية مقارنة إنثروبولوجيه ثقافية من جنوب المغرب**". تهدف الدراسة إلى المقارنة بين الواقعي والاسطوري في الثقافة الشعبية، " وهما فاعلان أساسيان يتم التعامل معهما غالبا دون محاولة تفكيك اشتغالهما ضمن ميكانزمات معقدة، تهدف من خلالهما بنية الحكي الشعبي تورية وتمرير الكثير من القيم التي يتبناها . باعتبار الأبداع الشعبي لا يتصف فقط بالأبداع بقدر ما يتصف بالكشف عن عوالم أنثروبولوجيه ثقافية . تهدف إلى بناء القيم والتنشئة الاجتماعية وتأثيث الذاكرة الجماعية مع كل ما يحافظ على بقائها واستمرارها .توصل الباحث إلى إن لكل مجتمع اعتقاداته وهي تلقائيه يرجع جلها إلى عملية التنشئة الاجتماعية التي تؤدي إلى نمو الشعور الجمعي الذي تسعى من خلاله إلى حقيقة " إن يعيش الفرد بشعور الكل ويجد اهداف ارادته الاساسية مماثلة في هذا الشعور " .

دراسة الجبوري،عبد الرحمن، وكريم سالم، وعصام عبد الأحد، مجلة كلية التربية الاساسية،العدد 59 سنة (2009) دراسة بعنوان:" **مستويات توظيف الموروث الشعبي في العمل الفني**" . تهدف الدراسة إلى التعرف على مستويات توظيف الموروث الشعبي في العمل الفني . وقد اعتمدت المنهج الوصفي التحليلي، . وكانت أهم النتائج التي توصلت إليها هي إن توظيف الموروث الشعبي كأشكال وعناصر شعبية يعني توظيف معطياته بطريقة ايحائية في الحقل الابداعي هدفها ملئ زمن المتلقي ماضياً وحاضراً ومستقبلاً، كما إن الموقف الجمالي يبدأ من خلال بناء تصور جديد لمكونات الواقع ومعطياته في الماضي والحاضر ، ومن ثم في اشكال وصور وبناء فني جديد ممتع . اي تحويل الموروث إلى اشكال وصور خلاقة جديدة .

الفصل الثاني -الإطار النظري

يقدم الباحث في الصفحات التالية نبذة عن النحات محمد غني حكمت ونشأته وأسلوبه واهم نشاطاته ومعارضه. كما ويقدم نبذة عن نشأت المخيال وأهميته في بناء الذاكرة الجمعية كمرجعيات فكرية يوظفها الفنان في الاثر الفني ، وكيف جسد الفنان من الحكاية الشعبية صروحاً مرتبطة بذاكرة المتلقي .

المحور الأول

النحات محمد غني حكمت حياته ونشأته (1929 – 2011)

ولد النحات محمد غني حكمت عام 1929م في حي الكاظمية ببغداد، وكان يلقب بشيخ النحاتين، وبدأ في قولبة الطين وهو في سن الرابعة، لم يكن أحد من أفراد عائلته قد مارس فن الرسم والنحت، حيث كان يذهب إلى نهر دجلة ويعمل من الطين الحر أشكالاً لحيوانات أو قد تكون الزخارف والمقرنصات والقباب التي كانت تزين الاضرحة والقباب في مدينة الكاظمية لها الأثر الخفي في نزوعه إلى فن النحت. وكانت له نصب وتماثيل تعد من أبرز معالم العاصمة بغداد، وهو معروف كعضواً مبكراً في المجموعات افنية العراقية الأولى في القرن العشرين، بما في ذلك مجموعة بغداد للفن الحديث، وهي مجموعات ساعدت في سد الفجوة بين التقاليد والفن الحديث، وكما كان له دوراً في استعادة العديد من الأعمال الفنية العراقية المفقودة والتي نهبها الغزو عام 2003م. (https://ar.wikipedia.org/wiki/) .

درس (حكمت) النحت على يد الفنان جواد سليم في معهد الفنون الجميلة في بغداد وتخرج منه عام 1953، ثم بعث إلى روما وحصل فيها على شهادة الاختصاص في عام 1957م، وحصل على دبلوم النحت من معهد زاكا (Zaka) في روما، وبعدها توجه إلى فلورنسا وحصل فيها على شهادة الاختصاص في البرونز 1961م ، قام بنحت الأبواب الخشبية لكنيسة دي تيستا ليبرا (Testa de Libra) ليصبح أول فنان مسلم ينتج أعمالاً للكنيسة الكاثولوكية. (https://ar.wikipedia.org/wiki/) .

لقد ساهم (غني حكمت) في عضوية جماعة بغداد للفن الحديث عام 1952م، وفي عضوية جمعية الفنانين التشكيليين العراقية منذ تأسيسها، وانجز الكثير من المعارض الشخصية للنحت منها : في روما سان ريمو، وبيروت، ولند وبغداد، وله الكثير من الأعمال النحتية والصروح الضخمة التي انجزها في بغداد مثل : تمثال شهرايار وشهرزاد، ونصب الكهرمانه، وجدارية مدينة الطب، وعلي بابا والأربعون حرامي، والفانوس السحري، والجنية والصياد . وغيرها من المواضيع ذات الصلة بالموروث الشعبي والثقافي .

المحور الثاني : أسلوبه الفني (Artistic Style)

عندما عاد إلى بغداد في مطلع الستينات كان قد اقترب من تحقيق تلك النزعة المتأصلة في الفن العراقي منذ القدم ، في نزعة الدمج بين التشبيه والتجريد التي تبرز أولاً في الفن السومري ، ثم تتراوح قوةً وضعفاً عبر القرون وتعاقب الحضارات في العراق ، ولسوف تتجه النزعة بأقصى قواها بعد ذلك نحو التجريد في الفن العربي ، وذلك بالضبط ما سوف يتبناه محمد غني حكمت محولاً الكثير من تشكيلاته النحتية إلى ما يشبه تلافيف الخط العربي ، وتعاريجه ، مازجاً مره أخرى المجسد في المجرد . (Jabra, 1977, p. 3)

إن الاسلوبية من المميزات المهمة بالنسبة للفنان حتى يمكننا التعرف على المؤثرات الفكرية والثقافية والاجتماعية والسياسية وغيرها التي أثرت على تجربته الفنية من خلال تحليل الدلائل والمفردات والرموز والعناصر الزخرفية، والتأويل في المعنى ضمن قواعد وأسس النقد الفني والجمالي .

ولذلك تظهر في أعماله الفنية النحتية أسلوبية كانت مصادرها في التأثر بالنحت السومري الاختام الاسطوانية التي تترك أثراً على السطوح الطينية، وأيضاً تجربته تدكرنا بالنحت الآشوري والبابلي ، وتحول

(حكمت) في نحته إلى العمارة الزخرفية، وبعد ذلك إلى النظام في تكرار بوحدات أساسها الحرف العربي، حتى وصل إلى تشكيلات ونماذج نحتية تجريدية تحمل الطابع التشخيصي ضمن معالجات مستمرة .

يرى الباحثون أنه يظهر من خلال البناء الشكلي للعمل الفني عند الفنان (حكمت) أنه يبحث عن المضمون، من خلال توظيف الحكايات والقصص الأسطورية والاختام الاسطوانية والموروث السومري والاشوري في أعماله النحتية. بل يبحث عن علاقة تربط العناصر والمفردات ببعضها لتحقيق وحده العمل الكليه المعروفه بأسلوبه وبالنسق الشكلي والجمالي الخاص به. لذلك نجد أن التنوع الجمالي والإبداعي في أعمال محمد غني حكمت النحتية كانت تتميز بالمجاز والتمثيل من حيث المضمون الاسطوري والشكل الفانتازي تناول فيه الواقع الحياتي من رؤيه غير مألوفة كما في منحوتة شهرزاد وشهريار.

فالاسلوبية ترجع إلى المنظومة الفكرية للصور التي تم تخزينها، والتي يقوم في أعادت صياغتها وطرحها في خياله كالقالب، ومعالجتها بالتركيب والبناء الهيكلي الصحيح ، هذا كله نتيجة التراكم الثقافي من جهة، والخبرات من جهة أخرى، فالأسلوب هو الذي يحدد ملامح المنجز الفني في تعبيره ومضمونه وفلسفته.

ومن المصادر الأخرى التي أثرت بشكل مباشر على أسلوب الفنان هو التراث، فالتراث هو الصور التاريخية لفترات زمنية متتالية أوجدها المجتمع، فليس هناك تراث قادم من سراب لذلك فان الحرص على المعاني الجليلة لمقومات المجتمع يدفع بالمجتمع إلى الرقي والتطور والتقدم ،فالتراث هو كل ما انتجته الشعوب نتيجة حضاراتها الأولى كحضارة وادي الرافدين ووادي النيل والحضارة العربية الأسلامية وحضارة الفن الأوروبي القديم فهو "السجل الحي الخالد لحضارات الأمم وتاريخها" (Hassn, Muhammad ,1972,p 21).

أما النحت السومري (Sumerian sculpture) فتميز بتلك العلاقة الشخصانية الحميمة القائمة بين الفنان ومنحوتته،مع ايثار الحجم الصغير المستحب، فلكل سمة من أصابع الفنان استجابة تعبيرية، أن الفن دراما انسانية يعانيها المرء بينه وبين نفسه،انه فن الخلوة والنشوة المنفرد.وهذا ما سيستمر به محمد غني لسنوات قبل ان يقبل على صنع الأنصاب الكبيرة، بل سيحمل حتى الأنصاب من تلك الحميمة الخاصة بقدر ما تستطيع الأحجام الضخمة استيعابها.أما الأختام الأسطورية (Legendary seals) فهي من أروع ما صنعت اية حضارة في التاريخ من فن ملئ بالرمز والكناية والأسطورة، كلها معا، فيها تكون الأشكال الانسانية والحيوانية على الأغلب مستطيلة وممشوقة، وإذا ما طبعت في الطين توالت هذه الأشكال الى ما لا نهاية (جبرا،1979، ص 6). وهنا في الشكل رقم (1) نرى كيف وظف (غني حكمت) ضمن مخيلته التاريخية، لأهمية هذه الاختام لكن بصورة مكبرة وبحجم أكبر مما نتصوره ونتخيله للشكل ذو القوة العضلية البارزه للجسد الانساني في نصب انقاذ الثقافة العراقية وهو يحاول إسناده على عمود اسطواني مكسور آيل للسقوط في مجموعة من الأيدي تحاول جاهدةً منع سقوطه، وكتب عليها رموزاً بالخط المسماري معناها " من هنا بدأت الكتابة".

الشكل رقم (1)

مصدر الصورة : https://twitter.com/baderaljadei/status/1035400066012512256/photo/

نصب انقاذ الثقافة العراقية، 2010، بغداد، 10 م .

ولذلك تميزت منحوتات النحات محمد غني حكمت بالبساطة في السطوح، والتوازن في الكتلة والفراغ، من خلال السيطرة على الضوء والظل المنشر على بنية التكوين البنائي واللذان بدورهما اعطيا تأثيراً روحانياً انسجم مع الشكل التجريدي ومضمونه الفكري . وأيضاً الانسجام مع الأسلوبية الجمالية التي تحرك ذهنية المشاهد في التأويل العام للمنحوتات ذات المخيال الشعبي من خلال تفسيره للمفردات والعناصر الفنية للموروث في الثقافة الشعبية .

بالاضافة الى ذلك أن الثقافة الشعبية تشكل عوامل في تفعيل المنظومة الجمالية للفنان، هذه الثقافة تتماشى بشكليات وسرديات قصص شعبية، كما في قصص ألف ليلة وليلة، والأدب الميثولوجي ومشاهدات يومية، وطقوس دينية وروحية، فالحياة الشعبية البغدادية تمثل النصيب الأكبر في أعماله الفنية، واصبحت المفردات المفردات البصرية في مجال خطاباته النحتية تتسم بتجريديتها العالية، والبساطة في التكوين، ويبدوا أنه قريب بالاسلوبية من النحات الانجليزي هنري مور الذي تأثر به جواد سليم . هذا بعد أن مرّ (غني حكمت) بالمرحلة التعبيرية حلت مكانها قوى النظام الساحرة المرتبطة بالموروث الشعبي والتاريخي وبخاصة قطعه الفنية عن (البغداديات، والمسلات) والتي وهبته القدرة على البناء التركيبي، بين الرؤية التجريدية الظاهرة والرؤية الأشارية والرمزية المرتبط بواقعية تعبيرية في أغلب منحوتاته. (Artical,Al mada Newspaper, Issue 1947,2010)

المحور الثالث

المخيال الشعبي في بناء الذاكرة الجمعية

تحت تأثير غاستون وباشلارد وجلبرت دوراند ، كان في فرنسا في الثمانينات من القرن الماضي ابحاث واسعة في علم المخيال في العلوم الإنسانية، وعلى النقيض من البحوث جاء (جاك) الذي استخدم مفهوم المخيال لتحليل الوهم الذاتي والتشابكات النفسية التي يسببها ، وقد خدم هذه الدراسات عملية تحديد الصور الثقافية الجماعية للبشر .

فمن ناحية يتم استخدام المخيال كمرادف للخيال ويشير إلى قدرة الإنسان على التشكيل في ربط وتوصيل الصور، ومن ناحية اخرى يفهم التخيل على إنه نتيجة عمل الخيال، اي الصور واهميتها الثقافية ، كما يشير هذا إلى العالم المادي للصور والقدرة البشرية على إنتاجها . في كل من الاشكال المتداخلة المتبادلة، فإن للمخيال تأثيرات : إنه يخلق الواقع، وفي الوقت نفسة فإن الواقع يخدم المخيال لإنتاج صورة ويتشابه المخيال مع الخريطة التي تساعدنا على قراءة العالم بشكل واع والتي لا يمكننا ملامستها في الحقيقة . فالمخيال هو الاداة التي تخلق الصور والاوامر وفي الوقت نفسة هو في حد ذاته نتيجة الصور والاوامر المدمجة ، كما تنقل صور المخيال بيننا وبين العالم والاشخاص الاخرين.(Volff, 2019, p. 98).

إذا كان للعمل الفني البصري عموماً له علاقة بالواقع الخارجي وليس مجرد محاكاة لهذا الواقع فإنه سوف يدل على معاني كثيره ومضامين غير محدوده، لا يمكن الوصول إليها مباشرة من المتلقي، كونها في الأساس معاني مرتبطه في بيئة العمل الفني وخاضعه لاشتراطاته ووفق قواعده وهي كثيره تخضع لعدد من التوافقات، فإذا كانت الخاصيه المميزة للعمل الفني هي وجود تشابه ظاهري بين بنية العمل الفني وبين الشيء الخارجي فهي اذن تتبع نظام التشابه والتطابق بين الدال والمدلول بين المحسوس والفني الإبداعي وهونظام يتبع سياق ايقوني يبحث عن التطابق الجزئي أو الكليه بين الصوره والشيء المقصود وعند ذلك تصبح عمليه البحث عن المعنى مرتبطه بمقدار قوة التشابه ومقدار دقة النقل والتشبيه. أما إذا كانت بنية العمل الفني منافيه للواقع ناكره لتفاصيله غير مرتبطة بمشابهتة وغير معنية بمحاكاته، فإنها عند ذلك تسير وفق سياق اخر معني أكثر بالمضمون والدلاله وتحقيق المعنى في العمل الفني،(Salah,2005,p228).

إن المستوى الجمالي (Aesthetic) يبدأ حول العمل الفني من خلال بناء تصور جديد لمكونات الواقع ومعطياته في الاستدعاء بين الماضي والحاضر، وآلية تنظيمه من خلال الاشكال والصور لتحقيق بنية جديدة، فالفنان لا يستطيع أن يلجأ إلى الأشكال والرموز نفسها التي استنفدت قيمتها ومعناها ووظيفتها، وعليه ايجاد صياغات جديدة لتلك الصور والأشكال لتخلق تأثيرها الحسي والجمالي عند المتلقي.(Marcuse,1979,p 81).

ولذلك إن الذاكرة ورغم محتواها الموضوعي فإنها لا يمكن أن توجد دون القدرة الخارقة على التخيل الذي هو اسلوب وطريقة للهروب من الحاضر وعدم عودة الزمن للوراء ويمكننا من تمكين التعايش بين الماضي والمستقبل في نفس الدائرة النفسية والعقلية.(Wunuberger,1991, P31).

لقد أعاد باشلار (BACHELARD) للخيال المتخيل، الذي يسبق الادراك فلا يكتفي بالمعطى، كيفما كان شكله، بل يعكف على تحويره، فالمخيلة أكثر عمقاً من الذاكرة، إذ في حريتها المفرطة يتجسد جوهر الفكر،

ويرى أيضاً باشلار أن المخيال هو الذي يمكن الخيال من أن يكون منفتحاً وجموحاً إلى أبعد الحدود، كما يمكنه من الوصول إلى تجربة الانفتاح والجدة المرتبطة بالأعماق السحيقة للكائن الانساني وأي صورة تتخيل عن المخيال كمبدأ لها تصبح متمركزة بشكل نهائي، ومتخذة شكل آدراك آن، ومن ثم تصبح الصورة مكتملة ساكنة بالشكل الذي يجعل تجرد الخيال من أجنحته وتحد من قدرته التخيلية. (AL-shibh,2014,pp,15-16).

لقد عبر الفلاسفة العرب كإبن سينا وابن رشد والفرابي... عن المخيال بالفانتاسيا(PHANTASANA) الذي أخذوه من أرسطو، يقول ابن رشد في شرحه عن المخيال عند ارسطو: "محال ان يكون الخيال " المخيال" ظناً أو حساً أو علماً أو عقلاً، وعموماً، أياً كانت من ملكات العقلانية، فهو ليس متركباً من الظن الحس"، إذن الخيال ليس أحد تلك القوى ولا مركباً منها.(Ibn Rushd, 1997, pp. 218-221)

ويقسم الباحثون المخيال إلى ثلاثة أقسام وهي :

أولاً: المخيال التمثيلي وهو الذي يمكننا من احتفاظ الصور لزمن طويل، ويمكننا استرجاعها إذا تعرضنا لمثير يثير فينا الذهول ثم ما لبثنا أن نقرر أن شاهدنا تلك الصور من قبل أم لا . (Al-juwili.1992,p26).

ثانياً: المخيال المبدع وهو المخيال الذي تتنقل فيه الصور من الذاكرة الحافظة إلى الذاكرة المبدعة بواسطة قوة التركيب أو قوة فعل الرابط بينها من خلال الاشارات، إذ أن كل اشارة لها قدرات متفاوته لخلق رابط وبنفس الوقت أعطاء تصور معين له .(Albert, 1999, p8).

ثالثاً: المخيال الوهمي وهو يستمد عناصره من خلال نسيج الرؤى والأحلام نسجاً خيالياً ليس له صلة بالوجود الحقيقي، فالوهم عند فرويد(Freud) إنشاء نفسي يرتبط بالرغبة، لا يشير إلى شيء لا وجود له، أو إلى التخطيطات ذهنية سرابية لا صله لها بالواقع، ولا إلى الخطأ والكذب بل يشير إلى المتخيل الحي الذي يشد الفرد والجماعة . (Anzio.1990,pp,75-97).

أما المخيال الشعبي فهو أنواعاً منه حسب المفهوم العام للمخيال الشعبي، أولاً: المخيال الشعبي المادي والمتضمن الآثار التي تركتها الشعوب القديمة مثل (آثار بابل، وسومر، وآشور، والإهرامات المصرية) وغيرها من الآثار القديمة. أما النوع الثاني: فهو المخيال الشعبي الذي تناقلته الأمم والشعوب العربية بشكل خاص من أساطير وحكايات، وروايات، وأمثال وقصص شعبية، وملاحم وخرافات. أما النوع الثالث فهو يتمثل بالحرف اليدويه التي مارسها واشتهر بها العرب والتي تعتبر جزء من مخيالهم العريق. (Hammadi,2007,p189).

ومن هنا تبرز اهمية المرجعيات الفكرية التي وظفها الفنان في تمثيلة للمخيال الشعبي .حيث إن هناك ثمة طابع تعبيري في نتاجات النحت العراقي المعاصر في العراق تمثلت بمشاهد مسرحيه درامية تشكيلية لمواضيع إنسانية (الأمومة، الشهادة، الوطن، المحبة، الأمل) كان يتوق اليها النحات العراقي بشكل عام و النحات (محمد غني حكمت) بشكل خاص، إن طقوس نشأته في مدينة بغداد القديمة (الكاظمية) وولادته في بغداد عام 1929 م ، كانت تشكل البنية الضاغطة في تلوين أعماله وخاصة في نتاجاته الاولى المتأثرة بمدينته المحتفلة بالألوان و البشر و المتشحة بالسواد والتي سحرته بصورها الاحتفالية وجدارياتها

الفسيفسائيه في جدار المشهد الكاظمي المقدس بجانب جماليات الكاشي الكربلائي والابواب العملاقة المرصعة بالذهب والفضة والمحتفلة بالتراث والاصالة . (Al-Mousawi,2011p,12).

لقد أعترى الفنان شعور بالدهشة مما يجري حوله متأملا الزخارف الأخاذة بألوانها وحشواتها المنحوتة علي الشبابيك والمداخل وعلى ابواب البيوت، المزوقة بالحيوانات المحزوزه و التواريق المحفورة وعلى مقابض الأبواب ومطارقها البرونزية ، والأقاريز المزخرفة حول واجهات المنازل الخارجية ، اذ كانت محبته تزداد لهذه المشاهد فتفتحت اساريره لها ، حيث مدينة الكاظمية وما تحوية من نقوش كأن لها الاثر الواضح في بناء شخصية النحات محمد غني حكمت وساهمت في امتلاكه رؤيه فنية وجمالية لما تشكله الزخارف الاسلامية او الفن الاسلامي من اهمية بامتلاكها القيم الجمالية . (Al-Mousawi,2011p,12).

لقد استطاع النحات محمد غني حكمت إن يعبر عن روح التناقضات السائدة في مجتمعنا وقيمة جوهر تلك الشخصية العراقية العربية في الفن، وذلك لأنه يتمتع بأفكار ارتبطت بحركة التاريخ ولأن تجربته تشكل مع مجموعة تجارب النحت المتميز في العراق أساساً ومنطقاً لفهم فن ينتمي إلى الأمة ، حيث اخضع الفنان معظم أعماله الخشبية البارزة إلى قواعد الموروث العربي الاسلامي نتيجة اهتمامه بالفن الزخرفي والمقرنصات الاجرية والكتابة وهو جزء من الفن العراقي القديم .

ومن هنا يبرز سؤال كيف جسد الفنان من المخيال الشعبي صروحاً مرتبطة بذاكرة المتلقي ؟ إن الصور الجمالية التي وظفها الفنان في تمثيله للذاكرة الشعبية لمنحوتات محمد غني حكمت اثر إنتاجي مميز مستمد من حكيات شعبية مليئة بثراء الانجذاب من عموم الناس، أعمال مبسطة، اسطورية برغم افتقارها إلى العمق التعبيري المعاصر، لأنه يتوافق مع تطلعات المتلقي السائدة في الانجذاب نحو اساطير الف ليلة وليلة، وكذلك تمثال شهريار وشهرزاد وتمثال كهرومانة تلك الأعمال تتناسب مع اضافة رونق التمتع الجمالي في مدينة تشكل عاصمة وتأمل في إن تكون سياحية في تلك المرحلة .

ومن هنا نجد أن النحات غني حكمت قد أثاره المخيال وحركته الذاكرة الجمعية من حيث استحضار الرموز الزمنية والمكانية للأسطورة والحكايات الشعبية، من أجل تحقيق هدف اجتماعي أو سياسي، أو ديني كما في العمل النحتي الجنية والصياد (Fairy and hunter) ، الشكل رقم (1) حيث نلاحظ سيطرة الفنان على التكوين البنائي، والمركزية أو السيادة في الصرح النحتي، وكأنه يسرد قصة شعبية أو حكاية للمتلقي، وهذه سمة من سمات الأسلوبية الواضحة ذات تعبيرية وواقعية في ربط الماضي والحاضر.

الشكل رقم (2)

مصدر الصورة :https://www.pinterest.es/pin/633529872573472114/

الجنية والصياد، 1982، 10 أمتار، بجانب فندق الرشيد، خامة البرونز

أن عملية توظيف الموروث كالتراث الشعبي في الأعمال الفنية تتطلب تحديد الهوية التعبيرية الخاصة بالعمل، ومظاهرها الاتصالية مع المتلقي، وعندما يرتبط مفهوم التوظيف بأطر الموروث الشعبي بصفته عنصراً فإنه يمنحه عمقاً دلالياً وفكرياً وجمالياً، من حيث توظيف العناصر التشكيلية كالخامة، واللون، والكتلة والملمس، والشكل. .(Zarzis, 1999, p. 4)

وفي ضوء هذه السيرة الفنية تبلورت تجربة الفنان محمد غني حكمت في سرد حكايته المفعمة بالخيال والواقع المعاصر بلغة شبة اسطورية بحدود موضوعاته الإنسانية (الأم – البراءة – العامل – الاسرة) منذ عودته من ايطاليا اذا انتج منحوتات متشحه بالرمز والمرموز الشعبي من خلال انضمامه إلى الجماعات الفنية (جماعة بغداد للفن الحديث – جماعة البعد الواحد – جماعة الزاوية) كدعوة منه للعودة إلى الينابيع و إلى الجذور الاولى للمعرفة لاستنشاق الحضارة. (Al-Mousawi,2011p,12).

قدم حكمت الكثير من الأعمال التي تعكس البيئة العراقية وشخوصها، وقدم معالجات عديدة لتوظيف العناصر الجمالية في اشكاله ولاسيما الأشكال الأنسانية إذ أن "أجساد محمد غني توهمنا في واقعيتها، مع أنها ليست كذلك دائما، فهي مرتبطة ببيئتها. ولعله يريد منها أن تفارق نسقها الأيقوني بالمعنى الذي يرقى بالجسد الى المتخيل.. وهي لا تسير على وتيرة واحدة حتى وان بدت متساوية في مألوفيتها، أذ ثمة عوامل شتى للافتراق والمغايرة، فلكل جسد لحظة تشكل خاصة به، تسير على وتيرة واحدة، عاطفية أو رمزية، أم مرتجلة وهكذا ينوء الجسد بمواضيع لا حصر لها .(Abdul Amir, 2002, p. 13)

الفصل الثالث: تحليل نماذج عينة البحث

العينة رقم (1)

مصدر الصورة: http://www.encyclopedia.mathaf.org.qa/ar/bios/Pages/Mohammed-Ghani-Hikmat.aspx

شهرزاد وشهريار (Scheherazade and Shahryar)، 1975، البرونز، يبلغ ارتفاع تمثال شهرزاد (4) امتار و (30) سم ، ويبلغ طول تمثال شهريار (4) امتار وارتفاع (3) امتار.

الوصف

يرتكز التمثال فوق (7) درجات من الحجر بارتفاع مترين، نصب يمثل العلاقة الرومنسية بين الرجل (شهريار) والمرأة (شهرزاد) كما حكيت في الف ليلة وليلة . يمتاز بالأسلوب العراقي المعاصر المبني على التراث في الفن التشكيلي والخاص بالفنان نفسة وهو من مادة البرونز ومنصوب في الكرادة الشرقية. من شارع ابي نواس على دجلة في مدينة بغداد.

التحليل الفني

لقد امتلأت شخصيات الف ليلة وليلة بالحركة المتناغمة والمتداخلة في نظام البناء السليم ، فجمع بين الواقعية التعبيرية وبين حوار المثالية الاخلاقية في الموروث الشعبي التاريخي . عمد الفنان محمد غني حكمت إلى بناء تماثيل الف ليلة وليلة بصروحيه صلبة وقوية وبأشكال إنسيابية ذات تباين بصري مرتبط بالفكر والحياة والإنفعالات التي يولدها البصر عندما تستحضر اسلوب التماثيل الاشورية، حتى يحقق لتمثيله الالتصاق بالموروث العراقي، تاركاً لها المجال لتندمج مع هندسة واقعية مؤكد قيمة النحت الاشوري والسومري في سردة الحكايا التراثية العراقية .

ومما يجعل الفن قادراً على خلق أعمال لها صفة البقاء والخلود، لتصبح تراثاً وطنياً ذا مدلولات ثقافية مختلفة، أهتم الفنان محمد غني في تشكيلاته النحتية إلى ما يشبه الخط العربي، وتعاريجه، مازجاً مرةً أخرى المجسد في المجرد، وبالتفاصيل الدقيقة التي اضافت إلى الأثر نوع من الواقعية من خلال معالجة حسية للسطوح والملامس تاركاً للمتلقي خيارات حسية تمكنه من خلالها التفاعل مع الاسطورة ليس بصرياً فحسب بل بجميع ما يولد لدية الرغبة في إن يكون أحد ابطال ألف ليلة وليلة .

العينة رقم (2)

مصدر الصورة:

https://www.facebook.com/470129083041524/photos/pb.100064183142918.-2207520000./703694086351688/?type=3

كهرومانة (Kahramana)،1971، 330سم، البرونز.

وصف العمل

يمثل التمثال فتاة هي كهرومانة ، الشخصية المشهورة في حكاية علي بابا احدى حكايات " الف ليلة وليلة " والتي تظهر واقفة وهي تحمل جرة كبيرة تصب منها الزيت على اربعين جرة تطل منها رؤوس اربعين لصاً ، تم تحديثه فيما بعد حيث ازيلت من النصب الرؤوس الموضوعة فوق الجرار الاربعين.

التحليل الفني

تميز العمل النحتي بالأسلوبية الخاصة بالنحات محمد غني حكمت من حيث تبسيط القراءات المنحوتة وسطوح الاشكال فيها، وبالإنتقال المفاجئ من سطح إلى آخر ومن كتلة إلى فراغ ومن إنحدار مقوس إلى استقامة، فقد اخذ بعين الاعتبار مسقط الضوء ودرجاته على السطوح المنحوتة، وحركاتها التي تلعب دوراً مهما في التأثير على الاجسام من قبل العين، وفي نوعية البناء الشكلي العام ميزه التركيز على طيات الملابس وهي في حركتها تتزاوج مع الرؤية المعمارية العامة لمدينة هارون الرشيد، كان الفنان محمد غني يحاكي بأسلوبه هذا لا البصر فحسب بل جميع الحواس ، مخاطباً البصر بلغة حسية تفاعلية، فكهرمانة لوحة

متكاملة من حيث الصورة تخاطب (العين ، والاذن ، وكل حواس الجسد). وضمن حركة فعلية تدركها الحواس، لا تزال تتغلغل في ذهن المتلقي بعفوية تتوافق مع العقل والعاطفة وقوة الإدراك الحسي الذي يوحي من خلال تكويناته إلى قيمة الحكايات التراثية العراقية ، حيث أخذت فكرة هذا التمثال من الجزء الأخير من حكاية الف ليلة وليلة بصروحيه صلبة وقوية وبأشكال إنسيابية تستحضر أسلوب التماثيل الاشورية .

العينة رقم (3)

مصدر الصورة :https://www.facebook.com/795169717298027/posts/1095368627278133/?paipv=0&eav=AfbhQj8PgIxvhMnuBcd_2nht-zs6m9ImlwkpJnfCLn4GF5Ud6-U7FyAAuJnJw5gPpIQ&_rdr

نصب الفانوس السحري (Magic lantern Monument)،2011، 8م .الارتفاع 8م ، العرض 10م . خامة البرونز.

وصف العمل

يمثل العمل الفني شكل الفانوس المصنوع قديماً من التراث العراقي وهو مصنوع من البرونز على قاعدة كونكريتية مغلفة من الخارج من المرمر والجرانيت، بالاضافة إلى ثمانية ايدي تحمل الفانوس من الأسفل، ويحتوي ايضاً على دوائر محدبه تحيط بها كتابات مسمارية بأسلوب الاختام الاسطوانية، وكتلتين صغيرة

في مقدمة الفانوس، وكتلة كبيرة في الوسط تمثلان الدخان المتصاعد منه وتخرج منهما المياه كنافورة في وسط المدينة قرب المسرح الوطني.

التحليل الفني

يجسد الفنان من خلال نصب الفانوس السحري الكامن في رموز الف ليلة وليلة البغدادية جمالية تلقائيه وإضافة نوعيه لما يزخر به الموروث الشعبي العراقي. وما يحمله من مضامين ودلالات على عمق حضارة وتاريخ وتراث بلاد مابين النهرين.

حيث تغلب على العمل بصمة الفنان حكمت من حيث الأسلوب المجازي والتمثيل المحكم للشكل والمضمون الكامن في الاسطوره الشعبيه لمصباح علاء الدين، فمن ناحية جاء العمل الفني مترابطاً من حيث التكوين البصري شكلاً والتراث الاسطوري مضموناً، ومن ناحيه أخرى يوحي للرائي بأكثر من شكل. تراه مره على شكل قارب اهواري (الأهوار ريف في جنوب العراق) ومره أخرى على شكل طير. إلا أن العمل يذهب بالمتأمل إلى مكان أبعد من كونه فانوساً وحكاية شعبية، اذا ما تأمل المتفرج في النحت بالفانوس والعناصر الرمزية التي وظفها النحات عن قصد في العمل مثل فتحة الوقود والدخان المنبثق من الفانوس، وكذلك الأيادي الثمانيه في القاعده والتي تحمل العمل الفني تبصر مضامين وأبعاد سوسيولوجية مهمة، حيث يرمز من خلال الفتحه والخان المتصاعد منهما والأيادي الثمانية إلى البترول وأهمية امتلاك الشعب لثرواته، ورمزاً لتماسك الشعب والتعاون .

الاستنتاجات

- استطاع الفنان من خلال الدلالات والرموز المستوحاة من المخيال الشعبي والذي عبر عنه بصروح نحتيه تجاوزت التكوينات والأشكال الفنيه التقليدية من أن يعيد للأذهان الحكايات والاساطير التراثية كخطاب جمعي متداول.
- إن الرموز والصور والحكايات الشعبية هي لغة المخيال عند محمد غني حكمت من خلال توظيفيه لها في العمل الفني.
- تعكس أعمال الفنان الواعي لموروثه الحضاري مدى قدرته على السرد التلقائي لقصص المخيال الشعبي الجمعي من خلال تطويع الخامة بأسلوب فني تعبيري أصيل ومبتكر ومعاصر.
- لعبت المرأه المستعارة من الموروثه الحضاري والتي تم توظيفها بشكل دقيق ومدروس في صروح غني حكمت دوراً مهماً كدلالة على الأرض والخصوبة والأمومة.
- ظهرت صروح حكمت النحتية بشكل متوازن من خلال الكتلة ذات الإيقاع المنتظم مما أعطى البنية التكوينية قيمة تعبيرية متناغمة مع الفضاء وباتت بعلاقة واضحة معه.
- استخدام علاقات تمحورت حول اختزال الشكل والاهتمام بالوحدة للعمل النحتي.
- الذاكرة الجمعية للشعوب كونها الجسر المستمر بين الماضي والحاضر والمستقبل هي المخيال الشعبي.

المصادر العربية

ابن رشد.(1997).الكتاب الكبير للنفس لأرسطو، ترجمة ابراهيم الغريب، دار الحكمة .

أفاية، نور الدين . (2009). الإنسان والمخيال ،منتدى الثقافة الشعبية ، العدد 7.

الجويلي، محمد.(1992). الزعيم السياسي في المخيال الاسلامي بين المقدس والمدنس، المؤسسة العلمية للبحث العلمي، تونس.

أنزيو، ديديه.(1990). الجماعة واللاوعي. ترجمة : سعاد حرب، بيروت، المركز الثقافي العربي.

الجبوري .عبد الرحمن، و كريم سالم، و عصام عبد الاحد.(2009). مجلة كلية التربية الاساسية ، العدد 59 مستويات توظيف الموروث الشعبي في العمل الفني.

المصري، عبد الرحمن، وشوقي شوكيني(1990).فن النحت. دار الأمل، الأردن .

الموسوي ، شوقي .(2011). احزان بلا حافات – اختام وحروف وبشر في تجارب محمد غني حكمت ، جريدة الاديب الثقافية ، السنة السابعة.

الشبة، محمد.(2014).مفهوم المخيال عند محمد أركون، منشورات الاختلاف، الجزائر.

جبرا، جبرا ابراهيم (1977). محمد غني حكمت أعماله النحتية، وزارة الثقافة والأعلام ،بغداد.

حمادي، قيس.(2007). دراسات في الفلسفة العلمية والانسانية،ط 1،بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة.

جرجيس، عصام عبد الأحد.(1999). توظيف الموروث الشعبي في المنظر المسرحي العراقي. رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد.

جودات . محمد . (2018) ، مجلة الثقافة الشعبية العدد 31 ادب الشعوب ،دراسة أدب الشعوب الواقعي والاسطوري في الثقافة الشعبية مقارنة إنثروبولوجيه ثقافية من جنوب المغرب.

حسن ،محمد حسن.(1972).الأصول الجمالية للفن الحديث ،دار الفكر العربي، القاهرة.

عبد الأمير، عاصم.(2002). حداثة نسب لا حداثة حائرة. بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة.

فضل، صلاح.(2005).علم الأسلوب والنظرية البنائية، مجلد ٢،دار الكتاب اللبناني، بيروت، 2005.

فولف، كرستوف(2019).صور الإنسان الاسس المخيالية والادائية للثقافة، نقلة للعربية ، السقار، موفق.

ماركوز، هربرت.(1979). البعد الجمالي. ترجمة: جورج طرابيشي. دار الطليعة للنشر.

المعجم الوسيط.(2004)مصطفى ، ابراهيم، الزيات، أحمد، عبدالقادر، أحمد ، النجار محمد(مجمع اللغة العربية) القاهرة ، دار الدعوة، المجلد 1.

References

1. Ibn Rushd, (1997). *The Great Book of the Soul by Aristotle*, translated by Ibrahim Al-Gharib, Dar Al-Hikma.
2. Avaya, Noureddine. (2009). *Man and the Imagination*, Popular Culture Forum, No. 7.
3. Al-Juwaili, M. (1992). *The Political Leader in the Islamic Imagination between the Sacred and the Profane*, Scientific Research Foundation, Tunisia.
4. Anzio, D. (1990). *Community and the unconscious*. Translated by: Suad Harb, Beirut, Arab Cultural Center.

5. Al-Jubouri, Abdel-Rahman, K. Salem, and Essam Abdel-Ahad (2009). *Journal of the College of Basic Education*, Issue 59, Levels of Employing Folklore in Artistic Work.
6. Al-Masry, Abdel-Rahman, and Shawky Shawkini (1990). *The Art of Sculpture. House of Hope*, Jordan.
7. Al-Musawi, S. (2011). *Sorrows Without Edges* - Seals, Letters, and Humans in the Experiences of Muhammad Ghani Hikmat, Al-Adeeb Al-Thaqafa newspaper, seventh year.
8. Al-Shibh, Muhammad. (2014). *The Concept of Imagination by Muhammad Arkoun*, Al-Ikhtif Publications, Algeria.
9. Jabra, Jabra Ibrahim .(1977). *Muhammad Ghani Hikmat His Sculpture Works*, Ministry of Culture and Information, Baghdad.
10. Hammadi, Qais (2007). *Studies in Scientific and Human Philosophy*, 1st Edition, Baghdad, House of General Cultural Affairs.
11. Zarzis, Essam Abdel-Ahad. (1999). *Employing the popular heritage in the Iraqi theatrical landscape.* Unpublished PhD thesis, College of Fine Arts, University of Baghdad.
12. Judat. Mohammed . (2018), *Journal of Popular Culture* Issue 31, People's Literature, Studying Realistic and Mythical People's Literature in Popular Culture, An Anthropological-Cultural Comparison from Southern Morocco.
13. Hassan, Mohamed H. (1972). *The Aesthetic Origins of Modern Art*, Dar Al-Fikr Al-Arabi, Cairo.
14. Abdul Amir, A. (2002). *Novelty lineage not modernity puzzled*. Baghdad, House of General Cultural Affairs.
15. Fadl, Salah. (2005). *Stylistics and Structural* Theory, Volume 2, Lebanese Book House, Beirut, 2005.
16. Wolf, Christoph (2019). *Human images*, the imaginary and performative foundations of culture, Naqla Al-Arabiya, Al-Saqqar, Muwaffaq.
17. Marcuse, H. (1979). *aesthetic dimension*. Translation: George Tarabishi. Dar Al-Tale'a Publishing House.
18. Arnold, D, *The Encyclopedia of Ancient Egyptian Dichitecture*, Cairo, 2003.
19. Haggar, R.(1992). *Dictionary of Art Terms .Painting, Sculpture, architecture, Engraving and Etching*, Logography and other art process, Heraldry London: Hawthorn books.
20. Assaraf. (Albert): "*Du lien aux origins des structures anthropologies de l'imaginaire*" IN: Société, 1999.
21. Jean Jacques Wununberger(1991), *imagination*, Puf, Paris ,
22. https://ar.*wikipedia*.org/wiki/%D9%85%D8%AD%D9%85%D8%AF_%D8%BA%D9%86%D9%8A_%D8%AD%D9%83%D9%85%D8%AA
23.)Articles, *Al Mada Newspaper*, Issue 1947, 2010(https://almadapaper.net/view.php?cat=77960

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts108/385-408

The Najd Arda as a starting point for creativity in Saudi plastic painting

Maha Mohammed Nasser alsudairy [1]

Al-Academy Journal-Issue 108 ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 27/5/2023 Date of acceptance: 2/6/2023 Date of publication: 15/6/2023

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

Abstract

The popular heritage is an important part of the culture, as it provides a fertile ground for the artistic work, including the customs and traditions it contains that can be inspired in the construction of artworks. Therefore, the Saudi artist seeks, through his artistic approach to the Najd show, to find a springboard for creativity linked to his national identity, relying on adherence to his identity and culture in facing the challenges resulting from development and openness to other cultures.The Najd Ardah is one of the important elements of the cultural heritage that has been associated with the conscience of the artist and the Saudi man throughout the ages. It was an important, rich and visually exciting subject that could be relied upon in his artistic formations. Accordingly, the research problem is determined in the following question: Is it possible to find a springboard for creativity in Saudi plastic photography by drawing inspiration from the Najdi Arda for the artist to deal with in his plastic production?

The research aims to identify one of the manifestations of Saudi culture represented in the Najdi Arda and to find a springboard for creativity in Saudi plastic photography by drawing inspiration from the Najdi Arda to be dealt with by the artist in his plastic production. The researcher followed the descriptive analytical approach in tracking the literature related to the Najdi Arda and analyzing the artworks related to it. The Najd Ardah is an important element that the artist uses to express in his artwork in a contemporary artistic style that aims to convey an idea or concept through the image, either in a reduced or abstract way. Al-Ardah Al-Najdiyya with its vocabulary is a strong influencer in presenting topics and stimulating the artist towards the development of the new in the way of presentation, style and technique of the artwork.

key words : Al-Ardah Al-Najdiyya, creativity,plastic painting.

[1] Associate Professor - Painting and Fine Painting - College of Arts - Department of Visual Arts - King Saud University - Riyadh - Kingdom of Saudi Arabia. Dr.maha.alsudairy888@hotmail.com

العرضة النجدية كمنطلق للإبداع في التصوير التشكيلي السعودي

مها محمد ناصر السديري[1]

الملخص

يعد الموروث الشعبي جزءاً مهماً من الثقافة، فهو يوفر أرضية خصبة للعمل الفني بما يحوية من عادات وتقاليد قابلة لاستلهامها في بناء الأعمال الفنية، وعندما يرتبط العمل الفني بأطر الموروث الشعبي بصفته عنصراً فإنه يمنح الموروث عمقاً دلالياً وفكرياً وجمالياً عبر الكشف عن عناصره وأشكاله وقيم التشكيل فيه. لذلك يسعى الفنان السعودي من خلال تناوله التشكيلي للعرضة النجدية إلى إيجاد منطلق للإبداع مرتبط بهويته الوطنية، معتمداً على التمسك بهويته وثقافته في مواجهة التحديات الناتجة عن التطور والانفتاح على الثقافات الأخرى. وتعد العرضة النجدية أحد عناصر الموروث الثقافي المهمة التي ارتبطت بوجدان الفنان والإنسان السعودي على مر العصور، فكانت بمثابة موضوعاً هاماً وثرياً ومثيراً بصرياً يمكن الاعتماد عليه في تكويناته الفنية. وعليه تتحدد مشكلة البحث في السؤال التالي: هل يمكن إيجاد منطلق للإبداع في التصوير التشكيلي السعودي من خلال الاستلهام من العرضة النجدية ليتناولها الفنان في انتاجه التشكيلي؟

ويهدف البحث الى التعرف على إحدى مظاهر الثقافة السعودية متمثلة في العرضة النجدية وإيجاد منطلق للإبداع في التصوير التشكيلي السعودي من خلال الاستلهام من العرضة النجدية ليتناولها الفنان في انتاجه التشكيلي. واتبعت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي في تتبع الأدبيات المتعلقة بالعرضة النجدية وفي تحليل الاعمال الفنية المتعلقة بها، وتوصلت الباحثة الى النتائج التالية: استحداث تصاميم مبتكرة من العرضة النجدية بتقنيات متنوعة أثرت اللوحة التشكيلية كما تميزت بطابع جمالي خاص بين باقي الأساليب التقليدية. تعد العرضة النجدية عنصراً هاماً يستخدمه الفنان للتعبير في أعماله الفنية بأسلوب فني معاصر يهدف لنقل فكرة أو مفهوم عبر الصورة إما بشكل مختزل أو مجرد. العرضة النجدية بمفرداتها مؤثر قوي في طرح الموضوعات ومحفز للفنان نحو استحداث الجديد في كيفية العرض والأسلوب والتقنية للعمل الفني.

الكلمات المفتاحية: العرضة النجدية، الابداع، التصوير التشكيلي.

[1] أستاذ مشارك، تخصص الرسم والتصوير التشكيلي، كلية الفنون، قسم الفنون البصرية- جامعة الملك سعود، الرياض، المملكة العربية السعودية، Dr.maha.alsudairy888@hotmail.com

المقدمة

مرت المملكة العربية السعودية بفترة شهدت فيها تطورا تكنولوجيا ، أدى الى الاهتمام بالموروث الشعبي في شتى المجالات، وأصبح إرثاً تاريخياً تُنشأ من أجله المتاحف وتم انشاء هيئات خاصة للاهتمام بالتراث المادي وغير المادي وتسجيله بعضا منه في منظمة اليونسكو، ليكون أساساً للبناء وقاعدة للتفاعل الحي بتنمية التراث وإحيائه من جديد بفكر معاصر يتسم بالأصالة، ويعتبر التراث الثقافي وسيلة للتعبير في مجال الفنون من عصر لآخر ومن اتجاه فني لآخر، حيث إن المجتمع في مرحلة التعلم لتقبل الفنون المعاصرة في ظل حالة التحول التي يعيشها بعد انتشار التكنولوجيا ووسائل الاتصال المرئي المختلفة. يعتبر الموروث الشعبي جزءاً مهماً من تاريخ وثقافة الشعوب، فهو الوعاء الذي تستمد منه تاريخها وتقاليدها وقيمها الأصيلة، والذي يعبر عن ثقافتها وهويتها الوطنية، كما يمثل جسر التواصل بين الأجيال، وإحدى الركائز الأساسية في عملية التنمية والتطوير والبناء، والمكوّن الأساس في صياغة الشخصية وبلورة الهوية الوطنية. فالتراث الشعبي أحد ميادين الحياة التي تتشعب في فروع متعددة لتغطي الاحتياجات الإنسانية في أدق تفاصيل الحياة اليومية، فهو بكل ما يتضمن من عادات وحرف وملابس ومأكولات وفنون شعبية من اهم عناصر تنمية الحس الوطني، حيث تتمتع المملكة العربية السعودية بتنوع فريد في جميع عناصر التراث الشعبي بين مناطقها ويمثل كل نوع من هذا التراث العريق الحياة الاجتماعية بمختلف مجالاتها واختلافها في كل منطقة، حيث يضم ثروة كبيرة من الآداب والقيم والعادات والتقاليد والمعارف الشعبية والثقافة المادية والفنون التشكيلية، كما أنه يشمل كل الفنون والمأثورات الشعبية من شعر وغناء وموسيقى ومعتقدات شعبية وقصص وحكايات وعادات الزواج والمناسبات المختلفة وما تتضمنه من طرق موروثة في الأداء ومن ألوان الرقص والألعاب.

ويعد موضوع الحفاظ على التراث ونقله أحد المقومات الأساسية لكشف العمق الحضاري لأي أمة، وإبراز تطورها الثقافي والفكري، كما يعد الدليل المادي لكتابة التاريخ. وتسعى المملكة العربية السعودية في الآونة الأخيرة الى الاهتمام بالهوية الثقافية وتسجيلها في قائمة التراث الثقافي والعالمي، وذلك؛ لأنها تمثل تاريخ الشعب بما فيه من تقاليد وعادات، فهو فن فطري وظيفي يعطي الحياة العربية طابعاً متميزاً يتسم بالوحدات المتنوعة من بلد إلى أخر(Al-Azzawi,2020). كما يعتبر التراث الثقافي على اختلاف انواعه واشكاله مبعث فخر للأمم واعتزازها؛ فهو بما يحمله من قيم ومعان دليل على الاصالة، والمعبر عن الهوية الوطنية، بوصفها صلة بين ماضي الأمم وحاضرها. وتعتبر الفنون أداة من أدوات التواصل والاتصال بين الشعوب، وتفتح الرؤى المتسعة على الحضارات الإنسانية وثقافاتها وتساعد على الاعتزاز بالهوية الثقافية واحترام ثقافة الآخر، ففنون الحضارات تعكس التنوع الشديد في الثقافات سواء المحلية أو العالمية، وهذا التنوع يمكن أن يصبح قنوات للتفاعل والاتصال المباشر،" حيث أن للفنون دوراً هاماً ومؤثراً نحو تكوين الوعي بالحوار الحضاري مع الآخر وتشكيل فنون الحضارات على مر العصور للمساهمة بالتلاقي الحضاري (Azuz,2002,P220)".

يعد الموروث الثقافي لأي بلد تعبيراً جلياً عن هويته الوطنية والإنسانية في مراحل زمنية وتاريخية مختلفة، ويتميز الموروث الثقافي السعودي بطابع خاص ومميز، يحمل قيماً جمالية متنوعة، وفنونا لها فكر وطابع جمالي ووظيفي خاص ،كما يعد الموروث المادي والغير مادي من اهم عناصر هوية المملكة، فهو أحد ركائز

الهوية الوطنية ومصدر أبداعي في مجالات الفنون التشكيلية لما له من معان مرتبطة مباشرة بعادات الناس وتقاليدهم وطقوسهم، وعاملاً هاما من عوامل الثقافة الإنسانية، فالتراث منبعاً خصباً، ومن الممكن صياغته في إنتاج أعمال فنية تحمل سمة الأصالة والمعاصرة. ولما كان التراث الثقافي وتاريخه مرآة الأمم، يعكس ماضيها، ويترجم حاضرها، وتستلهم من خلاله مستقبلها، كان من الأهمية الاهتمام به، والحفاظ عليه ونقله إلى الأجيال نقلاً صحيحاً، حيث يكون هادياً لهم في حاضرهم ومستقبلهم.

ولذلك فإن مجال التعبير والإبداع المرتبط بتاريخ الثقافة المحلية، يساعد في الحفاظ على أصالة رموز التراث الشعبية في الصياغات التعبيرية المعاصرة، ويساهم في التواصل بين الماضي والحاضر و المستقبل، فالثقافة الشعبية بفطرتها وأصالتها تعد مصدر إبداعي في مجالات الفنون المختلفة، وذلك لاعتبارها رمز من رموز الثقافة العربية، وأهم سبل التواصل بين أبناء المجتمع نفسه والمجتمعات الأخرى(Othman,2021). وتملك المملكة العربية السعودية ثراءً حضاريًا يتمثل في الفلكلور المتنوع من الآداب الشعبية والمرويات الشفهية والممارسات الغنائية، التي تعبر في مجموعها عن عمق ثقافي وطني؛ لذلك اهتمت وزارة الثقافة بالفلكلور الشعبي بشكل كبير، بهدف إبرازه والتعريف به ونشر ثقافته بين الأجيال القادمة، في خطوة تساهم فيها للدعاية لثقافة المملكة داخلياً وخارجيًا، والمتتبع والمهتم في الموروث الشعبي لمنطقة نجد يجد،" أنه أمام إرث كبير ومتعدد من الفلكلور والفنون تزامله المفردة الشعرية. كأي جزء من وطننا المترامي الأطراف والكبير في كل شيء. والتعمق في الفلكلور الذي تعايش معه الإنسان يحتاج الكثير من الوقت، والتقصي، والتدوين، وتوثيق كل لون ولحن على حدة. إضافة إلى الأداء الحركي المتنوع والمتجانس مع اللحن والإيقاع. وكذلك القوافي والقصائد الشعرية التي تعتمد عليها تلك الفنون وأغراضها" (AlMaliki,2015,145).

مشكلة الدراسة

يحمل التراث الشعبي ثقافة المجتمع وهويته يحمل العديد من القيم الجمالية والنماذج القابلة للاستلهام في كل زمان ومكان، والقابلة كذلك للمعاصرة والتطوير، ويعد التراث من المصادر الرئيسية لرؤية الفنان وابداعه من جانب؛ وحفظ هويته من جانب آخر، فالفنان يعتمد على مقومات مهمة لإعطاء عمله الفني الأصالة المستمدة من التراث لتحقيق الهوية والمعاصرة إلى جانب الخيال الفني "كما أن استلهام التراث الشعبي في مجال الفنون البصرية يدعم عملية رفع مستوى الذائقة البصرية داخلياً وبالتالي نقلها خارجياً ؛ وذلك لاحتواء عناصره على متطلبات التميز كالأصالة ويمنح العمل الفني ثراء فنيا ويبرزهويته" (Alshehri,2006,123). يعتبر الموروث الشعبي جزءاً مهماً من الثقافة، فهو يوفر أرضية خصبة للعمل الفني بما يحويه من معتقدات وعلوم ومعارف قابلة لاستلهامها في بناء الأعمال الفنية، فمفهوم الاستفادة من الموروث الشعبي في الأعمال الفنية يتطلب أولا تحديد الهوية التعبيرية الخاصة بالعمل، ومظاهرها الاتصالية مع المتلقي، وعندما يرتبط العمل الفني بأطر الموروث الشعبي بصفته عنصراً فإنه يمنح الموروث عمقاً دلالياً وفكرياً وجمالياً عبر الكشف عن عناصره وأشكاله وقيم التشكيل فيه من حيث توظيف العناصر التشكيلية كخامة اللون والكتلة والملمس وبنية الشكل.

تعد الرقصات الشعبية من العناصر المهمة التي تمثل ثقافة المملكة العربية السعودية والتي حفظت ثقافة الشعب وتاريخه وقيمته وهويته على مدى العصور، وصاحبت الإنسان في الحرب والسلم، ومازال

معظمها يمارس إلى وقتنا الحاضر بنفس التعبيرات والإيقاعات الجسدية كإرث ثقافي مميز. وتحتوي الرقصات الشعبية على العديد من المشاهد الحسية المليئة بالقيم الجمالية المتمثلة في أصالة خطوطها البنائية، وتنوع حركاتها وتناغمها واستمراريتها وانتظامها في وحدة واحدة تتلاحم فيها الأجساد بانسجام وتوازن، وأحياناً بتباين في الحركات والأوضاع والألوان؛ مما يزيد التفاعل بين عناصر المشهد الشعبي ،وبما ان الفن الشعبي السعودي يحمل قيم تعبيرية وجمالية وملئ بالمفردات الفنية الغنية بالعناصر واسس التصميم ؛والتي تعطي للعمل الفني سمة فنية مميزة بطابع أصيل وتأكيدا على الهوية التراثية للمجتمع السعودي بما نجده في الرقصات الشعبية والتي يمكن أن تكون صيغة متجددة للتعبير الفني ومثيرا بصريا مهما للاستلهام في مجال التصوير التشكيلي.

إن الفنان التشكيلي يشعر بجمال الاشياء التي تحيط به وفقاً لانفعالات كانت تربط بينه وبين محيطه الذي يعيش فيه، لذلك يسعى الفنان إلى إيجاد منطلقات تشكيلية جديدة لتكون بمثابة مدخلاً لإنتاجه الفني ؛وذلك من خلال موضوعات وعناصر تشكيلية مختلفة، يحقق من خلالها أهدافه الفنية التي تتمثل في إنتاج عمل فني يتسم بالجدية والابتكار، كما يسعى أيضاً الفنان السعودي إلى تأكيد هويته الوطنية وانتماؤه لوطنه من خلال تصوير مشاهد من الموروث الثقافي متمثلا في العرضة النجدية التي تتميز بها منطقة نجد في المملكة العربية السعودية في إنتاجه الفني ، لذا تعد العرضة النجدية من المثيرات البصرية لمصادر الإلهام للفنان السعودي، ومن هنا انبثقت فكرة البحث في محاولة دراسة العرضة النجدية كمنطلق للإبداع في التصوير التشكيلي . وعليه تتحدد مشكلة البحث في السؤال التالي:

هل يمكن إيجاد منطلق للإبداع في التصوير التشكيلي السعودي من خلال الاستلهام من العرضة النجدية ليتناولها الفنان في انتاجه التشكيلي؟

أهداف البحث

1-التعرف على العرضة النجدية التراثية في الثقافة السعودية.

2- إيجاد منطلق للإبداع في التصوير التشكيلي السعودي من خلال الاستلهام من العرضة النجدية ليتناولها الفنان في انتاجه التشكيلي.

أهمية البحث

الأهمية النظرية:

1- إيجاد منطلق جديد يثري مجال التصوير التشكيلي السعودي بمفردات التراث الثقافي متمثلا في العرضة النجدية وكشف جماليته في الاعمال الفنية.

2- القاء الضوء على العرضة النجدية كمنطلق للإبداع في التصوير التشكيلي.

الأهمية تطبيقية:

المساهمة في الحفاظ على التراث الشعبي السعودي متمثلا بالعرضة النجدية وإعادة احيائها بشكل وظيفي معاصر من خلال البحث العلمي والإنتاج الفني ونشر الثقافة بين الأجيال.

حدود البحث

حدود موضوعية: يقتصر البحث على تناول الأدبيات المرتبطة بالعرضة النجدية السعودية.

حدود تطبيقية: تقوم الباحثة بتحليل بعض من اللوحات التشكيلية والتي تناولت العرضة النجدية كعنصر أساسي في العمل الفني للفنان عبد الله بن صقر.

مصطلحات البحث

العرضة النجدية :Al-Ardah Al-Najdiyya

هي رقصة شعبية تؤدَّى في المناسبات الوطنية والمهرجانات والأعياد في المملكة العربية السعودية وتمثل جزءاً مهماً من تاريخ المملكة، وقد كانت رقصة حربية وأحد الأهازيج التي تؤدى في وقت الحروب في الماضي، "كان يؤديها أهل نجد بعد الانتصار في المعركة قبل توحيد البلاد لذا كانت تسمى العرضة النجدية. وتعتبر مظهراً من مظاهر الحماس الحربي، وشحذاً لعزائم المحاربين، وتعبيراً عن القوة المعنوية في أوقات السلم، ومناسبات الفرحة، وهي ذات مدلولين مدلول حربي متوثب، ومدلول سلمي ترفيهي مبطن، بروح الحماس، والقوة المعنوية، وهي رقصة حماسية تعبر عن روح البطولة، والحماسة، والرجولة، وكانت وهي أول نذر الحرب والتجمع له، حيث كانت تؤدى قبل الحرب وذلك لتهيئة المقاتلين لجو المعركة، لذا فهي تذكر بأيام الحرب" _ (wikipedia.org).

التعريف الاجرائي: كل ما يرثه الإنسان من رقصات تودى بحركات مميزة ومعروفه بزي خاص لدى أبناء المنطقة الواحدة تبعا لموروثهم وثقافتهم، وتتصل بإبداع وثقافة الشعوب ويكشف عن النظام الأخلاقي للمجتمع، وعن اتجاهاته الفكرية وتصوراته، بالإضافة للممارسات العقلية الجاذبة لبناء المجتمع و له قيمة باقية ويصل للإنسان وتتوارثها الأجيال جيلا بعد جيل من عادات وتقاليد وممتلكات غير مادية بين أبناء المنطقة الواحدة،مما يعتبر نفيسا بالنسبة لتقاليد العصر الحاضر وروح التراث الثقافي والشعبي. واليوم تُؤدى العرضة السعودية الفلكلورية في المناسبات الوطنية والخاصة، في جميع المحافظات السعودية، حيث أصبحت رمزًا للثقافة السعودية التقليدي. وهي العرضة الرسمية للبلاد حيث يشارك فيها الملك أيضًا في حفل استقبال كبار الشخصيات.

الإبداع: Creativity

يشير قاموس ويبستر لعام ٢٠٠١ إلى أن تعريف الإبداع هو: "القدرة على تجاوز الأفكار التقليدية أو القواعد أو الأنماط أو العلاقات وما شابهها، وإنشاء أفكار وأشكال وأساليب وتفسيرات جديدة ذات مغزى، كما يشمل الأصالة، التقدمية، والخيال" (Robinson, 2010, p5).

التعريف الإجرائي : قدرة الفنان على إبداع أعمال فنية جديدة تتميز بالأصالة والمرونة والطلاقة تتلقاها مخيلته ويقوم بإعادة صياغتها بما يتناسب مع فكرة الفنان وطرحه للموضوع المراد التعبير عنه بأسلوب فني متميز ومبتكر يختاره الفنان.

التصوير التشكيلي: The Painting

اصطلاحا: يعرف التصوير التشكيلي بأنه " فن توزيع الألوان على سطح اللوحة (القماش، الخشب، الجدار) وذلك من أجل الإحساس بالمسافة والحركة وبالملمس وبالشكل وتخيله، والتعبير الصادق عن القيم الذهنية والعاطفية والرمزية من خلال التكوينات الناتجة من توزيع العناصر المختلفة" (Alkofhi,2009, p138). ويعرف أيضا بأنه "الابداع بعمل فني ليس موجود سابقا؛ وذلك بتوظيف اللون وتوزيع الأصباغ سواء كانت

الوان مائية أو الوان الأكريليك أو ألوان زيتية وغيرها على مسطحات ذات بعدين معدة مسبقا للرسم عليها بأسلوب مميز، بحيث يتم خلق تكوينات نتيجة حركة اليد في توزيع الوسائط اللونية وباستخدام أدوات متعددة كالفرش وسكين الرسم والاسفنج وأدوات أخرى يختارها الفنان لإحداث علاقات حركية وملمسيه على سطح اللوحة" (Alsudairy,2022 ,p5).

كما يعرف بأنه "طريقة توزيع الألوان على سطح اللوحة التشكيلية سواء كانت ألوان مائية، ألوان جواش، ألوان اكريلك، ألوان زيتية أو بإضافة خامات أخرى بملامس مختلفة، مستخدما فيها أدوات معينة يحددها الفنان وفق ما يناسب عمله الفني مثل الفرش وسكاكين الرسم وغيرها، وذلك لطرح موضوع معين او فكره تكون في مخيله الفنان التشكيلي بإحدى أساليب الفن التشكيلي"(Alsudairy,2023,p321).

التعريف الاجرائي: هو فن توزيع الأصباغ والملونات سواء كانت ألوان مائية، ألوان جواش، ألوان أكريليك، أو ألوان زيتية على سطح قماش أو ورق، أو بإضافة خامات أخرى بملامس مختلفة مستخدما فيها أدوات خاصة مثل الفرش وسكاكين الرسم وأدوات الكشط والسحب وغيرها يختارها الفنان بما يتناسب مع عمله الفني المراد تنفيذه على مسطح اللوحة التشكيلية بتقنيات وأساليب يختارها الفنان وذلك لطرح موضوع معين او فكره تكون في مخيله الفنان التشكيلي.

الدراسات المرتبطة

دراسة (Alshmmari,2019) كشفت الدراسة عن العناصر الجمالية في الزخارف الشعبية والتراثية واستخدام الوحدات الزخرفية في حياتنا بأسلوب معاصر وكيفية المحافظة عليها من الاندثار. الزخارف هي فن من فنون الإنسانية الراقية التي تجذب الأنظار لها وهو مجموعة من الخطوط والأشكال الهندسية والنباتية والحيوانية التي تحورت إلى أشكالها التجريدية. وعرضت الدراسة إطاراً مفاهيميا تضمن الزخارف، الفن الشعبي. واعتمدت الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي. وجاءت نتائج الدراسة مؤكدة على تعدد وتنوعها بالمملكة العربية السعودية يتيح المجال للإبداع وتوظيف التكنولوجيا في عمل تصاميم خاصة بالأقمشة والاستفادة منها في الأثاث. وأوصت الدراسة بتدريس التراث السعودي في المناهج الدراسية للمحافظة عليه من الاندثار.

دراسة (Alshahrani,2019) تعتبر القيم الجمالية لفنون التراث وما يرتبط بها من صياغات وأساليب معالجة، هي إحدى العوامل المؤثرة في مداخل الاستلهام من الموروث، ويعد فن الخزف من الفنون التي ساهمت على مر العصور في رصد وتسجيل الحالة الثقافية للمجتمع، لنجد أن الفنان الخزاف يستلهم من البيئة حوله بطريقة عصرية مبتكرة، فالفنان الخزاف لا يقف عند حد معين فيما يتناوله من موضوعات بل يبحث دائما عن الجديد، مواكبا بذلك الاتجاهات المعاصرة التي يعيشها مجتمعه، بما يمنح أعماله الخزفية تفرد من خلال ما تحمله من فكر الفنان ومفاهيمه التشكيلية تتناول الدراسة الحالية إمكانية التعرف على البنية التشكيلية المميزة للمفردات الزخرفية في التراث الخزفي السعودي. بهدف الوقوف على دور النظم الجمالية المتضمنة في صياغة المفردات الزخرفية للتراث السعودي في استلهام التشكيل الخزفي المعاصر.

دراسة (Alsaidi,2021) هدفت إلى معرفة فهم الفنان التشكيلي السعودي لتراثه المحلي، واستلهامه للمفردات التراثية بأسلوب معاصر يحقق الهوية والسمة للفن السعودي، واتبعت المنهج الوصفي التحليلي، وخلصت إلى أن الفنان على وعي عالي بأهمية التراث الشعبي واستلهامه وتوظيفه في أعماله الفنية.

دراسة (Alsudairy,2023) يهدف البحث الى التعرف على الرموز التراثية المستمدة من الأبواب النجدية في الثقافة السعودية، وتوظيفها في التصوير التشكيلي. اتبعت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي في تتبع الأدبيات المتعلقة بالرموز التراثية، والمنهج التجريبي في اجراء تجربة البحث، وتوصلت الباحثة الى النتائج التالية: تنوع أشكال وأنواع الرموز التراثية المستمدة من الأبواب النجدية ما بين هندسية ونباتية مما أكسبها جماليات خاصة كما أن لها تأثير فعال في الإبداع التصميمي في التصوير التشكيلي. والموروث الشعبي برموزه وزخارفه مؤثر قوي في طرح الموضوعات ومحفز للفنان المعاصر نحو استحداث الجديد في كيفية العرض والأسلوب والتقنية للعمل الفني. وايضا توجه الفنان التشكيلي الي الاستلهام من التراث كمصدر للرؤية التصميمية يعمل على زيادة الابتكار والتجديد في تصميم اللوحات التشكيلية ويحافظ على الهوية الثقافية بشكل يواكب التطور الحضاري .

دراسة (Alsudairy,2023) يسعى الفنان السعودي من خلال تناوله التشكيلي للبيوت النجدية إلى إيجاد مداخل تشكيلية جديدة مرتبطة بهويته الوطنية، معتمداً على التمسك بهويته وثقافته في مواجهة التحديات الناتجة عن التطور والانفتاح على الثقافات الأخرى. وتعتبر البيوت النجدية أحد الرموز الوطنية الهامة التي ارتبطت بوجدان الفنان والإنسان السعودي على مر العصور، فكانت بمثابة موضوعاً هاماً وثرياً ومثيراً بصرياً يمكن الاعتماد عليه في تكويناته الفنية. ويهدف البحث الى يهدف البحث الى إيجاد مدخل للتعبير في التصوير التشكيلي السعودي المعاصر من خلال الاستلهام من البيوت النجدية ليتناولها الفنان في انتاجه التشكيلي. اتبعت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي في تتبع الأدبيات المتعلقة بالبيوت النجدية، وتوصلت الباحثة الى النتائج التالية: استحداث تصاميم مبتكرة من البيوت النجدية بتقنيات متنوعة أثرت اللوحة التشكيلية كما تميزت بطابع جمالي خاص بين باقي الأساليب التقليدية. تعتبر البيوت النجدية عنصراً هاماً يستخدمه الفنان للتعبير في أعماله الفنية بأسلوب فني معاصر يهدف لنقل فكرة أو مفهوم عبر الصورة إما بشكل مختزل أو مجرد.

فرض البحث

يمكن الاستلهام من العرضة النجدية السعودية لإبداع لوحات في التصوير التشكيلي السعودي.

منهج البحث وإجراءاته

يتبع البحث المنهج الوصفي التحليلي في تتبع الأدبيات المتعلقة بالعرضة النجدية في المملكة العربية السعودية. يتبع البحث المنهج الوصفي التحليلي، باعتبار أن المنهج الوصفي "يعتمد على دراسة الواقع أو الظاهرة كما توجد في الواقع، ويهتم بوصفها وصفاً دقيقاً من خلال التعبير النوعي الذي يصف الظاهرة ويوضح خصائصها "(Abbas at al,2014,p74). والأسلوب التحليلي يعرف بأنه "أسلوب البحث الذي يهدف إلى تحليل المحتوى الظاهري أو المضمون الصريح للظاهرة المدروسة ووصفها وصفاً موضوعياً ومنهجياً وكمياً بالأرقام"(Almhmudi,2019). وذلك من خلال: دراسة وصفية تحليلية للعرضة النجدية ويتم ذلك من خلال

الإطار النظري؛ للوصول إلى نتائج البحث وذلك وفقاً للخطوات التالية: تم التواصل مع الفنان عبد الله صقر من خلال وسائل التواصل الاجتماعي للحصول على بعض صور الاعمال الفنية الخاصة بالفنان.

مجتمع البحث

العرضة النجدية في المملكة العربية السعودية.

عينة البحث

عينة قصدية من أعمال الفنان عبد الله بن صقر لاهتمامه وتميزه بموضوع العرضة النجدية في لوحاته التشكيلية.

الإطار النظري

العرضة النجدية

فنون بدأت منذ حقب زمنية قديمة، وأخذت الأجيال في توارثها، وبدأت العرضة قديماً في تفاصيلها أو طريقة أدائها لإخافة الأعداء بإظهار الكثرة العددية أمامهم وتخويفهم بأصوات قرع الطبول، وشحذ الحماسة والبسالة للمقاتلين ورفع الروح المعنوية لديهم بترديد القصائد الحماسية. "وفي عام 1178هـ (1765م) في عهد الإمام محمد بن سعود أثناء هجوم عريعر بن دجن زعيم الأحساء ومعه دهام بن دواس أمير الرياض على الدرعية، واشتداد الأمر على قوات الدولة السعودية، الذين أحسنوا البلاء بالصمود والتصدي، عزم الأمير عبد العزيز بن محمد بن سعود على رفع معنويات الفرسان المقاتلين، فأمر في آخر مطلع النهار بإقامة العرضة خارج السور، فأثار ذلك روح الحماسة والشجاعة في نفوس المقاتلين فقلبت بذلك موازين القتال، وأصبح النصر حليفاً لهم وألحقوا بالمعتدين شر هزيمة"(alwatan.com.sa) . وللعرضة تأثير فعال في إثارة روح الحماسة والشجاعة في نفوس الفرسان المقاتلين، "فكانت تقام قبل التوجه إلى ساحة المعركة في نقطة تجمع يلتقي فيها المقاتلون مع قائدهم الذي يستعرض جنده ليتفقدهم ويتأكد من جاهزيتهم لخوض غمار المعركة وليبعث فيهم روح الاعتزاز والحمية، وتقام بعد ذلك العرضة في صفوف ذات أداء مهيب متزن يثير العزائم ويحيي مشاعر الشجاعة والتفاني في نفوس المقاتلين، كما كان لها حضور بعد عودة المقاتلين منتصرين، فتقام من أجلهم العرضة احتفالاً واعتزازاً بنصرهم"(alwatan.com.sa) .

فالعرضة في الأصل ما هي إلا رقصة حربية تثير عزائم المقاتلين، وهي صورة من صور التلاحم بين القائد وشعبه، يؤديها الفرسان أمامه مظهرين بذلك حبهم لأرضهم ومدى انتمائهم واعتزازهم بها ووفائهم وإخلاصهم لقائدهم، حيث تضمنت العرضة القصائد البطولية التي تعرض أمجاد القادة وإنجازاتهم، وتضحيات الآباء وبطولاتهم واستبسالهم للدفاع عن أراضيهم والتغني بالانتصارات. تعد المملكة العربية السعودية بلدًا غنيًا بالألوان التراثية والفنية والشعبية، وتختلف الرقصات والأهازيج في السعودية من منطقة إلى أخرى؛ وساعد في تنوع موروثها الشعبي اتساع رقعتها الجغرافية، والتمايز بين ثقافاتها المحلية، ما جعل لكل منطقة فيها فلكلورها الخاص في الرقص. كما كان لتنوع الثقافات والحضارات التي احتضنتها أراضي الجزيرة العربية منذ آلاف السنين، دورًا كبيرًا في هذا الإرث الحضاري والإنساني.ولذلك تختلف العرضات في السعودية باختلاف مناطقها وتنوعها ومن أبرزها العرضة النجدية حيث رافقت العرضة النجدية مراحل تأسيس المملكة العربية السعودية وتوحيدها في عهد الملك عبدالعزيز. اهتمت المملكة العربية السعودية

بالحفاظ وصون التراث وذلك في "الاجتماع العاشر للجنة الحكومية الدولية لصون التراث الثقافي غير المادي الذي عُقد في ناميبيا في ديسمبر 2015 أدرجت العرضة السعودية في القائمة التمثيلية الخاصة بالتراث الثقافي غير المادي لدى منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلوم والثقافة اليونسكو تحت عنوان العرضة النجدية - رقص شعبي ودق على الطبول وأهازيج شعرية من المملكة العربية السعودية-، وبذلك تدخل المملكة ولأول مرة لائحة التراث العالمي غير المادي"(wikipedia.org) . وبذلك سجلت العرضة النجدية لدى اليونيسكو ضمن لائحة التراث العالمي في عام 2015، ويرتدي مؤيدوها زياً خاصاً، يستخدم فيها الطبول والسيوف ويُحمل فيها علم المملكة العربية السعودية .

طريقة أداء العرضة النجدية

تنظم العرضة النجدية ويعدل صفوفها، ويراقب الشعر الذي يقال فيها، من ناحية انسجامها مع العرضة، ويخصص رجال لهذه المهمة يتولى إعلان بداية العرضة شخص ذو صوتٍ جهوري، يقف في المنتصف ويحيط به فقط قارعي الطبول، " وتستهل العرضة، بالحوربة، وهو النداء لبدء العرضة، ويطلق عليها كذلك البيشنة أو الشوباش، حيث ينادي أحد مؤدي العرضة (يطلق عليه المحورب) بصوت مرتفع ويكون محمولاً على أكتاف الرجال، ليصل مدى صوته مسامع الجميع مسترسلاً ببيت أو بيتين ولا تزيد على ثلاثة أبيات من الشعر الحماسي يستحثهم على الحضور مخبراً إياهم ببدء العرضة"(alwatan.com.sa). وبمجرد سماع الحوراب وارتفاع النداء معلناً بدء العرضة، يبدأ المشاركون في العرضة بتنظيم الصفوف مشكلين صفين متقابلين، وأشهر ما قيل في هذا النداء:(يالله يالي لا إله غيره، يا ناصرٍجنده على العدوان)، يستجيب جميع المشاركون في العرضة لهذا النداء بالتوجه إلى الميدان حاملين سيوفهم وبخطى متسارعة، مرددين أبشر ثم يصطفون بتداخل أياديهم وتلاحمها. "ويكون الصف متزنًا لا يسوده أي خلل متماسكين بأيدي بعضهم بعضاً .ويقومون «بالنز»، وهو التمايل والاهتزاز يميناً وشمالاً، ويستمرون إلى حين نزول المحورب وإلقائه الشطر الأول من البيت، ومن ثم يردده الصف الذي من خلفه بالتناوب مع الصف الآخر، ثم يلقي الشطر الثاني من البيت ويردد كل صف البيت الشعري ترديداً جماعياً موحداً وتستمر هكذا على النسق نفسه، ومن ثم يبدأ قرع الطبول وتتراقص الصفوف بثني الركب يميناً وشمالاً حاملين في أيديهم السيوف متمايلين بها" (alwatan.com.sa)إلى الأمام والخلف ومن جانب إلى جانب وهم يغنون. وينحنون على ركبهم ويميلون إلى الأمام ثم يرفعون سيوفهم ويخفضونها بإيقاع متناغم. ويحمل مشارك آخر العلم الوطني. وحينما يُسمع بيت يتضمن الفخر والحماسة يرفع أصحاب الصف سيوفهم أعلى من مستوى الرأس مصحوباً ذلك برفع الصوت إلى أقصى ما يمكن، وتارة يضعون السيوف على أكتافهم، ويجري ذلك وفق اتساق جماعي تام فيما بينهم.

ويتوسط أهل الصف حامل الراية التي تعد رمزاً وعلامة لاجتماع المقاتلين وثباتهم في أثناء المعركة، ويُعهد بحمله لشخص معين يسمى (حامل البيرق)، وقد كانت تلك المهمة تسند إبان الحروب والمعارك إلى أقوى الرجال بنية، وأكثرهم صلابة للحفاظ على الراية مرفوعة خفاقة في المعركة ترفرف معها قلوب الجنود، ولا تزال الراية عنصراً مهماً في تشكيل الجيش، وفي العرضة تحديداً؛ فما ينشد في العرضة من أشعار لا يخلو من ذكر الراية (البيرق) والفخر بها، يحملها فوارس، ويستوجب للراية قياس معين يبلغ عرضها ثلثي طولها وبرأسها

Al-Academy Journal-Issue 108 ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

حربة ورمانة، وتجمل بالسلاسل. وتختم العرضة (بالزمية)حيث يتجه مؤدو العرضة نحو القائد رافعين سيوفهم مرددين أبياتًا معينة تتضمن الولاء والنصرة له، ومع مرور الزمن وتوحيد أطراف الجزيرة العربية تحت حكم الملك عبدالعزيز بن عبدالرحمن آل سعود عام 1351هـ(1932م) واستتباب الأمن والأمان في البلاد تحت راية التوحيد لم تندثر العرضة بل ظلت باقية، فلم تعد إقامتها تقتصر على وقت إعلان الحروب وتتويج النصر، بل أصبحت تقام في مناسبات عدة ومختلفة، كالأعياد، واستقبال الملوك والرؤساء، وفي المناسبات الوطنية، والاحتفالات الرسمية والشعبية، وهكذا ظلت العرضة رمزاً للشجاعة والبسالة، وبقيت سمتها الحربية قائمة في قصائدها البطولية الحربية الحافلة بالحماسة مسطرة أمجاد القادة والأجداد والآباء وتضحياتهم وبطولاتهم.

https://i.ytimg.com/vi/xny7mwN3azU/maxresdefault.jpg (sayidaty.net)

فرقة العرضة السعودية - بحثGoogle

عناصر العرضة النجدية

1-الملقن 2- العارضون بالسيوف 3- حامل البيرق 4- قارعوا الطبول الكبيرة 5- قارعوا الطبول الصغيرة

عناصر العرضة النجدية	تعريف عناصر العرضة	صور لعناصر العرضة
1- الملقن	هو يلقي القصيدة المغناة على المشاركين، ويتولى نقلهم من بيت القصيدة للبيت الذي يليه.	الملقن بالعرضة النجدية - Bing images
2- العارضون بالسيوف	هم من يلعبون بسيوفهم في صفوف عن طريق حركات منتظمة.	العرضة النجدية - بحث Google
3- حامل البيرق	هو من يحمل البيرق علم أخضر، يبلغ متوسط طوله 3 أمتار، بيده اليسرى ويضع طرفه الأخير على عنقه، ويشارك في صفوف العارضين بالسيوف.	saudi-culture-week-russia-saudi-culture-week-russia-free-entrance-public-event-moscow-new-manege-museum-exposition-101562194.jpg (800×533) (dreamstime.com)
4- قارعوا الطبول الكبيرة	طبول التخمير يكون موقعهم ثابت في الصف الخلفي، ويرددون البيت الأول من القصيدة لتشريع بداية العرض.	طبول في العرضة النجدية - بحث Google

5- قارعوا الطبول الصغيرة	طبول التثليث يكون موقعهم ثابت في الأمام، ويشرعون بالقرع على طبولهم بعد قرعات الطبول الكبيرة الأولى. ويمكنهم المشاركة في اللعب وسط ميدان العرضة .	الطبول في العرضة النجدية - بحثGoogle

زي العرضة النجدية

تؤدى العرضة بزي خاص حيث يرتدي الرجال زيًا تقليديًا من منطقة نجد عبارة عن معطف طويل مطرّز يعرف باسم الدقلة ويتميز بياقات مستقيمة وستة أزرار، وتحته ثوب فضفاض أبيض ذو أكمام طويلة مثلّثة يعرف باسم "المردون". كما يرتدون أحزمة جلدية للذخيرة بشكل مائل فوق صدورهم تسمى المحزم ويلبسون في خصورهم الجنبية ويحملون سيوفهم باليد اليمنى.

1- المرودن 2- الصاية 3- المحزم 4 - الجنبية.

زي العرضة النجدية	تعريف زي العرضة النجدية	صور زي العرضة النجدية
1-المرودن	هو ثوب فضاض أبيض تصل أكمامه إلى ما دون الركبة.	لبس العرضة النجدية - بحثGoogle
2-الصاية	وهي رداء طويل ملون ومطرز يغطي كامل الجسد.	لبس سالعرضة النجدية - بحثGoogle

3-**المحزم**	هو حزام أسود يوضع على الصدر، ويوضع فيه الرصاص الخاص بالبنادق.	 لبس العرضة النجديةBing images -
4-**الجنبية**	هو حزام يلف على الوسط ويوضع فيه الخنجر .	 http://saudibureau.org/files/SAUDI-TRADITIONAL-FASHION.pdf

تحليل بعض من أعمال التصوير التشكيلي السعودي المستلهمة من العرضة النجدية:

شكل (1) عبد الله بن صقر - ألوان اكريلك، قماش -150×250 -2014م.

https://www.instagram.com/p/CRL6ZZHBeZn/?igshid=NTc4MTIwNjQ2YQ

عبر الفنان عن العرضة النجدية في منطقة نجد بالمملكة العربية السعودية، في محاولة منه لإبراز التراث وتوثيقه حيث نجد في اللوحة ثمانية من الرجال يقفون بجانب بعضهم البعض يؤدون العرضة النجدية ويلبسون لها الزي السعودي وهو عبارة عن ثوب باللون الأبيض وقد استخدم السكين بلمسات طولية ليعطي تأثير ملمسي لها ،أربع رجال يرتدون المحزم باللون الأسود مزود برصاص البندقية على منطقة الصدر باللون الأصفر، كما تحزموا بالجنبية وهي عبارة خنجر بلون ذهبي على منطقة الخصر، وجميع الراقصين يرتدون شماغ أحمر وعقال باللون الأسود، سبعة منهم ممسكين السيف باليد اليمنى وقد لون بالرمادي وقد حدد اطرافه باللون الأسود ، وفي وسط اللوحة نرى الراقص الثامن وهو حامل البيرق وهو العلم السعودي باللون الأخضر ،ويسنده على كتفه ويمتد باقي العلم على كتف الرجل الأخر الواقف عن يمينه، أما خلفية العمل في

الجزء السفلي فقد جسدها الفنان بخطوط طولية باللون الأحمر وفي أعلى اللوحة خطوط طولية باللون الرمادي والأبيض ليكسب اللوحة ايقاعا متناغما بين الخطوط والألوان. نجد أن الفنان استخدم الإيقاع اللوني والخطي وتميزت اللوحة ببساطة العناصر والتكوين ،كما تميزت أيضا بالتسطيح والتجريد من التفاصيل ، كما أن تكرار الرجال بشكل أفقي أكسب العمل الفني ايقاعا متناغما وتميز العمل بتنوع الخطوط وحلول المساحة والتمكن من دمج الألوان، ،ويتضح قدرة الفنان على تشكيل ورسم الخطوط بتقنية السكين والفرشاة بأسلوب مميز ومبتكر ، أجاد الفنان في التعبير عن العرضة النجدية واتخذ من موضوع "الفلكلور السعودي" منطلقاً لأعماله، وأبدع الفنان في تصوير ثقافة الموروث السعودي وفي إيصال الرسالة إلى المتلقي ليؤكد الفنان على الهوية الوطنية.

شكل (2) عبد الله بن صقر -ألوان اكريلك على قماش -150x110سم-2017م.
==https://www.instagram.com/p/BkEuWn7h_Ym/?igshid=NTc4MTIwNjQ2YQ

نجد في اللوحة سبعة اشخاص مرتدين الزي التقليدي السعودي للعرضة النجدية، حاملين بأيديهم طبول وسيوف مؤديين بها احدى الرقصات الشعبية السعودية بحركات مختلفة، يتقدمهم راقصين في مقدمة اللوحة احداهما يحمل طبلا أما الاخر فيحمل سيفا يرقص به لابسا الدقلة، أما ملابس الأشخاص الاخرين فهي ثياب بيضاء وفوقها (الصدرية)أما الطبول المحمولة في يد البعض قد زينت بكتل لونية ذات ألوان زاهية تنوعت ما بين الأحمر والاصفر والبرتقالي والاخضر. قسمت خلفية اللوحة الى تدرجات لونية من الأسفل اللون البنفسجي الغامق ودرجاته بخطوط أفقية ، ومن ثم البني المخضر بتدرجاته متجها الى أعلى ليشكل العمل بلمسات من الفرشاة وأداة الكشط والسكين بخطوط رأسية من اللون الأوكر ودرجاته والتي أعطت ايقاعا واتزانا بين أشكال الخطوط ، .حقق الفنان من خلال اللوحة الحس الادائي المصاحب لموضوع اللوحة وهو (العرضة النجدية)،وجعل المتلقي بمجرد النظر للوحة يستشعر حالة الفرح والسرور المصاحبة للأداء. وظف الفنان عناصر التصميم بدقة واتقان ليتحقق البعد الجمالي للعمل. حقق الاتزان من خلال أكثر العناصر بروز وتمثل في شخصين أحدهم يحمل سيف ويقابله الاخر يتمايل حاملاً بيديه الطبل وعصا الطبل وقد وضعهما في مركز السيادة للوحة، ومن خلفهم باقي الأشخاص في حركات مماثلة حقق من خلالها الايقاع والتكرار، ابدع الفنان بلمسات ضربات السكين من حيث المعالجات والتأثيرات والملامس اللونية والتي أكسبت اللوحة ثراء ملمسي.

سعى الفنان لنقل المشهد من خلال حالته الحسية والانطباعية، والتركيز على عنصري الظل والنورلتحقيق الاتزان البصري والعمق اللوني من خلالهما، واجاد الفنان في التعبير من خلال الأسلوب المتبع في رسم الأشخاص وتحقيق الاتزان والايقاع في توزيع العناصر والتناغم اللوني. وقد استطاع الفنان عبد الله بن صقر أن ينقل الفلكلور السعودي عبر فرشاته وألوانه بطريقة مميزة حيث الايقاع الحركي لحركة

الراقصين المتنوعة والمختلفة التي أكسبت العمل قيم تشكيلية وجمالية من خلال تمازج الخطوط والألوان فيما بينها، كذلك ابداعه المميز في اختيار المشاهد واللقطات، واللوحة بمجملها تمثل أسلوب المدرسة التأثيرية.

شكل (3) عبدالله بن صقر – الوان أكريليك على قماش – 140×180- 2019م.

https://www.instagram.com/p/BlkwmfBFQ0x/?igshid=NTc4MTIwNjQ2YQ

تصور اللوحة إحدى أشهر الرقصات في المملكة العربية السعودية وهي العرضة النجدية ؛ وهي من التراث الشعبي السعودي الذي يؤدونها في المناسبات والاحتفالات. يبرز في مقدمة اللوحة راقصين يلبسان زي العرضة ويحملان الطبل يرقصان به ويقومان بالضرب عليه، وفي الخلف مجموعة من الرجال يرتدون الزي السعودي الخاص برقصة العرضة والذي يتكون من الثوب والدقلة القصيرة والغترة والعقال. كما أن الرجال يمسكون بالطبول المزينة بالخيوط الملونة الموجودة على أطرافها ، أما خلفية اللوحة فلون الفنان في الجزء العلوي منها باللون الاوكر والأصفر ودرجاتهم وفي الأسفل نجد تدرجات اللون البنفسجي المحمر ودرجاته بلمسات طولية بأسلوب تأثيري.

والمتأمل للوحة يجد قدرة الفنان في إعطاء جوا من الحركة والحماس في تمثيل عناصر العمل وقدرته على توثيق التراث، ففي الخلف عدة أشخاص يقومون بالقرع على الطبول بحركات مختلفة ومتنوعة أكسبت العمل ايقاع بتكرار متناغم. استخدم الفنان الأسلوب التأثيري لرسم الأشخاص والخلفية باستخدام تقنية ضربات الفرشاة والسكين، نجح الفنان بتوثيق التراث وفي اظهار اجواء الرقصة المليء بالحماس والحركة وهي ترمز لقيم جميلة كالشجاعة والقوة والأقدام ، كما نجح في تعبيره عن الاعتزاز والافتخار بموروثه الشعبي.

شكل (4) -عبد الله بن صقر- اكريليك على رول قماش140×140سم- 2020 م.

==https://www.instagram.com/p/CXhGQf6qaup/?igshid=NTc4MTIwNjQ2YQ

يصور الفنان اللوحة بأسلوب تجريدي حيث قسم الفنان اللوحة الى أربعة مستويات في الجزء السفلي نجد سبعة اشخاص من ضاربي الطبول وهم يؤدون رقصات شعبية نجدية بحركات مختلفة ومتنوعة أضاف للعمل ايقاعا متناغما بين تنوع الحركات في الرقص ما بين واقف وجالس والالتفات للرأس يمينا ويسارا أكسبها قيم تعبيرية وجمالية مميزة ، وقد ألبسهم جميعا الغتر البيضاء والعقال الأسود والدقلة البنفسجية القصيرة وممسكين بإحدى أيديهم الدفوف التي لونها باللون الاوكر والمزينة من اطرافها بالأشرطة الملونة بالأحمر والازرق ، واليد الأخرى تحمل عصا للضرب على تلك الدفوف ، وفي المستوى الثاني يلون الفنان

مساحات لونية باللون الأخضر ودرجاته بتقنيات الكشط التي أكسبت العمل ثراء ملمسي مميز، يعلوها مجموعة من البيوت القديمة والمجردة من التفاصيل مستخدما اللون الأوكر بتدرجاته .وفي الجزء العلوي من العمل الفني يلون السماء باللون الأزرق ودرجاته بضربات من السكين بشكل طولي .

تميزت اللوحة بالقيم اللونية في اختيار الدرجات اللونية المتجانسة والمتدرجة وذلك في طريقة توزيع العناصر في اللوحة والتي أكسبها ايقاع متناغم وحقق الاتزان من خلال توزيع الألوان والخطوط المتنوعة بين عناصر العمل التي شكلت الوحدة العامة للوحة ، كما أن الحركة الديناميكية اللونية والخطية وكأن هناك حوارا بين العناصر الفنية والبناء الفني بكل أركانه التي تميزت بالأصالة والتفرد ، كما أن تقنية الفنان في التلوين اضافت ثراء ملمسي لوني من خلال أدوات التلوين المستخدمة وساعد على إيجاد تنوع بالتدرجات اللونية المختلفة للإيحاء بالعمق الفراغي داخل اللوحة .

قصد الفان بهذا العمل التركيز على اظهار أهمية الموروث الشعبي السعودي والهوية الخاصة بالمملكة عبر التراث الخاص بالعرضة النجدية، وفي هذه اللوحة تناول الرقص الشعبي في نجد كمثال وكإنعاش للذاكرة للحفاظ على الهوية ابرزها في البيوت القديمة باستخدام المساحات اللونية والخطوط بلون مغاير ورسم الراقصين بأوضاعهم المتحركة للتعبيرعن هذا الموروث بملابسهم وادواتهم بأسلوب التلوين والخطوط الطولية والألوان المستخدمة متمثلة باللون الأوكر والمعبرة عن الماضي وطبيعة البيئة بأسلوب مجرد من التفاصيل بتقنيات و بلمسات خطية معبرة بطريقة التلوين المميزة ليلفت الانتباه لهذا الإرث العظيم من التراث والفلكلور.

شكل (5) عبد الله صقر -ألوان أكريلك على قماش – 100×140سم – 2021م.

==https://www.instagram.com/p/CQBBm17h6hQ/?igshid=NTc4MTIwNjQ2YQ

يصور الفنان العرضة النجدية بأسلوب تجريدي حيث نجد خمسة رجال بالزي الشعبي السعودي جردهم من التفاصيل بطول واحد يحملون السيف بأيديهم وهم واقفين بصف واحد جوار بعضهم البعض يؤدون العرضة النجدية السعودية. وجميعهم يرتدون الزي الشعبي باللون البنفسجي ودرجاته، اما الخلفية فلونت باللون البني المحمر ودرجاته. استخدم الفنان الإيقاع المتماثل في تكرار الراقصين، أما السيوف فقد نوع في حركة الأيدي فنجد أحد السيوف للأعلى وبعضها الأخر للأسفل مما أكسبها تناغما وايقاعا جميلا، أكد الفنان على الاتزان بتوزيع العناصر في اللوحة بشكل متوازن حيث رسم خمس رجال اثنان منهم بالجهة اليمنى والأخرين باليسرى لينوع في حركاتهم.تميزت اللوحة بتنوع الخطوط ما بين منحنية وأفقية ورأسية ومائلة التي اكسبت العمل الفني جمالا وايقاعا متناغم كما أن استخدام الفنان لتقنية السكين وضربات الفرشاة أثرت ملمس اللوحة التشكيلية.

عبر الفنان عن التراث الشعبي السعودي بشكل معاصر من خلال ضربات الفرشاة والزي الشعبي بألوان معاصرة صريحة وحركات الخطوط والأشكال، فمن خلال حركات السيوف والوجوه يتضح تعبير الفرح والابتهاج بأداء العرضة السعودية والتي كان لها تأثير قوي يحمل مضامين مختلفة مثل الهوية والأصالة والفخر بالموروث الثقافي.أستخدم الفنان اللون البنفسجي وركز عليه ليرمز إلى الثراء الثقافي والأصالة، وأكد الفنان على الإيقاع والتكرار والوحدة والترابط وذلك من خلال تكرار رسم الرجال المؤدون للعرضة النجدية، ليؤكد على الترابط بين الشعب السعودي رغم الاختلافات الاجتماعية والثقافية والبيئية.

أجاد الفنان التعبير عن موضوع التراث السعودي بتقنيات مميزة ومتفردة وحس فني قوي واتضح ذلك من خلال التأثيرات اللونية المعبرة عن مضمون العمل وانفعالات الفنان ومشاعره، فالفنان عبد الله بن صقر من الفنانين التشكيليين المعاصرين التي اتخذ من موضوع الرقصات الشعبية منطلق لأعماله الفنية، وأبدع بأسلوب فني خاص مميزومبتكر حيث يعتمد الفنان على حسه العالي في تكوين عناصر اللوحة وابراز الضوء والظل واللون القوي وتوزيعه في مساحات بتقنيات وملامس ثرية وحركة ضربات الفرشاة والسكين وأدواته الخاصة التي ابدع وتميز بها بشكل جعل له بصمته في مجال التصوير التشكيلي.

شكل (6) عبدالله بن صقر – الوان اكريلك على قماش - 265×140 -2021م.

https://www.instagram.com/p/CUR4gggq6pm/?igshid=NTc4MTIwNjQ2YQ

يصور الفنان ثلاثة رجال يقومون بأداء العرضة النجدية ،ويلبسون الزي السعودي التقليدي ثوب أبيض بضربات رمادية اللون وصدرية من اللون الأسود والرمادي الغامق وغترة بيضاء وعقال أسود ، يمسكون بالطبول وأداة الدف، فمن اليمين نرى رجل رافعا يده اليمنى بأداة الدف باللون الأبيض ويتجه وجهه نحو الراقصين من الجهة اليسرى ثانيا ركبته اليسرى وممسكا بيده اليسرى الطبل الملون بالاوكر ودرجاته، ويحيط بالراقص ضربات بخطوط دائرية من اللون البرتقالي ودرجاته مستخدما الفرشاة وأداة الكشط التي أكسبت العمل الفني قيم ملمسيه أثرت مسطح اللوحة التشكيلية ، كما تمتد هذه الخطوط الدائرية الى الراقص في وسط اللوحة.

في منتصف العمل الفني يصور الفنان رجل وجهه إلى الأمام رافعا قدمه اليسرى ماسكا بيده اليمنى أداة الدف البيضاء متجها بها الى الأسفل وبيده اليسرى طبلة ملونة باللون الأوكر ودرجاته وفيها ضربات من اللون البني المحمر الغامق والبرتقالي والأبيض والتي تتمدد حول جسد الرجل والصدرية ، تمتد هذه الضربات اللونية وتتصل بالراقص الذي يليه ، بضربات لونية مقوسة ودائرية ،فنرى وجهه يلتفت نحو الراقصين في الجهة اليمنى ووجهه إلى اليمين رافعا يده اليمنى بأداة الدف من اللون الأبيض ورافعا بيده اليسرى الطبلة من اللون الاوكر ودرجاته وضربات دائرية من الفرشاة وأداة الكشط تتمدد على جسد الرجل .

كما تمتد تلك الخطوط الدائرية إلى الخلفية أيضا حيث ربطت بين عناصر العمل الفني ما بين الراقصين والدفوف والحركات التي أنشأها الفنان حول الطبول وجسد الراقصين ليوحي بالحركة الديناميكية ، وذلك من خلال أسلوب ضربات الفرشاة الواضحة والتي ربطت العناصر ببعضها مع الخلفية والأرضية، والتي أكسبت اللوحة الإيقاع المتناغم من خلال تدرج الخطوط المقوسة والمتداخلة، كما تميزت اللوحة بالاتزان في توزيع عناصر اللوحة والألوان وخط الأرض، واحتوت اللوحة على التكرار وذلك في تكرار الراقصين وحركاتهم والطبول والألوان مما أعطى اللوحة ايقاعا وانسجاما وقيم تشكيلية جمالية ساهمت في إبراز عناصر اللوحة ، كما أن درجات الألوان وأنواع الخطوط ما بين المقوسة والرأسية والأفقية والمائلة والدائرية المتداخلة مع بعضها البعض أمام و خلف الرجال الثلاثة والضربات اللونية بين العناصر واتجاه وجهي الرجل في اليمين والرجل في اليسار نحو مركز اللوحة أعطى العمل الفني وحدة وقوة تعبيرية كما أن اتجاه وجه الرجل في الوسط يعطي هذا العنصر المركزية في هذا العمل.

أظهر الفنان الثقافة السعودية من خلال العرضة النجدية التي تميزت بها منطقة نجد واختياره لألوان طبيعة المنطقة الصحراوية، اعتمد الفنان على أسلوب الضربات السريعة للفرشاة والمتداخلة ليعطي المتلقي جوا من الحركة وشعور الفرحة والابتهاج الذي يحدث أثناء تأدية العرضة. أجاد الفنان في اختياره لعناصر اللوحة وتسليط الضوء على طبيعة الاحتفالات الرسمية والتقليدية الموروثة والتعبير عن تراث المنطقة من خلال الزي الرسمي لرجال الفرقة وألوان الخلفية.

شكل (7) عبدالله بن صقر – الوان أكريليك على قماش – 60×60سم - 2022م.
==https://www.instagram.com/p/CfytpFmKaSq/?igshid=NTc4MTIwNjQ2YQ

يصور الفنان شخصين يؤديان العرضة النجدية بأسلوب تجريدي ، حيث نجد الراقصان يلبسان زي العرضة النجدية متمثلا بثوب أبيض وفوقه الدقلة بلون بني ودرجاته واللون الأزرق مستخدما تقنية السكين في وضع اللمسات البارزة ليكسب العمل الفني ثراء ملمسيا ، ويحمل كل واحد منهما طبلا مختلفي في الحجم ،واحدهما بيده عصا الطبلة للطرق عليها ، جسد الفنان الخلفية بخط أفق حيث الأرضية تمثل ثلثي العمل لونت باللون البنفسجي وقد رسم فيه خطوط رأسية باللون البرتقالي الفاتح في الجهة اليسرى ؛بينما الجهة اليمنى فلونت بالبرتقالي الفاتح يتخللها خطوط رأسية باللون البنفسجي وذلك يمثل انعكاسا للجهة المقابلة التي أراد الفنان أن يوجد ايقاعا متناغما يحاكي كل طرف الطرف الأخر، أما الجزء العلوي من العمل الفني فأكتفى الفنان بمساحات لونية باللون البرتقالي الفاتح واللون البيج التي رسم بها جزء من الشمس ملونه بالرمادي تتصل بخطوط مائلة معبرة عن شعاع الشمس باللون البرتقالي .

حقق العمل الفني قيم تشكيلية رغم البساطة في العناصر والتكوين ويمثل منطلق ومصدر للمتعة والاثارة البصرية، كما أن تنوع الخطوط ما بين رأسية وأفقية ودائرية ومائلة أضافت للعمل الفني قيم

جمالية تشكيلية كما أن تلك الخطوط بأنواعها وطرق توزيعها في اللوحة ربطت بين عناصر التصميم ،كما أن بساطة التكوين واختزال الفنان للعناصر يدل على قدرة الفنان الإبداعية في التعبيرعن العرضة النجدية بأسلوب تجريدي مميز يثير الذائقة البصرية لتحاكي الرسالة التي أراد الفنان التعبيرعنها رغم بساطة الأشكال وتنوع الخطوط التي أكسبت اللوحة إيقاع واتزان بين عناصر اللوحة .

اجاد الفنان في التعبيرعن التراث الشعبي السعودي والنجدي بلغة لونية مشبعة بالأصالة ليعطي القيمة التعبيرية في اللوحة الفنية من حيث ملامح الرقص الشعبي وصولا الى طريقته وأسلوبه الفني المبدع في التلوين والخطوط والتقنيات المميزة وتمكنه من ادواته سواء كان بالفرشاة أو السكين واداة الكشط وتوزيع درجات الظل والنور في اللوحة ليوصل للمتلقي الرسالة التي أرادها بكل بساطة وعفوية ان يرسلها.

شكل (8) - عبد الله صقر - ألوان أكريليك على قماش – 200سم ×350 سم -2023م

https://www.instagram.com/p/CK6MbiahiPW/?igshid=NTc4MTIwNjQ2YQ==

يجسد الفنان في لوحته أربعة أشخاص يرتدون الزي السعودي ودقلة قصيرة باللون الأزرق الغامق، كل واحد منهم يمسك في يده اليسرى طبل وفي اليد اليمنى عصى الطبل. يظهر في الخلفية مجموعة من الطبول بأحجام مختلفة وتحيط بها خطوط دائرية ملونة باللون الاوكر ودرجاته والبيج والأخضر الفاتح وبلمسات عديدة من تقنيات الفرشاة والسكين تظهر وكأنها مقطوعة موسيقية، يتضح عنصرالحركة في وضعية الأشخاص الراقصين، تميز العمل الفني بالبساطة في التكوين والترابط والوحدة بين عناصرالعمل ويظهر ذلك في وضعية الأشخاص. تميزت اللوحة بالتناغم والايقاع والتكرار من خلال تأثير لمسات الفرشاة في الخلفية باللون البيج في أعلى اللوحة واللون البني المحمر والظلال الموجود في أسفل اللوحة وفي استخدام الخطوط في رسم وضعيات الأشخاص في حركاتهم ورقصاتهم وفي الأشكال الدائرية في الخلفية التي عبر عنها الفنان بالطبول وتظهر بأشكال ومقاسات مختلفة في العمل الفني. أجاد الفنان في التعبير عن الفلكلور الشعبي وفي تقديم صورة مبدعة للعرضة النجدية ويظهر ذلك في وضعية الأشخاص وممارستهم للرقص باستخدام الطبل من خلال عنصر الحركة الظاهرعلى الراقصين، وفي أسلوب الفنان من خلال لمسات وضربات الفرشاة والتي أكسبت اللوحة الإيقاع المتناغم. أبدع الفنان في تناول الألوان ومدى انسجامها مع بعضها والذي يظهر في ضربات الفرشاة والسكين بتقنيات مختلفة وتأثيرات ملمسيه تؤكد على مدى قدرته في ايجاد أسلوب وفكر متفرد أصيل وعمق في تناول الخامة مما يعطي بعد جمالي وثراء تقني وملمسي متنوع في استخدام الخامة.

شكل (9) عبد الله بن صقر – ألوان أكريليك على قماش –00 2 x 300سم– 2023م.

=https://www.instagram.com/p/BznKVHdBems/?igshid=NTc4MTIwNjQ2YQ

يصور الفنان مجموعة من الرجال وهم يؤدون العرضة النجدية حيث يلبسون المرودن الأبيض وفوقه الدقلة السعودية والصاية متحزمين بالمحزم على كتوفهم والجنبية على خصورهم ، وقد رسمهم الفنان بصف واحد جميعا في خط أفقي يلبس بعضهم الغتر البيضاء والبعض الاخرالشماغ الأحمر والعقال الأسود، وممسكين بأيديهم السيوف مرفوعة للأعلى ويرسم الفنان حامل البيرق الأخضر على كتف الراقص الأول في يمين اللوحة وتمتد على كتف الراقص الثاني لينسدل طرفه على يمين جسم الراقص في المقدمة ،وفي الجزء العلوي من اللوحة يلونه الفنان باللون البني واللون الاوكر ودرجاتهما بضربات السكين الطولية . يتسم العمل بالبساطة في التكوين وحقق الإيقاع المتناغم والاتزان والتكرار بين عناصر اللوحة متمثلا في الحركة الخطية واللونية للراقصين وكأن هناك حوارا بين العناصر الفنية والبناء الفني بكل أركانه، تلك التفاصيل المتنوعة توحي المتلقي وكأنه أمام مشهد حي ، تميزت اللوحة بجمال مفرداتها وعناصرها في اختيار الدرجات اللونية المتجانسة بين الراقصين حيث أستطاع الفنان أن يتميزعمله الفني بالأصالة والتفرد.

قصد الفنان بهذا العمل التركيز على اظهار أهمية الموروث الثقافي السعودي والهوية الخاصة بالمملكة عبرالتراث الخاص بالعرضة النجدية كمثال لإنعاش الذاكرة البصرية وكمصدر للمتعة والاثارة البصرية للحفاظ على الهوية التي ابرزها في زي العرضة باستخدام المساحات اللونية والخطوط بلون مغاير ليلفت النظر إليها، ورسم الراقصين بأوضاعهم المتحركة في أداء العرضة النجدية للتعبيرعن هذا الموروث متمثلا باللباس والادوات والألوان المستخدمة المعبرة عن الماضي وطبيعة البيئة والوان الدقلات المختلفة وزينتها والخلفية بأسلوب تأثيري وذلك بلمسات خطية معبرة بأسلوب التلوين المميز، والفنان بهذه اللوحة عبرعن الهوية السعودية وأهمية العودة لهذا الإرث ، كما يعكس العمل الفني حب واهتمام الفنان بالتراث والفلكلور ويعتبرها من الموضوعات الثرية والمبدعة في مجال التصوير التشكيلي .

استنتاجات البحثResults

1. توسيع افاق الابداع لدى الفنان وصقل رؤيته الفنية لإعادة تمثيل العرضة النجدية السعودية، وإظهار القيم الجمالية لمفردات التراث ودورها في إثراء التصاميم المبتكرة في اللوحات التشكيلية؛ للمساهمة في الحفاظ على الهوية الوطنية، ولفت الانتباه الي أهمية الموروث الشعبي في ابداع لوحات توظف فيها المفردات التراثية.

2. تعد العرضة النجدية موروثًا ثقافيًا فريدًا من نوعه في المملكة العربية السعودية ارتبطت دائما في المناسبات الرسمية في البلاد، وهي أيضًا كانت رقصة الحرب في زمن الحروب في منطقة نجد وسط السعودية.
3. تتسع الإمكانات التشكيلية للحصول على تصميمات متعددة ومتنوعة للعرضة النجدية لإبداع صيغ متجددة ذات نظم ايقاعية مميزة انتجها فكر ومخيلة الفنان التشكيلي السعودي.
4. الموروث الشعبي بمفرداته متمثلا بالعرضة النجدية مؤثر قوي وفعال في الابداع التصميمي وفي طرح الموضوعات ومحفز للفنان المعاصر نحو استحداث الجديد في كيفية العرض والأسلوب والتقنية في التصوير التشكيلي.
5. أن تعدد مفردات الموروث الشعبي ساهم في وعي الفنان بأهمية الموضوع، كما ساعد على تنوع في أساليب المعالجة الخطية واللونية والتصميمة وايضا تحقيق تقنيات وملامس معاصرة من خلال استخدام الأدوات والخامات المنفذة على سطح اللوحة التشكيلية.
6. تعد العرضة النجدية عنصراً هاماً يستخدمه الفنان كمنطلق للإبداع في أعماله الفنية كأسلوب فني معاصر يهدف لنقل فكرة أو مفهوم عبر الصورة إما بشكل مختزل أو مجرد لاستحداث تصاميم مبتكرة بتقنيات متنوعة أثرت مجال التصوير التشكيلي كما تميزت بطابع جمالي خاص بين باقي الأساليب التقليدية.
7. تحمل الرقصات الشعبية دلالات بصرية وضمنية عالية تساهم في نقل الأفكار والتوجهات واثارة اهتمام المتلقي وتحفيز تفكيره واهتمامه نحو ثقافة المجتمع وتوجهاته وفق لغة عالمية مفهومة.
8. تعتبر العرضة النجدية المستمدة من الثقافة الشعبية الأصيلة لأي مجتمع وسيلة لنشر ثقافة الشعب لما يحمله من مضامين عميقة وفريدة غير منسوخة ومكررة.
9. تعتبر العرضة النجدية مادة مهمة للاستلهام وتحمل معاني ورموز أصيلة تستجلب اهتمام المجتمع المحلي.
10. التفاعل مع مفردات التراث الثقافي الغير مادي والاستفادة منها بأسلوب معاصر يعطي الدافع للتطوير والابداع في لوحات التصوير التشكيلي.
11. يمكن الاستفادة من التراث الشعبي المتمثل في العرضة النجدية كمصدر من المصادر التي يمكن من خلالها تفتيح أفاق جديدة للرؤي الابتكارية في إنتاج تصميمات حديثة ومعاصرة تتوافق مع السوق المحلى والعالمي.
12. -توجه الفنان التشكيلي الي الاستلهام من التراث كمصدر للرؤية التصميمية يعمل على زيادة الابتكار والتجديد في تصميم اللوحات التشكيلية ويحافظ علي الهوية الثقافية بشكل يواكب التطور الحضاري .
13. إن الفنان التشكيلي عبدا لله بن صقر لديه القدرة الإبداعية والتي مكنته من إنتاج تصميمات مبتكرة مستوحاة من العرضة النجدية وذلك بالتفكير المستمر وإعطاء الحرية للعقل للتخيل والوصول إلى أفكار جديدة تضاف للعملية التصميمية، كما أن التصميمات المبتكرة لأعماله حملت طابع محلي وحوت رسالة تربوية من خلال التعرف على تراث الأجداد.

14. تحقيق فرضية البحث في انتاج اللوحات التشكيلية باستخدام موضوع العرضة النجدية وأبرزت الإبداع في دمج العناصر ذات ذوق فني متزن من حيث الفكرة والألوان وتناسقها لتظهر لنا الحس الفني الحديث مما أكد فرضية الدراسة وهي أن العرضة النجدية أطلقت أفكار في العملية التصميمة وعملت على تطوير مهارات الفنان واكسبته القدرة على إيجاد الحلول التصميمية الإبداعية .

التوصيات Recommendations

1. ضرورة إجراء دراسات تطبيقية على الموروث الشعبي في مجالات الفنون التشكيلية المتنوعة المنفذة بالخامات المختلفة لإنتاج أعمال إبداعية مبتكرة للحفاظ على الموروث التفافي والمادي. والتوعية بأهمية الموروث الشعبي كلغة بصرية مؤثرة تمثل الواجهة الحضارية والثقافية لأي بلد في العالم.
2. استثمار الفنون الشعبية لاستيعاب طاقات الفنانين والتحفيز على الابتكار والابداع في رؤيا قضايا المجتمع والتعبير عنها وإيجاد الحلول المبتكرة لإنتاج أعمال فنية بأساليب وتقنيات جديدة ومبتكرة وأصيلة من الموروث الشعبي السعودي.
3. التأكيد على الاهتمام المستمر بالتراث السعودي والاستفادة من معطياته المتعددة وذلك لإحياء التراث السعودي والوطني والعربي تنفيذا لرؤية المملكة 2030م من خلال دراسته وتوظيفه في الفنون التشكيلية.
4. ضرورة استخدام مفردات التراث في التصميمات لما لها من تأثيرات إيجابية تثري القيمة الجمالية للتصميم وايجاد طراز حديث متطور يتلاءم مع متغيرات العصر ومتطلباته لإثراء القيمة الجمالية للتصميم والارتقاء به وتوثيق الفن المحلي وأرشفته وتفسيره.
5. تحفيز الباحثين للمزيد من البحث عن استخدامات المفردات التراثية ومعانيها في الفن المعاصر وعلاقتها بالهوية العربية أو المحلية. واجراء التجارب على المفردات الشعبية المتنوعة حيث مازالت هناك المزيد من الفرص المتجددة للتجريب والابداع.

References

1- Abbas, Muhammad; and Nawfal, Muhammad; Al-Absi, Muhammad; Abu Awwad, Ferial (2014). *Introduction to research methods in education and psychology*. Amman: Dar Al Masirah for publication and distribution.
2- Azuz, Reza. (2002). *The role of art in the meeting of civilizations. Proceedings of the Civilization or Civilizations Symposium*: Al-Zaytouna University - Higher Institute of Islamic Civilization, Tunisia: Al-Zaytouna University, Ministry of Higher Education, Scientific Research and Technology and the Higher Institute for Islamic Civilization, 213-227.
3- Al-Azzawi, Omar Jassam. (2020). *The importance of cultural heritage and ways to protect it.* Fikr Magazine: Obeikan Center for Research and Publishing, p. 29, 70-73.
4- Al-Kofhi, Khalil (2009). *Fine arts skills*. Jordan: A wall for the world book, the modern world of books.
5- Al-Mahmudi, Muhammad (2019). *Research Methodology*. Sana'a: Dar al-Kutub.
6- Al-Maliki, Dalal Bint Bandar. (2015). *The southern heritage in a dance novel: dance as a model.* The Fourth Scientific Symposium: Saudi Literature and the National Folklore: King Saud University - Chair of Saudi Literature, Volume 1, Riyadh: Chair of Saudi Literature; King Saud University - Saudi Arabia, 133 - 148.
7- Othman, Marwa Mahmoud Jalal Muhammad. (2021). *Symbols of popular photography in Egyptian folklore as a source for enriching the typographic design of youth clothing*.

Journal of Architecture, Arts and Humanities: The Arab Society for Islamic Civilization and Arts, Special Issue, 439.

8- Robinson, Joyce R. (2010). *Webster's Dictionary Definition of Creativity*. Online Journal of Workforce Education and Development. Vol3, Iss2/2.9-

9- Al-Sa'idi,Abeer Bint Muslim. (2021). *Aesthetic values in scenes of Saudi folk dances and their inspiration in design formulations to enhance the artistic creativity of female students*. The Arab Journal of Human Sciences: Kuwait University,Academic Publishing Council, vol.39, p. 153, 191.

10- Al-Shahrani, Hamid Muhammad Salem. (2019). *Aesthetic systems for the formulation of the decorative vocabulary of the Saudi heritage and their role in direct ceramic formation inspiration*. Minia University - College of Education - Journal of Research in Education and Psychology, Vol. 34, p. 3, pp. 767-786.

11- Al-Shammari, congratulations Saud Ayed Mohammed. (2019). *Motifs of folk art and Saudi heritage and how to preserve them from extinction.* The Arab Journal of Social Sciences: The Arab Foundation for Scientific Consultation and Human Resources Development, p. 16, Part 3.

12- Al-Shehri, Abdullah Dhafer Ali. (2006). *The role of art education in preserving the Saudi folklore.* Journal of the College of Education: Ain Shams University - College of Education, P. 30, Part 3, 321-334.

13- Al-Sudairy, Maha Muhammad Nasser (2022). *The plastic and aesthetic values of the methods of drawing and painting horses in contemporary Saudi painting*. The scientific journal of the IMSIA Association for Education through Art, p. 29, 243-277.

14- Al-Sudairy, Maha Muhammad Nasser (2023). *Najd houses as an entrance to expression in Saudi plastic pinting Journal of Arts*, Literature, Humanities and Sociology, p. 89, pp. 61-86.

15- Al-Sudairy, Maha Muhammad Nasser, (2023 AD) *The aesthetic use of heritage symbols derived from the Najd doors in Saudi plastic painting.* The Academic Journal for Scientific Research and Publication, p. 46, pp. 315-352.

16- عرضة نجدية – ويكيبيديا (wikipedia.org)

17- https://i.ytimg.com/vi/xny7mwN3azU/maxresdefault.jpg

18- saudi-culture-week-russia-saudi-culture-week-russia-free-entrance-public-event-moscow-new-manege-museum-exposition-101562194.jpg (800×533) (dreamstime.com)

19- R.0c13dce5606cb5a6f0ce9486c70401f6 (600×400) (bing.com)

20- فرقة العرضة السعودية - بحث Google

21- العرضة النجدية - بحث Google

22- كنز تراثي وهوية سعودية في السلم والحرب | مجلة سيدتي .."رقصة السيف"العرضة النجدية (sayidaty.net)

23- لبس العرضة النجدية - بحث Google

24- لبس العرضة النجدية - Bing images

25- الملقن بالعرضة النجدية - Bing images

26- الطبول في العرضة النجدية - بحث Google

27- صفوف العرضة النجدية - Bing images

28- العرضة في عهد الأئمة حماسة وقلب لموازين المعارك - جريدة الوطن السعودية (alwatan.com.sa)

29- https://www.instagram.com/p/CRL6ZZHBeZn/?igshid=NTc4MTIwNjQ2YQ

30- https://www.instagram.com/p/BkEuWn7h_Ym/?igshid=NTc4MTIwNjQ2YQ =

31- https://www.instagram.com/p/BlkwmfBFQ0x/?igshid=NTc4MTIwNjQ2YQ

32- https://www.instagram.com/p/CXhGQf6qaup/?igshid=NTc4MTIwNjQ2YQ==

33- https://www.instagram.com/p/CQBBm17h6hQ/?igshid=NTc4MTIwNjQ2YQ==

34- https://www.instagram.com/p/CUR4gggq6pm/?igshid=NTc4MTIwNjQ2YQ

35- https://www.instagram.com/p/CfytpFmKaSq/?igshid=NTc4MTIwNjQ2YQ==

36- https://www.instagram.com/p/CK6MbiahiPW/?igshid=NTc4MTIwNjQ2YQ==

37- https://www.instagram.com/p/BznKVHdBems/?igshid=NTc4MTIwNjQ2YQ=

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1142

The effectiveness of the mental visualization strategy in developing the artistic expression of fifth grade students in material art education

Hiba Kamal Muhammad [1]

Al-Academy Journal-Issue 108 ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 2/3/2023 Date of acceptance: 20/3/2023 Date of publication: 15/6/2023

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

Abstract:

The aim of the current study is to investigate the effect of "the effectiveness of the mental visualization strategy in developing the artistic expression of the fifth-grade students in the subject of art education". Choosing it as a field to apply the experiment intentionally, because the researcher is an educational supervisor at the school and is suitable for the application of the current research, and she chose the experimental design, as the sample size reached (73) male and female students, and the total number of them after exclusion became (60) male and female students divided into two groups, one of them (experimental).) by (30) male and female students, and the second (control) by (30) male and female students as well, and the researcher rewarded the two groups statistically in the variables, gender, number, age, educational attainment of parents, the researcher identified the topics for the art education subject that she will teach during the period of the experiment, Teaching plans were prepared and drafted, and the plans were presented to a group of experts for the purpose of judging their validity. The necessary modifications were made and the plans are ready for implementation in the light of their opinions. For the purpose of developing the artistic expression of the students of the two research groups in the material that the researcher taught, the researcher prepared a tool and its validity was confirmed. And its stability, after completing the collection of the drawings of the fifth grade primary students, and the researcher used: - The test equation (T-Test), the Cooper equation, and the researcher used the (Pearson) equation. - test) two independent samples to find out the significance of the difference between the two groups, and the t-test (t-test) for two related samples to know the significance of the difference between the pre and post-test for one group. The members of the two research groups and in favor of the students of the experimental group who were taught according to the mental imagery strategy. The current study, the researcher concluded that teaching with mental imagery strategy increases the effectiveness of the development of artistic expression among fifth grade students in art education, and recommended the inclusion of teachers in training courses in teaching methods and active learning strategies, and suggested conducting similar studies to develop Visual thinking expression and spatial ability among students.

Keywords: mental perception, artistic expression, art education

(1) Ministry of Education / General Directorate of Education Baghdad Karkh First / Department of Educational Supervision. Anihiba83@gmail.com

فاعلية استراتيجية التصور الذهني في تنمية التعبير الفني لتلامذة الصف الخامس الابتدائي في مادة التربية الفنية

هبه كمال محمد[1]

ملخص

الهدف من الدراسة الحالية التقصي على أثر " فاعلية استراتيجية التصور الذهني في تنمية التعبير الفني لتلامذة الصف الخامس الابتدائي في مادة التربية الفنية " ، تتكون عينة الدراسة من تلامذة الصف االخامس الأبتدائي / مدرسة صلاح الدين الصباغ الأبتدائية المختلطة ، التابعة لمديرية تربية بغداد – الكرخ الأولى تم اختيارها ميداناً لتطبيق التجربة بشكل قصدي، لكونً الباحثة مشرفة تربوية على المدرسة ومناسبة لتطبيق البحث الحالي ، واختارت التصميم التجريبي حيث بلغ حجم العينة (73) تلميذ وتلميذة ، واصبح مجموعهم بعد الاستبعاد (60) تلميذ وتلميذة مقسمين على مجموعتين إحداهما (تجريبية) بواقع(30) تلميذ وتلميذة، وثانيهما (ضابطة) بواقع (30) تلميذ وتلميذة أيضاً ، وكافأت الباحثة المجموعتان أحصائياً في المتغيرات , الجنس ,العدد , العمر , التحصيل الدراسي للأباء والامهات , حددت الباحثة المواضيع لمادة التربية الفنية التي ستدرّسها خلال مدّة التجربة ،وأعدت الخطط التدريسية وتم صياغتها , وتم عرض الخطط على مجموعة من الخبراء لغرض الحكم على مدى صلاحيتها ، وأجريت التعديلات اللازمة وأصبحت الخطط جاهزة للتطبيق في ضوء ارائهم. ولغرض تنمية التعبير الفني لتلامذة مجموعتين البحث في المادة التي قامت الباحثة بتدريسها ،أعدتّ الباحثة اداة وتم التأكد من صدقها وثباتها ،بعد الانتهاء من جمع رسومات تلامذة الصف الخامس الأبتدائي واستعملت الباحثة :- معادلة الأختبار (T-Test)، معادلة كوبر (Cooper)واستعملت الباحثة معادلة (بيرسون) ظهرت نتائج ثبات التصحيح لمعرفة نسبة الاتفاق بين المحكمين ، استخدمت الباحثة اختبار التائي (t – test) لعينتين مستقلتين لمعرفة دلالة الفرق بين المجموعتين، و اختبار التائي (t – test) لعينتين مترابطتين لمعرفة دلالة الفرق بين الاختبار القبلي والبعدي للمجموعة الواحدة وبعد تطبيق الإختبارين قبلياّ وبعدياً على مجموعتي البحث وتحليل النتائج ومعالجتها إحصائياً ، اتضح وجود فرق ذات دلالة إحصائية بين متوسط درجات أفراد مجموعتي البحث ولصالح تلامذة المجموعة التجريبية الذين تم تدريسهم وفق استراتيجية التصور الذهني.ومن خلال نتائج الدراسة الحالية توصلت الباحثة إن التدريس باستراتيجية التصور الذهني يزيد من فاعلية تنميةا لتعبير الفني لدى تلامذة الصف الخامس الأبتدائي في مادة التربية الفنية ، وأوصت بأدخال المعلمين في دورات تدريبية في طرائق التدريس واستراتيجيات التعلم النشط ، واقترحت إجراء دراسات مماثلة لتنمية التفكير البصري والقدرة المكانية لدى التلامذة .

الكلمات المفتاحية: التصور الذهني , التعبير الفني , التربية الفنية

[1] وزارة التربية / المديرية العامة للتربية بغداد الكرخ الأولى / قسم الأشراف التربوي Anihiba83@gmail.com

الفصل الأول مشكلة البحث Research problem: في ضل وتطورات العصر الحديث وماتشهده جميع أقسام المعرفة , وما أنبثق من مستحدثات علمية وتقنية في كافة مجالات الحياة , فأصبح عقل الفرد المفكر ومايُنتجه مقياساً لقوة البلد , من خلال ذلك أصبحت تسعى الدول إلى بناء افراد قادرين على مواكبة التقدم العلمي ومسايرة العصر الحديث ومتغيراته , ومن خلال التدريب الذهني الذي يعدّ أداة هامة في تطوير قدرات المتعلمين المعرفية : " ادراك , انتباه , تنبؤ " ويمثل التصور الذهني طريقة من طرائق التدريس الحديثة المستخدمة في العلمية التعليمية التي تقوم على التدريب المتعلم حول تكوين الافكار العقلية حول المعرفة التي يحصل عليها والتي تؤدي الى التعبير الفني , من خلال الرموز والأشكال والنماذج التي يقوم برسمها . (Schmidt, 2000m,p246) . وتعتبر مادة التربية الفنية من المواد التي لها اهمية في تحقيق أهداف العملية التربوية ودور كبير في تنمية المتعلم بصورة متكاملة تمكنه من أن يكون فرداً نافع في مجتمعه (Al-Hila, 1998, p.: 35) . ومن خلال دراسة استطلاعية أجرتهاالباحثة من خلال مجال عملها كمشرفة تربوية أن اغلبية المعلمين يستخدمون الطرائق التقليدية التي لأتساعد على تدريب التصور الذهني لتلامذة وتمكنهم من التعبير الفني من خلال الأفكار المتكونة لديهم في الرسوم , شعرت الباحثة بحاجة الى استخدام استراتيجية تساعد على تنمية التعبير الفني لدى تلامذة الصف الخامس في مادة التربية الفنية صاغت الباحثة مشكلة بحثها بالتساؤل عن:هل إن التدريس وفق **فاعلية استراتيجية التصور الذهني في تنمية التعبير الفني لتلامذة الصف الخامس الابتدائي في مادة التربية الفنية؟**

أهمية البحث: تتمثل أهمية البحث والحاجة إليه فيما يأتي :

1- أهمية تدريب القدرات العقلية للمتعلمين كالأدراك والانتباه والتنبؤ
2- تساعد معلمي التربية الفنية في تحسين طرائق التدريس المستخدمة لديهم واستراتيجيات التعلم النشط
3- تفيد اقسام الأعداد والتدريب في المديريات العامة لتربية في أعداد الدورات التدريبية لمعلمين التربية الفنية لتطوير مهاراتهم التدريسية

أهداف البحث Research Objectives:تسعى الدراسة الحالية إلى

معرفة فاعلية استراتيجية التصور الذهني في تنمية التعبير الفني لتلامذة الصف الخامس الابتدائي في مادة التربية الفنية

فرضيات الدراسة :

- لايوجد فرق ذو دلالة إحصائياً عند مستوى (0 ,05) بين متوسط درجات تلامذة المجموعتي الضابطة والتجريبية في الأختبار البعدي في التعبير الفني .

-لا يوجد فرق ذو دلالة إحصائياً عند مستوى (0.05) بين متوسط درجات التلامذة للمجموعة التجريبية في مادة التربية الفنية الذين درسوا وفق إستراتيجية التصور الذهني وبين متوسط درجات التلامذة للمجموعة الضابطة الذين درسوا بالطريقة الأعتيادية قبلياً

حدود البحث: تتكون حدود البحث من :

1. حدود المكانية: محافظة بغداد , المديرية العامة للتربية الكرخ الأولى , مدرسة صلاح الدين الصباغ .

2. حدود الزمانية : العام الدراسي (2021-2022م) .

3. حدود البشرية : تلامذة المرحلة الأبتدائية الصف الخامس الدراسة الصباحية .

4- حدود الموضوعية :تمثلت بدراسة مجمل الرسوم الفنية .لتلامذة الصف الخامس في مدرسة صلاح الدين الصباغ الأبتدائية المختلطة في مادة التربية الفنية والتي نفذت بأستخدام استراتيجية التصور الذهني .

تحديد المصطلحات Definition Of Terms :

1. **الفاعلية** : هي التغيير المرغوب فيه او النواتج التعليمية التي تظهر في أداء التلاميذ على أنها اثر التعليم " (Badi, 1989, p.:93) وعرفتها الباحثة إجرائياً : هي كمية التغير الذي نرغب تحقيقه في التعبير الفني لدى التلامذة في مادة التربية الفنية ونلاحظه من خلال نتاجهم الفني والذي يحدث نتيجة تطبيق استخدام استراتيجية التصور الذهني .

2. **استراتيجية التصور الذهني** : عرفها (Al-Aqili 2012, p.: 64) تمثل مجموعة من الصور العقلية والنماذج الموجودة لدى المتعلم قبل قيامه بأي نشاط تعليمي , والتصور الذهني هو وظيفة معرفية التي تتيح للمثيرات الخارجية تمثيلها على شكل صور ورسوم ونماذج ورموز , أو أنطباعات مع الاحتفاظ بخصائص المثيرات كلها أو بعض منها . ويشير هذا المفهوم على نواتج العملية (رسوم , صور , رموز , انطباعات) والتي يحتفظها بها في ذاكرة بعيدة المدى ويقوم المتعلم بأستعادتها في مواقف لأحقة . وقد عرفتها الباحثة إجرائياً:: هي مجموعة من الأنشطة لتحفيز القدرات الذهنية لدى المتعلم , حيث يمثل التصور الذهني عدد من الأليات التي تساعد المتعلم من بناء تصوراته الداخلية مع الأحتفاظ بالمظهر الشكلي لشيْ ويقوم بتسجيلها في ذاكرة بعيدة المدى يتمكن من استرجاعها في مواقف لأحقة وأن أي تصور لأيبنى من عدم , انما يبنى من تجارب سابقة سواء كانت صحيحة أو خاطئة .

3- **التعبير الفني** : هو اللغة التي ينقل بها الفرد أحاسيسه الى الأخرين , مما يزيد من المشاعر ألايجابية من النواحي الأجتماعية والتاريخية كالأحساس بالأنتماء ويكون تعبيره عن مواضيع تاريخية واجتماعية بعمق حسي اجتماعي (Al-Ghamdi, 1997: p. 32) **وتعرف الباحثة التعبير الفني إجرائياً بأنه** :هي القدرة المتعلم على أظهار أفكاره وأحساسيه الداخلية من خلال رسوماته والخطوط والألوان المستخدمة في موضوع معين في مادة التربية الفنية .

4- **التربية الفنية Art Education** : وعرفها (Al-Basiouni, 1960, p: 77) بأنها:

" خبرات متكاملة يرتبط فيها التفكير والإحساس والكشف والابتكار والمعرفة والتذوق بصورة مميزة وواعية ". **أما تعريف (الباحثة) الإجرائي للتربية الفنية فهو:**" عملية تربوية أجتماعية تسهم في تنمية القيم والمهارات المعرفية والأبداعية لدى المتعلم.

الفصل الثاني : الأطار النظري

المبحث الأول : استراتيجية التصور الذهني

أنّ استراتيجية التصور الذهني تتضمن عدة نظريات علمية ونفسية مشتقة اولاً من نظرية النمو الذهني المعرفي التي تعود الى مؤسسها ورائدها "جان بياجيه " , وثانياً من النظرية لكود الثنائي للقراءة ل (mark sadoshk) الذي يعتبر مؤسس النظرية . حيث تقوم استراتيجية التصور الذهني على مبدأ يعتبر أساسي هو الربط الذهني والتخيل مما يؤدي الى زيادة قدرة التفكير الإبداعي والتخيل لدى المتعلم ويساعدهم في تحليل المواقف التعليمية والتوصل الى افكار جديدة بسهولة .(Buzan, 2006: p. 99)

واستراتيجية التصور هي تقنية ذهنية يتم اكتسابها من خلال الممارسة واستخدامها بطرق مختلفة , وهي من الاستراتيجيات المعروفة التي تستخدم في تحسين الأداء وتستخدم في المجال التطبيقي , وتساعد على التنظيم الذاتي للافكار والمشاعر والسلوكيات وهي احد سمات فنانين الأداء الناجح (Cumming and Ramsey , 2009 ,p:35)

وأشارت (Fleckenstoin , Et ,Al , 2002 , p:33) التصور الذهني يحتوي على عدة أنواع وكل واحد مكمل للأخر , أذ أن الصور والكلمات لأتنفصل إحداهما عن الأخرى , فالكلمة سواء كانت مكتوبة أو مسموعة ماهي ألا نموذج واقعي مدرك ومترابط مع التصور الذهني , وأيضاً الصورة المرسومة هي عبارة عن صورة ذهنية تم تكوينها من خلال الخبرة الذهنية والرسم الخطي . والتصور لنوع الصور يقسم الى انواع : التصور الذهني, والتصور المصور المنحوت , والتصور الذهني اللفظي , حيث ان التصور الذهني يقوم بتكوين صورة داخل عقل المتعلم لمدركات الحسية والتصور المصور المنحوت يقوم بأستقبال الصور من البيئة الخارجية , والتصور اللفظي يحصل من خلال استقبال أذان المتعلم للصور اللفظية .

وظائف استراتيجية التصور الذهني

1- خزن المعلومات في الذاكرة بعيدة المدى والأحتفاظ بها.
2- تذكر واسترجاه المعلومات بشكل أسرع
3- ربط المعلومات التي يحصل عليها المتعلم مع المعلومات السابقة في الذاكرة

(Rafi Al-Zaghoul, Emad Al-Zaghoul, 2003, p.:51)

خطوات استراتيجية التصور الذهني : كماحددها روبرت وفيشر (Robert , Fisher , 2007 ,P:67):

1. يقوم المعلم بتحديد أهداف الواضحة .
2. يستخدم المعلم التقييم لقدرة تلاميذ على التصور الذهني لموضوع عن طريق المناقشة معهم حول الصور التي تكونت لديهم بعد طرح الموضوع أو مشاهدة رسوم أو قراءة قصة
3. يقوم المعلم بتحفيز التلاميذ الذين لديهم القدرة على التصور الذهني من خلال تشجيعهم لتطوير مهاراتهم .
4. يوظف المعلم بعض الوسائل التي تدعم التصور الذهني (الرسوم , الصور , القصص) .
5. يستثمر المعلم المعرفة السابقة لدى التلاميذ التي من شانها تدعيم التصور الذهني لموضوع .

المبحث الثاني : التعبير الفني

الفن هو وسيلة من وسائل التعبير عن مجموعة من انفعالات وعواطف وخبرات الانسان واستثارتها في الحياة بشكل مخطط تحسب من خلاله العلاقات بين الخطوط والالوان والمساحات والتوافق والتباين والاتزان الذي يصف صلة الانسان بالعالم وأدراكه لقيمته ,حيث انّ النشاط الفني هو سلوك لأنساني بدرجات متفاوتة بين الافراد تحكمه ظروف معينة , و الفن عنصر ضروري لذات الأنسانية حيث انه نتاج حواس والعقل البشري ومحور أهتمامه معرفياً ووجدانياً وحسياً. (Nubler, 1987, p. 103). ويعتبر الفن وسيلة تربوية لها عناصر ايقاعية قابلة للقياس بصورة التي تنخرط في عمق العملية الواقعية للفكر والأدراك والعمل والحركة وبذلك ينشأ التعبير الفني من خلال ربط شكلين أو اكثر من خلال تنظيم العناصر الفيزياوية وفي نمط منسجم ويعبر عن رضا بالحواس , التعبير الفني يخرج مابداخل الأنسان من عالم الخيال الى عالم الحس ممايثير في داخل النفس أعجاباً وشعوراً بالجمال .وآشار(Herbert Reed, 1975, p.: 152): " أن التعبير الفني عبارة عن عملية عقلية , يبدأ الطفل بتعبير عن نفسه منذ ولادته برغبات غريزية من خلالها يحاول ابلاغ العالم الخارجي , ويمر الطفل بمراحل نمو مختلفة نلاحظ تعبيره الفني مرتبط بالعلميات العقلية في التعبير أكثر من النواحي الجمالية .

وللتعبير الفني دوراً ذات أهمية في فنون الأطفال يتضح من خلال مايأتي :

1. التعبير الفني ينّمي الذوق العام لمتعلمين من خلال الممارسة للأعمال الفنية التي من سماتها تنّمي الجوانب الوجدانية .
2. التعبير الفني يحقق التوزان النفسي بين المتعلم والمجتمع من خلال تهذيب السلوك اثناء درس التربية الفنية .
3. التعبير الفني يساعد في الكشف عن ميول المتعلمين وتنميتها .

دو افع التعبير الفني في فنون الأطفال

قدم العلماء الكثير من النظريات والتفسيرات التي من خلالها نستطيع تفسير دوافع التعبير الفني في رسوم الأطفال حيث قام (Al-Badri, 2001, p.: 104)

بتخليص هذه الدوافع كما في الأتي :

1. دافع التسلية : الرسم وسيلة يلجأ إليها الطفل كأي وسيلة أخرى من أجل التسلية يشغل وقت فراغه ويكسب المتعة .
2. دافع التقليد والمحاكاة : يحاول الطفل بتقليد الآخرين في محيطه فيقوم بترجمة نشاطه بالرسم .
3. دافع الأيضاح وألاتصال : يقوم الطفل بتسجيل خبراته ونقلها للآخرين من خلال الرسم
4. دافع التليخص : يبدأ الطفل بالتخطيط ثم ينتقل الى الرسم الأيجازي الرمزي والى رسم البعد الثالث الي يؤكد الحركة ' حيث يرى أصحاب النظرية أن رسوم الطفل وتطورها هي نتيجة تلخيص الطفل لنشاط الذي مرت به البشريه من خلال تاريخها الحافل المتمثل في الحضارات المتعاقبة .
5. دافع تصريف الطاقة : يعتبر الرسم أحد المجالات الترفيهية التي تساعد في تصريف الطاقة وتهذيب المتعلم واعطائه اتزان لشخصية .

6. دافع الخلق والأبداع : يعتبر قسم من العلماء أن تخطيطات الاولية للطفل هي أو مبادرة في عملية الأبداع تتقرن بخطوات تأمل تدريجية من ناحية الخلق .

الدراسات السابقة :تعد الدراسات السابقة والبحوث من الوسائل المفيدة في تحديد ماهية مشكلة البحث والإلمام بأبعادها والوقوف على ما وصل اليه الآخرون في هذا المجال ، مما يساعد على تحديد المشكلة وحجم العمل الذي ستجريه الباحثة .قامت بمراجعة عدداً من الدراسات السابقة للإفادة منها في إجراءات الدراسة الحالية وعلى هذا الأساس تم اختيار الدراسات السابقة التي تضمنت :

- **دراسات سابقة في مجال استراتيجية التصور الفني والتربية الفنية .**

1- **دراسة (Al-Mayahi, and Al-Nabhan, 2019) العراق هدفت الدراسة إلى (التعرف على فاعلية استراتيجية التصور الذهني في تحصيل طلبة الصف الرابع العلمي في مادة الفيزياء)** وتحقيقا لهذا الهدف؛ قام الباحثان بإعداد أدوات الدراسة وهما: اختبار تحصيلي , واختبار التفكير الإيجابي . وقد أظهرت النتائج تفوق طلبة المجموعة التجريبية الذين درسوا وفق استراتيجية التصور الذهني على طلبة المجموعة الضابطة الذين درسوا وفق الطريقة الاعتيادية .

2- **دراسة (Al-Obaidi, 2008) /العراق _ ديالى هدفت الدراسة إلى " التعرف على أثر سرد الحكايات في تنمية التعبير الفني لدى تلميذات المرحلة الأبتدائية** ". تألف مجتمع الدراسة من تلميذات المرحلة الأبتدائية , تم اختيارهم بطريقة عشوائية وبلغ حجم العينة (40) تلميذة , تم تقسيم حجم العينة على مجموعتين ضابطة وتجريبية بواقع(20) تلميذة لكل مجموعة من المجموعتين . ثم حددت الباحثة ثمان مواضيع تعتبر كقصص اعتمدتها في تطبيق التجربة , قامت الباحثة باعداد استمارة تحليل محتوى لرسوم التلميذات اتسمت بالصدق والموضوعية والثبات شملت على (7) مجالات واحتوت على مجموعة من الفقرات الفرعية. واعتمدت على الوسائل الاحصائية في الدراسة اختبار T:test معادلة Cooper كوبر معادلة الأرتباط بيرسون معادلة مربع كاي لاظهار النتائج التي اسفرت عن وجود فروق ذات دلالة إحصائية بين متوسط درجات تلميذات المجموعة التجريبية التي تدرس مادة االتربية الفنية بأسلوب سرد الحكايات، وبين متوسط درجات تلميذات الضابطة التي تدرس مادة التربية الفنية بالطريقة الأعتيادية.

مؤشرات الأطار النظري : وبعدما أطلعت الباحثة على عدد من الدراسات السابقة والتي تعدّ أساساً مهماً استند إليه في البحث الحالي وأفاده كثيراً , تم التوصل الى مجموعة من المؤشرات الأتية :

1. تسهم استراتيجية التصور الذهني في جعل التعليم يكون ذاتياً , بحيث يكون المتعلم هو المسؤول عن تعبيره الفني والمعرفي.
2. تساعد استراتجية التصور الذهني على توليد الأفكار الفنية التي تساعد المتعلم بالتعبير عنها من خلال مهارة الرسم ومهارات اخرى كالتمثيل .
3. تؤدي أستراتيجية التصور الذهني الى زيادة الرغبة بالتعلم لأنها تتضمن مجموعة من الأنشطة وأجواء تعليمية وفق خطوات محددة.

الفصل الثالث إجراءات البحث

بما أن الدراسة تهدف الى تقصي اثر **((فاعلية استراتيجية التصور الذهني في تنمية التعبير الفني لتلامذة الصف الخامس الابتدائي في مادة التربية الفنية))**، تم أختيار المنهج التجريبي من قبل الباحثة والمتكون من مجموعتين متكافئتين أحداهما تجريبية تدرس وفق استراتيجية التصور الذهني وأخرى ضابطة تدرس بالطريقة الأعتيادية .ويحتوي التصميم على اختبار قبلي لمجموعتين البحث , والثاني بعد انتهاء **التجربة**

المجموعة	الاختبار القبلي	المتغير المستقل	الاختبار ألبعدي	المتغير التابع
المجموعة التجريبية	التعبير الفني	استراتيجية التصور الذهني	التعبير الفني	التعبير الفني
المجموعة الضابطة		الطريقة التقليدية		

كما موضح المخطط إدناه مخطط رقم (1)

ولاختبار فرضيات البحث الحالي تم تطبيق اختبار قبلي للتعبير الفني على المجموعتين التحريبية والضابطة لتحديد درجة كل تلميذة بعدها تعرضت المجموعة التجريبية للمتغير المستقل (استراتيجية التصور الذهني) طبق الاختبار البعدي اختبار للتعبير الفني على المجموعتين التجريبية والضابطة لمن اجل معرفة الفرق بين درجات المجموعتين .

ثانياً: مجتمع وعينة الدراسة :يتألف مجتمع البحث من تلميذات الصف الخامس الأبتدائي في مديرية تربية بغداد الكرخ الأولى والبالغ عددهن (1889) تلميذة. اختارت الباحثة عينة البحث قصدياً تمثلت بمدرسة صلاح الدين الصباغ الأبتدائية , لكونّ الباحثة مشرفة تربوية والمدرسة تحت أشرافها , تحتوي المدرسة (2) شعب للصف الخامس الأبتدائي (أ, ب) البالغ عددهم (73) للعام الدراسي (2021_2022) واختيرت شعبة الخامس (أ) لتكون المجموعة الضابطة وشعبة (ب) المجموعة التجريبية ,.كما موضح في المخطط رقم (2).

المجموعة	الذكور	الاناث	المجموع
التجريبية	15	15	30
الضابطة	15	15	30
المجموع	30	30	60

تكافؤ مجموعتي البحث : للتأكد من سلامة التصميم التجريبي المعتمد من قبل الباحثة ، تم مكافئة المجموعة التجريبية عدد من المتغيرات التي تؤثر في السلامة الداخلية للتصميم والمتغيرات هي: 1-العمر الزمني للتلامذة محسوبا بالشهور.. 2-متغيرالجنس **وكمايلي :**

- **متغير العمر الزمني:** تم ضبط هذا المتغير للأفراد عينة البحث الحالي، تم احتساب أعمار التلامذة بالشهور، وتبين أن متوسط الأعمار تلامذة المجموعة التجريبية (135.26) ومتوسط اعمار طلبة المجموعة الضابطة (133.3)شهراً. وللتحقق من تكافؤ أعمار تلامذة مجموعتين البحث , استعملت الأختبار (t-

test)لعينتين مستقلتين مجموعتي البحث محسوباً بالشهور, والجدول (1) اعلاه يوضح ذلك نتائج الاختبار التائي للعمر الزمني لتلامذة.

المجموعات	عدد الأفراد للعينة	المتوسط الحسابي لعينة	الأنحراف المعياري لعينة	درجة الحرية	القيمة التائية		مستوى الدلالة
					المحسوبة	الجدولية	
التجريبية	30	135.26	13,04	58	2	0.730	ليست بذي دلالة إحصائية عند مستوى 0.05
الضابطة	30	133.3	10, 50				

-متغير الجنس: تمت الموازنة بين المجموعتين كماموضح في **جدول (3) يمثل عينة البحث حسب متغير الجنس**

المجموعة	اعداد التلامذة لعينة البحث				المجموع
	الذكور	%	الأناث	%	
التجريبية	15	%50	15	%50	30
الضابطة	15	%50	15	%50	30
المجموع	30		30		60

العينة الاستطلاعية :-

تم التطبيق على العينة استطلاعية التي تتكون من (45) تلميذاً من تلامذة الصف الخامس الابتدائي في مدرسة (الوركاء) التابعة الى المديرية العامة لتربية بغداد/الكرخ الأولى وبعد الاتفاق مع إدارة المدرسة ومعلمة مادة التربية الفنية على إجراء اختبار بعد انتهاء التلاميذ من دراسة المواضيع من الخطة المحددة, حدد يوم (2022/3/4) موعداً للتطبيق اختبار, وفيما يخص فقرات اختبار والتعليمات كانت واضحة للتلامذة ولم ترى الباحثة أي سؤال أو استفسارٍ من قبل التلامذة أثناء اجراء الاختبار.

أدوات البحث:-

أ: الموضوعات :

قامت الباحثة بإختيار (8) مواضيع متنوعة خاصة بالأطفال وتتلائم مع المرحلة العمرية للعينة البحث وعرضتها الباحثة على مجموعة من الخبراء والمتخصصين في التربية الفنية لمعرفة مدى ملائمة الاختبار للفئة العمريه للعينة البحث, ابدى المحكمين بأمكان استخدامهاحيث بلغت نسبة الأتفاق على الاداة وصلاحيتها في البحث الحالي بنسبة 100% مع تعديل بسيط في فقراته الأداة . فقد اعتمدت الباحثة على استمارة لتحليل رسوم التلامذة في دراسة (Hassan, 2006)., حيث أحتوت الأستمارة على (16) مجالاً من مجالات التعبير الفني حيث تتضمن المجالات خصائص العمل الفني من (تكرار , الميل , التسطيح , المبالغة ,

خط الأرض , التصنيف , الحذف , الشفافية , الفضاء , التماثل , علاقة الاشكال ببعضها , تفاصيل الشكل , طبيعة الشكل المرسوم , الجمع بين الامكنة والازمنة في حيز واحد) ,

ب- **ثبات الأداة التحليل** : استعملت الباحثة طريقتين في إيجاد الثبات وكما يأتي : -ثبات استمارة التحليل عبر الزمن , حيث قامت الباحثة بأخذ عينة من مجموعة رسوم التلامذة بلغت(15)رسمة شكلت نسبة (5%)من مجموعة الرسوم حللت من قبل معلمي مادة التربية الفنية وبعد مرور اسبوعين حللت مرة ثانية وبعد معالجتها احصائياً بأستخدام معادلة سكوت حيث أتضح أن معامل الثبات بين التحليل الأول والثاني بلغ مابين (100% 0- 95 %) والجدول (4) يوضح معامل ثبات التصحيح

المحلل الأول مع المحلل الثاني	الباحثة مع المحلل الأول	الباحثة مع المحلل الثاني	الدلالة المعنوية في 0,05
معامل الثبات في المتوسط	0,869	0,867	جميع المعاملات للثبات دالة معنوياً

- **التحليل الإحصائي للفقرات الأختبار:** اعتمدت الباحثة بعد الانتهاء من تطبيق الأختبار وتصحيح الأجابات وحساب الدرجات ، قامت بحساب الخصائص السيكومترية الآتية لكل فقرة وكمايلي:

1- معامل صعوبة الفقرة : وعمدت الباحثة بحساب معاملات صعوبة الفقرات باستخدام معادلة صعوبة للفقرات ذات الإجابة المتقطعة (1 ، 0) ، تبين أن جميع المعاملات لصعوبة صالحة لأنها تراوحت ما بين (0,28 – 0,67) أي ضمن المدى المسموح به لمعاملات الصعوبة, وآشار اليه معظم علماء القياس حيث يتراوح بين (0,20 – 0,80). (Al-Zaher et al., 1999: 130) .

ت	المعامل للصعوبة	ت	المعامل للصعوبة
.3	0,50	16	0,65
.4	0,58	17	0,58
.5	0,45	18	0,37
.6	0,65	19	0,50
.7	0,58	20	0,67
.8	0,47	21	0,58
.9	0,58	22	0,38
.10	0,42	23	0,58
.11	0,60	24	0,65
.12	0,40	25	0,44
.13	0,58	26	0,50
.14	0,43	27	0,65
.15	0,45	28	0,43
.16	0,28	29	0,44
.17	0,37	30	0,58

- **معامل التمييز** : هو قدرة الفقرة على التمييز بين التلامذة ذو المستوى العالي والتلامذة ذو المستوى الواطئ وبما أنّ من الصعوبة تمييز الفقرة لجميع التلامذة لذلك يجب أن نميز بين مجموعتين العليا والدنيا على أقل تقدير ، لهذا جزئت الباحثة أفراد عينة البحث بعد ترتيبهم من أعلى درجه كليه الى أقل درجه كليه الى مجموعتين عليا ودنيا وبنسبة 50% في كل مجموعة حيث آشار بعض المختصين في مجال القياس والتقويم إذا كانت العينة بحدود (60) فرداً أو أقل يجب أن تقسم الى (50%) , وقامت الباحثة بعمل هذا الأجراء

مع عينة تحليل الفقرات إحصائياً واستخدمت معادلة تمييز الفقرات عندما تكون الإجابة عنها متقطعة (1 ، 0), تبين أن جميع الفقرات لها قدرة على التمييز حيث تراوحت معاملات تمييزها ما بين (0,30 – 0,60) عدتّ الفقرة مقبولة في تمييزها قد بلغت (0,30) فأكثر والجدول (6) يوضح ذلك (Al-Zaher et al., 1999: 130).

جدول (6)معامل تمييز الفقرات

ت	معامل التمييز	ت	معامل التمييز
1	0,33	16	0,37
2	0,37	17	0,33
3	0,30	18	0,30
4	0,33	19	0,33
5	0,37	20	0,33
6	0,33	21	0,46
7	0,33	22	0,60
8	0,37	23	0,46
9	0,33	24	0,33
10	0,33	25	0,33
11	0,53	26	0,36
12	0,30	27	0,33
13	0,33	28	0,37
14	0,37	29	0,33
15	0,43	30	0,40

خطوات إجراء التجربة :

بعد استخراج صدق وثبات الأداة قامت الباحثة بتطبيق التجربة على عينة البحث الأساسية والبالغ عددها (60) تلميذ وتلميذة وكانت الأجراءات كالآتي :-

1- زودت الباحثة بأعداد تلامذة الصف الخامس الأبتدائي من خلال الموثقة في سجلات المدرسة من قبل الادارة .

2- قامت الباحثة بتوزيع أوراق (A4) على مجموعة عينة البحث، مع اعطاء علبة الوان , وطلبت من كل تلميذ اسمه مع الصف والمدرسة على الورقة .

3- الطلب من التلامذة رسم أحد المواضيع ضمن المواضيع المحددة مثلاً رسم منظر طبيعي يحتوي على عائلتهم واصدقائهم وتلوينه بالألوان الزاهية .

5- قبل انتهاء الدرس ب (5) دقائق تسحب الاوراق

والجدول (7) يوضح المواضيع وتواريخ تدريسها

ت	المواضيع	التاريخ
	الاختبار القبلي	2022/3/5
	– منظر الطبيعي	2022/3/6
	– ملعب كرة القدم	2022/3/12
	– السوق	2022/3/13
	– عيد الأم	2022/3/16
	– المدرسة	2022/3/19
	– عيد الجيش	2022/3/20
	– اعياد الميلاد	2022/4/26

- قامت الباحثة بعد الانتهاء من كل حصة بجمع الرسوم التلامذة بعد كل حصة دراسية وكانت عدد الحصص بواقع (7) حصة .

- الوسائل الإحصائية :استخدمت الباحثة عدداً من الوسائل الإحصائية في أنجاز الدراسة الحالية منها ي :

1- معادلة نسبة الاتفاق لكوبر (Cooper)

استعمل لاستخراج نسبة اتفاق الخبراء.

$$\text{معادلة نسبة الاتفاق} = \frac{\text{عدد مرات الاتفاق}}{\text{عددمرات الاتفاق +عددمرات عدم الاتفاق}} \times 100$$

(Cooper,1974: p 27)

2- **معامل أرتباط بيرسون من اجل حساب القيمة لمعامل ثبات أداة الدراسة**

$$ر = \frac{ن \text{ مج س ص} - (\text{مج س})(\text{مج ص})}{[ن \text{ مج س}^2 - (\text{مج س})^2][ن \text{ مج ص}^2 - (\text{مج ص})^2]}$$

إذ إنّ : ر = معامل ارتباط بيرسون ن = عدد أفراد العينة

س , ص = قيم المتغيّرين . (Al-Kubaisi, 2010, p. 42)

3-اختبار (t- Test) تصميم المجموعة الواحدة.

$$ت = \frac{س_{ف}}{\frac{ع_{ف}}{\sqrt{ن}}}$$

حيث ان:

س ف = الوسط الحسابي للفروق بين الاختبارين

ع ف = الانحراف المعياري للفروق بين الاختبارين

ن = عدد افراد العينة

3-المعادلة لمعامل الصعوبة :حيث استعملت لحساب صعوبة فقرات الاختبار:

$$\text{صعوبة الفقرة} = \frac{م + ن}{2هـ}$$

إذ تمثل:

م = عدد الإجابات الصحيحة في المجموعة العليا

ن = عدد الإجابات الصحيحة في المجموعة الدنيا

2 هـ = العدد الكلي لأفراد العينة. (Al-Azzawi, 2008: 81)

4-معادلة قوة تمييز الفقرات :-

لحساب القوة التمييزية للفقرات الموضوعية اعتمدت الباحثة على معادلة قوة التمييز للفقرات التي تعطي أجاباتها(1،0) في الاختبار التحصيلي.

أذ تمثل:

$$D = \frac{P_u - P_L}{\frac{1}{2}n}$$

D= معامل التمييز.

UP= عدد التلاميذ الذين اجابوا إجابة صحيحة في المجموعة العليا.

LP= عدد التلاميذ الذين اجابوا إجابة صحيحة في المجموعة الدنيا.

n= عدد التلاميذ في أحدى المجموعتين (Al-Nabhan, 2004: 196)

عرض نتائج البحث

- **الفرضية (1)** " لا يوجد فرق ذو دلالة إحصائياً عند مستوى (0 ,05) بين متوسط درجات تلامذة المجموعتين الضابطة والتجريبية في الاختبار البعدي في التعبير الفني "

. وللتحقق من صحة الفرضية (1) ، تم استخدام الاختبار التائي (t-test) للكشف عن دلالة الفرق في متوسطي درجات التلاميذ ، وكانت النتائج كما موضحة في الجدول (8) :

المجموعات	عدد افراد العينة	المتوسط الحسابي	التباين	درجة الحرية	القيمة التائية المحسوبة	القيمة التائية الجدولية	الفرق ذو الدلالة الإحصائية عند مستوى دلالة (0,05)
التجريبية	30	27,38	26,14	53	3,36	2,00	دالة
الضابطة	30	27,36	26,13				

الجدول يوضح القيمة التائية المحسوبة اصغر من الجدولية ، ويبين معنى عدم وجود فروق ذات دلالة احصائية عند مستوى (0.05) بين مجموعتي البحث (ت ، ض) ، لذلك تقبل الفرضية الصفرية (1) .

الفرضية (2) لا يوجد فرق ذو دلالة إحصائياً عند مستوى (0.05) بين متوسط درجات التلامذة للمجموعة التجريبية في مادة التربية الفنية الذين درسوا وفق إستراتيجية التصور الذهني وبين متوسط درجات التلامذة للمجموعة الضابطة الذين درسوا بالطريقة الأعتيادية قبلياً

، وبعد تحليل النتيجة، اتضح أنّ متوسط درجات تلاميذ المجموعة التجريبية الذين درسوا مادة التربية الفنية على وفق أستراتيجية استراتيجية التصور الذهني بلغ (29,80)، حيث ان متوسط درجات تلاميذ للمجموعة الضابطة الذين درسوا مادة التربية الفنية بالطريقة التقليدية بلغ (21,45) ، وعند استخدام اختبار التائي لعينتين مستقلتين لغرض معرفة دلالة الفرق الإحصائي بين مجموعتي الدراسة ، تبين أن هناك فرق ذوا دلالة إحصائية عند مستوى الدلالة (0,05) ودرجة حرية (53), حيث كانت القيمة التائية المحسوبة (5,81) فهي اكبر من القيمة التائية الجدولية البالغة (2,00) أي النتيجة دالة احصائياً لصالح المجموعة التجريبية ويدل على تفوق تلامذة المجموعة التجريبية الذين درسوا على وفق استراتيجية التصور الذهني على تلامذة المجموعة الضابطة الذين درسوا على وفق الطريقة الاعتيادية وبهذا ترفض الفرضية الصفرية.

كما موضح في الجدول (9) ادناه المتوسط الحسابي والتباين والقيمة التائية المحسوبة والجدولية لدرجات المجموعتين (التجريبية والضابطة) في اختبار البعدي.

المجموعات	عددافراد العينة	المتوسط الحسابي	التباين	درجة الحرية	القيمة التائية المحسوبة	القيمة التائية الجدولية	الفرق ذو الدلالة الإحصائية عند مستوى دلالة (0,05)
التجريبية	30	29,80	28,30	53	5,81	2,00	دالة
الضابطة	30	21,45	24,01				

تفسير النتائج: يمكن تفسير نتائج تفوق تلاميذ المجموعة التجريبية على تلاميذالمجموعة الضابطة في تحصيل مادة التربية الفنية الى الاسباب الاتية:

1. ان تدريس مادة التربية الفنية باستخدام إستراتيجية (التصور الذهني) ساعدت في تنمية التعبير الفني لدى التلامذة.
2. ان استخدام إستراتيجية (التصور الذهني) تجعل دور المعلم مشرف بدلاً من ملقن .

الاستنتاجات:

ظهرت فروق ذو دلالة معنوية بمستوى دلالة (0.05) بين الاختبارين القبلي والبعدي الذي اجرته (عينة الدراسة) لصالح الاختبار البعدي، من خلال يعزى ذلك الى تأثير استراتيجية التصور الذهني التي استخدمتها الباحثة كطريقة تدريس في تنمية التعبير الفني الذي ظهر من خلال رسوم التلامذة لكل موضوع من المواضيع المحددة .

التوصيات: من خلال الاستنتاجات التي توصلت اليها الباحثة توصي بالآتي:

1- تطبيق استراتيجية التصور الذهني في تدريس مادة التربية الفنية للصف الخامس الابتدائي؛ لما لها من اثر في تنمية التفكير البصري لدى التلاميذ.

2- تطبيق هذه الاستراتيجية في الدورات التي تقيمها اقسام الاعداد والتدريب الذي من خلال يتم اعداد وتأهيل للمعلمين والمعلمات اثناء الخدمة.

المقترحات:

فيما اقترحت الباحثة ما يلي:

1. اثر استراتيجية التصور الذهني في تنمية التفكير البصري لدى تلامذة المرحلة الأبتدائية في مادة التربية الفنية .
2. اثر فاعلية التدريس وفق استراتيجية التصور الذهني في تنمية القدرة المكانية لدى تلامذة الأبتدائية

References:

1. Badi, Ghassan K. (1989): *Cooperative education and the humanization of the educational process*, Futures Magazine, Vol. 19, No. 4, Jordan: p. 93
2. Al-Ghamdi, A. Abdel-Rahman, *Art Education, its concept, objectives, curricula, and teaching methods*, Al-Safa Press, Makkah Al-Mukarramah, 1997.
3. Al-Kubaisi, Waheeb M. *Applied Statistics in the Social Sciences:* Beirut - Lebanon, Dar Al-Alamiya, 2010.
4. Al-Nabhan, M. *The Basics of Measurement in Behavioral Sciences*, the first Arabic edition, Dar Al-Shorouk for Publishing and Distribution, Amman, 2004.
5. Nobler, N. *Dialogue of Vision - An Introduction to Art Tasting and Aesthetic Experience*, Translated by: Fakhry Khalil, Reviewed by: Jabra Ibrahim Jabra, Dar Al-Ma'moun for Translation and Publishing, 1st edition, Baghdad, 1987.
6. Al-Obaidi, Iman M. S. (2008), *the effect of storytelling on the development of artistic expression among primary school students*, master's thesis (unpublished), College of Basic Education, University of Diyala University.
7. Hassan, Wafaa S. *The effectiveness of group work in developing the drawings of primary school students*, Diyala University, College of Basic Education, (unpublished thesis), 2006.
8. Al-Mayahi, Ethar Abdel-Mohsen Q. And Al-Nabhan. Muslim Muhammad J. (2019), *The Effectiveness of the Mental Imagery Strategy in Physics Fourth Science Students' Achievement and Positive Thinking*, Education and Social Science Journal, 38(2), p. 172-197. Doi: 10.17121/ressjournal.2015.
9. Cumming and Ramsey, R. (2009) *Imagery interventions in sport* .J Advances in applied sport psychology: A review, 35.
10. Ebel , R. L. (1972) , *Essentials of Educational Measurement* , New Jersey , prentice Fleckenstein, K, Calendrillo, L. & Worley, and D, (2002): Language and image in the reading _writing classroom: Teaching Vision. New Jercey : Lawerence Erlbaum Associates.
11. Al-Badri, M.: *The Psychology of Children's Drawings, Human Drawing Tests and Their Applications to Children of Arab Countries*, 3rd edition, Dar Al-Furqan Press, Amman, Jordan, 2001.
12. Robert , Fisher .(2007) : *The Effect of guided mental imagery on the intrinsic reading motivation of fourt hand fifth grade students* , Unpublished Dissertation , Widener University .
13. Schmidt.R .A.Crai G.A. (2000). *Wrisbers, Motor Learning and Performance* .Humankinetic. USA.
14. Al-Basiouni, M. *The Fundamentals of Art Education*, Dar Al-Maarif, Cairo, 1960
15. Buzan, T. (2006) *How to draw a mind map,* Jarir Bookstore, 2nd edition, Riyadh.
16. Alheela. M. M. *Instructional design theory and practice*, 4th edition, Dar Al Masirah, Amman, (2008) AD.
17. Rafi Al-Naseer Al-Zaghoul, Emad Abdel-Rahim Al-Zaoul (2009): *Cognitive Psychology*, Amman, Al-Shorouk Press.
18. Reed, H. *Nurturing Artistic Taste,* 2nd Edition, T: Youssef Mikhael, Publishing House, 1975.
19. Al-Zaher, Zakaria Muhammad, (1999): "Principles of Measurement and Evaluation in Education," 1st Edition, Dar Al-Thaqafa Library, Amman.
20. Al-Azzawi, R. , Paul C. (2009): *"Curriculum and Teaching Methods*," 1st Edition, Dar Degla, Amman.

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1132

Luxury in jewelry design

Aya Qutaiba Abdul Khaleq[1]
Nawal Mohsen Ali [2]

Al-Academy Journal-Issue 108 **ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229**
Date of receipt: 13/2/2023 **Date of acceptance: 12/3/2023** **Date of publication: 15/6/2023**

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

Abstract:

The current research dealt with the presence of ornaments and jewelry since ancient times، which express the social، religious or emotional status of the person who adorns them، in addition to being distinguished by a distinct aesthetic and luxury، that is، in a sense closely related to the social and economic status of people، and we note that jewelry is considered a symbol of luxury and luxury، and hence The need to study luxury appeared in the design of ornaments and jewelry because it refers to the adornment elements that are made of metals and precious stones، which actually indicate signs of status or position that distinguish social classes from each other. The problem was identified by the following question: Determine the effectiveness of luxury in the design of jewelry and jewelry? The research included two important topics. We will address them successively.

Below are some results and conclusions:

1 .Luxury is of great importance in the field of distinguished and luxurious creativity of the industrial designer and industrial production institutions in the modern industrial world.

2 .The emergence of luxury led to the fulfillment of the requests of users with trends and class of the velvet class of the rich، political figures، aristocratic classes and the global bourgeoisie.

Keywords: luxury، design، ornaments and jewelry.

[1] University of Baghdad / College of Fine Arts. ayah.abd2104m@cofarts.uobaghdad.edu.iq

[2] University of Baghdad / College of Fine Arts. Dr.Nawalmuhsin@Gmail.com

الفخامة في تصميم الحلي والمجوهرات

آية قتيبة عبد الخالق [1]

نوال محسن علي[2]

ملخص البحث:

تناول البحث الحالي وجود الحلي والمجوهرات منذ قدم التاريخ والتي تعبر عن الوضع الاجتماعي والديني إو العاطفي للشخص الذي يتزين بها، فضلا عن أنها تتميز بجمالية وفخامة متميزة، أي بمعنى ترتبط ارتباط وثيق بالوضع الاجتماعي والاقتصادي للأشخاص، ونلاحظ إن المجوهرات تعتبر رمزا للفخامة والترف، ومن هنا ظهرت الحاجة إلى دراسة الفخامة في تصميم الحلي والمجوهرات لأنها تشير إلى عناصر الزينة والتي تكون مصنوعة من المعادن والأحجار الكريمة، والتي بالفعل تدل على علامات المكانة إو المنصب والتي تميز الطبقات الاجتماعية عن بعضها البعض . وتم تحديد المشكلة بالتسأول التالي: ماهي فاعلية الفخامة في تصميم الحلي والمجوهرات؟ وتحدد بالهدف الآتي : تحديد فاعلية الفخامة في تصميم الحلي والمجوهرات ،وتضمن البحث على مبحثين مهمة. سنتطرق إليها تباعا. ونورد ادنا بعض النتائج والاستنتاجات:

1. للفخامة أهمية كبيرة في مجال الإبداع المميز والفخم للمصمم الصناعي ومؤسسات الإنتاج الصناعي في العالم الصناعي الحديث.
2. أدى ظهور الفخامة إلى تلبية طلبات المستخدمين من ذوي الاتجاهات والفئة من الطبقة المخملية من الأغنياء والشخصيات السياسية والطبقات الارستقراطية والبرجوازية العالمية.

الكلمات المفتاحية: الفخامة، التصميم، الحلي والمجوهرات.

مشكلة البحث:

ظهرت الحلي والمجوهرات منذ قدم التاريخ والتي تعبر عن الوضع الاجتماعي و الديني إو العاطفي للشخص الذي يتزين بها، فضلا عن أنها تتميز بجمالية والفخامة، أي بمعنى ترتبط ارتباط وثيق بالوضع الاجتماعي والاقتصادي للأشخاص، و نلاحظ إن المجوهرات تعتبر رمزا للفخامة والترف، ومن هنا ظهرت الحاجة إلى دراسة الفخامة في تصميم الحلي والمجوهرات لأنها تشير إلى عناصر الزينة والتي تكون مصنوعة من المعادن والأحجار الكريمة، والتي بالفعل تدل على علامات المكانة إو المنصب والتي تميز الطبقات الاجتماعية عن بعضها البعض وإمكانية اقتنائهم لكمية المجوهرات حسب مكانتهم الاجتماعية وليس هناك شك في إن الحلي والمجوهرات ذا قيمة عالية وترمز للفخامة. وتم تحديد المشكلة بالتسأول التالي: ماهي فاعلية الفخامة في تصميم الحلي والمجوهرات؟

هدف البحث: تحديد فاعلية الفخامة في تصميم الحلي والمجوهرات.

أهميه البحث: تتحدد أهمية البحث في تسليط الضوء على مفهوم الفخامة من داخل حقل التصميم الصناعي وبيان كيفيات ومظاهر تمثلها في تصميم الحلي والمجوهرات.

[1] كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد / ayah.abd2104m@cofarts.uobaghdad.edu.iq

[2] كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد / Dr.Nawalmuhsin@Gmail.com

حدود البحث: الحدود الموضوعي: الفخامة في تصميم الحلي والمجوهرات. الحدود ألزماني: 2021-2022.

تحديد المصطلحات:

الفخامة لغوياً: فخم الشيء / يفخم فخامة وهو فخم: عبل، والأنثى فخمة وفخم الرجل، بالضم، فخامة أي ضخم (Ibn Manzoor, 1984, p. 3362). فخم يفخم: فخامة 1. الشيء: ضخم 2. علا قدره وارتفعت منزلته 3. الكلام: كان جزلاً فصيحا (Massoud, 1992, p. 595).

الفخامة اصطلاحاً: هي معيار لجمالية الشكل وأقصى درجات الانبهار ولكن ينقسم الجمال المعاصر إلى الفخامة السلبية وتشمل الفخامة الجمالية المخيفة والبشعة الذي تتعدى الحالة العقلانية من الاتزان والانساق، والفخامة الإيجابية وتشمل الفخامة الجمالية النبيلة والعقلانية التي تحقق أعلى درجات الانبهار في الشكل (l-Muqram, 2010, p. 860).

إجرائيا: تعرفها الباحثة بأنها معيار لجمالية الشكل وأقصى درجات الكمال لأنها ناتج ترابطية العلاقة لمجموعة من المفردات والعناصر التصميمية والعلاقات الشكلية واللونية، بهدف تحقيق الغرض التصميمي للمنتج من الناحيتين الجمالية والوظيفية.

الحَلِيُّ والمجوهرات لغويا: حَليّ: (اسم) من الأشياء: البالغُ الجودةِ والحلاوة (Ibn Manzoor, 1984, p. 456) ، المجوهرات [الجَوْهَرُ] - جوهرُ الشيء: حقيقته وذاته. و-من الأَحجار: كلُّ ما يُستخرج منه شيء ينتفع به.

الحَلِيُّ والمجوهرات اصطلاحا: هي شكل من أشكال الزينة الشخصية مثل القلادة، الخاتم، البروش، الأقراط والسوار، ويمكن أن تصنع الحلي والمجوهرات من أي مادة، ولكنها غالباً ما تصنع من الأحجار الكريمة، المعادن الثمينة أو أصداف البحر.

الإطار النظري

المبحث الأول: نشأة الفخامة في التصميم الصناعي:

في مجرى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، وتحديداً في نهايات القرن الثامن عشر وبدايات القرن التاسع عشر، بدأت الفخامة تزدهر بظهور الثورة الصناعية وتحقق فتوحاتها الفكرية ولاسيما في مجال الفن وفي مجالات الأدب والهندسة المعمارية والتصميم الصناعي الذي شكل الحقل الأكثر أهمية في مجال الإبداع المميز والفخم للمصمم الصناعي ومؤسسات الإنتاج الصناعي في العالم الصناعي الحديث ولاسيما العالم الغربي في اوربا وأمريكا، وبدأت التصميمات الفردية للكثير من المنتجات الصناعية كالسيارات والدراجات البخارية واليخوت والطائرات الخاصة والعامة وبعض الإكسسوارات كالساعات والحلي والأزياء وغيرها الكثير من المنتجات الصناعية بالظهور ملبية لطلبات المستخدمين من ذوي الاتجاهات والفئة من الطبقة المخملية من الأغنياء والشخصيات السياسية والطبقات الارستقراطية والبرجوازية العالمية، والتي استمرت وتطورت بمرور الزمن، وكان للتطور التقني والتكنولوجي لوسائل الإنتاج أثرا بالغاً في نمو تلك الفئة، حيث توالت عمليات الإنتاج والتصميم الصناعي لمواكبة تلك التطورات التكنولوجية وبالتالي نمو حركة الإنتاج بما يحقق الطموحات للمستخدمين من تلك الطبقات وتحقيقاً للأرباح وإشباعا لتلك الفئة. واليوم تشهد العملية التصميمية ظهور شركات متخصصة في التصميم الصناعي والتي تحتضن المئات من

المصممين الصناعيين القادرين على إحداث التغيير واكتشاف كل ما هو جديد من المنتجات وتوظيف التقنيات الحديثة في الإنتاج الصناعي وعمليات التشغيل لتلك المنتجات والتي بدأت بالميكانيكية ثم تطورت إلى الالكترونية ثم أخيرا وليس آخراً اكتشاف تقنية الناتو التي تدخل اليوم في الكثير من العمليات التصميمية والإنتاج والتشغيل وفي كافة المجالات الصناعية كالطب والهندسة وصناعة السيارات والطائرات والمواد المنزلية المختلفة (Al-Alawi, 2014, p. 71).

مفهوم الفخامة:

تعد الفخامة معيار لجمالية الشكل وأقصى درجات الانبهار ولكن ينقسم الجمال المعاصر إلى الفخامة السلبية وتشمل الفخامة الجمالية المخيفة والبشعة الذي تتعدى الحالة العقلانية من الاتزان والاتساق، والفخامة الإيجابية وتشمل الفخامة الجمالية النبيلة والعقلانية التي تحقق أعلى درجات الانبهار في الشكل (l-Muqram, 2010, p. 890). وان خصائص فعل الفخامة تختلف في طريقة قياسها بحسب طبيعة الصيغة التي تظهر فيها الفخامة (الهيئة، المعنى، الوظيفة)، وفي هذا المجال نذكر نظرة الجادرجي للنتاج التصميمي وفق الجدوى من وجوده وهي في ثلاث مجالات: الحاجة النفعية، والحاجة الرمزية، والحاجة الجمالية، إي إن التركيز على احدها لا يعني عدم وجود المجالين الآخرين لكن لكل منها أسلوب طرح معين (Al-Chadirji, 2000, p. 30)، ومن ذلك تقابل الحاجة النفعية صيغة الوظيفة، وتقابل الحاجة الرمزية صيغة الكلام والمعاني، وتقابل الحاجة الجمالية صيغة الهيئة، كما تذكر الدراسات التصميمية وللنتاج التصميمي ثلاث إبعاد: بعد تركيبي يبحث في إشكال العلاقات والعناصر، وبعد سيميائي يبحث في المعاني والدلالات، وبعد عملي يبحث في وظيفة المنتج (John, 1987, p. 22).

إذ إن هناك خصائص لنظام المنتج الصناعي مثل الهيكل والشكل والمواد، يمكن إن تؤثر بشكل مباشر في طبيعة فخامة المنتج، من ناحية أخرى، وهناك خصائص مرافقة للفخامة وهي الخصائص التي تم التحقق من صحتها والتي يكون متفق عليها إنسانيا من ناحية الشكل، والمعروفة في المراحل الأولى من التصميم بسبب الأجزاء التي تم تصنيعها إو شراؤها، والخصائص الفعلية التي يتم اكتساب المعرفة عنها خلال العملية الإدراكية التي تتعلق بالخامات الحديثة ودورها في إضافة الفخامة للمنتج، والخصائص المتوقعة بشكل موثوق التي تكون ناتجة عن استخدام مواد إو نسب لابد إن تضيف للفخامة، والمعروفة من خلال الأساليب ونماذج المحاكاة، و خصائص غير معروفة وغير محددة في المراحل المبكرة بسبب التوقعات والافتراضات الخاطئة (Bernard, 1999, p. 29)، وبالتالي يمثل الجمال في الفخامة احد الأركان الثلاثة الرئيسية للتصميم الصناعي (إلى جانب الموائمة والمتانة)، وقد اعتمد البعض هذه الثلاثية في التقييم الذوقي للنتاج التصميمي الفخم أيضا، ونجد معيار الملائمة للمنتج ورمزيته والتقنية تعتمد كقيم ومعايير جمالية، كمثال على ذلك فأن الحكم الذوقي للمنتجات التي لم تأخذ الجانب الاجتماعي والرمزي بنظر الاعتبار، (كما في فترة الثورة الصناعية) وطغى عليها الجانب التقني وصفت بأنها شوهت الوجه الجمالي للتصميم نظراً لظهور معيار التعبير الرمزي والذي يتم من خلاله الحكم الجمالي على الشكل التصميمي كونهُ يمتلك فخامة جيدة إو غير جيدة (Ahmad, 1995, p. 16).

Al-Academy Journal-Issue 108 ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

فالمنتج الفخم هو الذي يخدم الغرض الذي اعد من اجله بأقل قدر من التكاليف واكبر قدر من الفعالية، إضافة إلى ملائمة الحل الهيكلي للمشكلة، فالمنتج الذي يبدو غير جيد لان هيكله الإنشائي غير جيد لا يمكن اعتبارهُ فخم، فالفخامة مرادفة للمتعة، ولايمكن للإنسان إن يتمتع بمنتج وهو يخشى استخدامهُ، حيث إن معظم المنتجات الصناعية يتم إنتاجها وتسويقها وفقاً لقواعد وأنظمة مدروسة، ومرتبطة بالمفاهيم التصميمية التقليدية والحديثة، وهي مواكبة لمستجدات التطور والحداثة، لذا فإن كل مصمم يسعى إلى تقديم منتج صناعي جميل وجذاب وفخم ليحوز على رضا المتلقي أو المستخدم، لذلك تعد جمالية مظهر المنتج الصناعي من الاعتبارات الأساسية والمهمة في أوليات إنتاجه وتقديمه للجمهور المتلقي فكلما كان تصميمه أخاذاً في جماليته وممتعاً ومسراً للعين الرائية حقق التواصل البصري والعاطفي مع المتلقي، وأن مظاهر المنتج الصناعي الوظيفية والجمالية تدرك بادراك العمق البصري لأبعاد هيئته ومادة خاماته بخصائصها البصرية والملمسية ولكل من هذه الخصائص دور مهم في إنماء الصفات الشكلية والمميزات الجمالية ليكون المنتج فخم بالنسبة للمتلقي، كما أنها جميعاً تخضع لمعالجات إخراجية بعض منها يتعلق بخصائص خامات المنتج الصناعي التي تؤثر بشكل مباشر على هيئة المنتج إجمالا وأدائه الوظيفي والجمالي حصراً ومن أبرزها القياس والمتانة وقوة التحمل والمرونة والتكيف والمقاومة والاستدامة ويضاف إلى ذلك عامل الكلفة الاقتصادية المرتبطة ارتباطاً وثيقاً بإنتاجه وإخراجه (Ulrich, 2011, p. 118). كما في الشكل رقم (1) إلفخامة في الكشك

السمات العامة للفخامة:

تتسم الفخامة بسمات لها دورفي معرفة وفهم معنى الفخامة وهي كالتالي:

1. الوقار: هو القدرة على تحقيق التوازن في المظهر الخارجي مع الصلابة في الداخل، وهو السكينة في الطروحات الإسلامية، فهو ليس فقط لا يظهر عليه الانفعال بل لا ينفعل في داخله عندما يستوجب عدم ظهور الانفعال (Al-Naraqi, 1966, p. 191).
2. الإجلال: تعظيم وتبجيل لمن هو أهل للاحترام والتقدير، والجليل هو المحترم الوقور.
3. السمو: عرفه الSublimity بمجملها لتشير إلى المهيب، الجليل، السمو، الرفعة،الضخم، الذروة، إما ال The sublime فقد اختصت بالتعبير عن الشيء السامي إو الرفيع (Al-Baalbaki, 1981, p. 923).
4. الرفاهية: على الرغم من الالتباس، فان الباحثين من جميع التخصصات يتشاركون في فهم أساس للرفاهية، ويتم تعريف الرفاهية على أنها شيء أكثر من ضروري، على عكس الضرورة يصف بعض المؤلفين الرفاهية أيضا بعدم الضرورة و فائض (de Barnier, 2012, p. 15).

المبحث الثاني: مفهوم الفخامة في الحلي والمجوهرات:

تعتبر الحلي والمجوهرات علامة للهوية إذ ان من المهم التمييز بين المجوهرات والحلي التي يختار الناس ارتدائها وبين المجوهرات التي كانوا يحملونها في أكياس من القماش او صناديق خشبية، غالبا مع العملات المعدنية، وبالتالي فان قطع المجوهرات التي تم ارتدائها كانت على الأرجح ترتبط بهوية الفرد، ويمكن ان ننظر الى الاختلافات الموجودة في الجودة والحرفية بين عناصر المجوهرات الذهبية الموجودة مع بعض الهياكل العظمية النسائية التي تم اكتشافها قديما، وتشير هذه الاختلافات في الواقع الى ان النساء من خلفيات اجتماعية واقتصادية عالية الى معتدلة ومتوسطة، حيث كان لديهن قطع من المجوهرات الذهبية ولكن هذه القطع تختلف من حيث الجودة والتكلفة (Veronica, 2021, p. 177) .ان الحلي والمجوهرات وجدت منذ قدم التاريخ، وهي تعبر عن الوضع الاجتماعي والديني او العاطفي للشخص الذي يتزين بها، فضلا عن انها تتميز بجمالية وفخامة متميزة، أي بمعنى ترتبط ارتباط وثيق بالوضع الاجتماعي والاقتصادي للأشخاص، ونلاحظ قديما ان المجوهرات كانت تعتبر رمزا للفخامة والترف، وهذا ما دعى النساء قديما الى ادخار الأموال لشراء المجوهرات الباهظة الثمن التي تشير الى عناصر الزينة والتي تكون مصنوعة من المعادن والاحجار الكريمة، والتي كانت بالفعل علامات تدل على المكانة او المنصب. والتي تميز الطبقات الاجتماعية عن بعضها البعض وإمكانية اقتنائهم لكمية المجوهرات حسب مكانتهم الاجتماعية. كما في الشكل رقم(2)و(3)

وليس هناك شك في ان الذهب كان ذا قيمة عالية ويرمز للفخامة ولكن قابليته للطرق جعلته أيضا مناسبا لصنع قطع مجوهرات اقل تأملا، مثل الاقراط نصف الكروية المصنوعة من رقائق الذهب او خواتم الأصابع المجوفة والاساور، ونتيجة لذلك يمكن للنساء من خلفيات متدنية الحصول على مجوهرات مماثلة في الشكل والأسلوب للقطع الذهبية الصلبة التي ترتديها نساء النخبة، ولكن في حدود مميزاتها الخاصة (Nelson, 2018, p. 614). إذ نلاحظ أيضا في شكل رقم(4) و (5) زوجان من الاقراط الذهبية نصف الكروية المعروضة ادناه اختلافات، زوج واحد مصنوع من رقائق الذهب البسيطة، بينما الزوج الاخر له هيكل اكثر تعقيدا مصنوع من سلم ذهبي يؤمن 55 دائرة كوارتز، توفر هذه الاختلافات في الحرفية والمواد مؤشرا أساسا للفخامة والتكلفة المادية .

اما بالنسبة الى كمية الحلي والمجوهرات الذهبية التي كانت تمتلكها النساء قديما، تشير الاكتشافات الى ان النساء في ذلك الوقت حرصن على ادخار الأموال لشراء بعض من المجوهرات او القطع الذهبية التي كانت تعتبر من الكماليات، ويتم طرح السؤال هنا الى أي درجة كانت المجوهرات الذهبية والفضية تعتبر من الكماليات؟ وهل كان هذا الشكل من الرفاهية مخصصا للأشخاص ذوي المكانة العالية؟ ويمكننا القول ان الثروة والعمر والجنس والحالة الاجتماعية والمهنة والهوية، وأيضا الجمال كلها سمات للهوية الشخصية، والتي غالبا ما تم انشائها وعرضها في فترة الرومان عن طريق المجوهرات، على عكس التماثيل واللوحات الجدارية التي كانت متقنة في ذلك الوقت والتي لا يستطيع تحملها سوى النخب من الأثرياء وذوي النفوذ. إذ كانت النساء الرومانيات وكذلك الرجال من جميع الطبقات الاجتماعية يمتلكون نوعيات مختلفة من المجوهرات تبين حقيقة العثور على المجوهرات مع الأشخاص الذين كانوا يرتدونها والتي تتعلق بهويات افراد معينين، تناقض حالة المجوهرات الموجودة في السياقات الاثرية بشكل حاد مع حالة المجوهرات القديمة التي جاءت من الحفريات غير المنتظمة التي أجريت في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر واوائل القرن العشرين والتي غالبا ما تم دراستها فقط من حيث جمالياتها او القيمة التاريخية الفنية والمصنفة في المقام الأول وفقا للمادة او النوع.

أنواع الحلي والمجوهرات:

تعتبر المجوهرات والحي مهمة جداً للسيدات وتحرص على اقتناء جميع أنواعها وتقوم بارتدائها في المناسبات والحفلات المهمة لأنها تزيد من جمالها، ويوجد أنواع عديدة من الحلي والمجوهرات التي يتم استخدامها للتزيين ومنها ما يلي:

1- الأساور: تعد من أهم أنواع المجوهرات والحلي وتحرص كل السيدات على اقتنائها لارتدائها في المناسبات المهمة ومقابلات العمل والحفلات بكل أنواعها. ويوجد من الأساور العديد من الألوان ولكن الأشهر اللون الذهبي والفضي، ويتم صناعتها من العديد من مواد الخام مثل الذهب والفضة، والألماس والجلد و البلاستيك. كما في الشكل رقم (6-7) الفخامة في الاساور.

Al-Academy Journal-Issue 108 ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

2- القلادات: هي من أشهر أنواع الحلي والمجوهرات ويتم ارتدائها حول العنق ويوجد لها أسماء كثيرة من أهمها السلاسل أو العقد، ويتم صنعها من العديد من مواد الخام الثمينة مثل الذهب والفضة والألماس، ومن المميز بها أنه يمكن زخرفتها بعدة أشكال مميزة والنقش عليها لوضع الأحجار الكريمة كالزمرد والفيروز، وتمتاز بأن أسعارها مرتفعة ولكن بناءً على المادة الخامة المكونة لها متميزه بالفخامة. كما في الشكل رقم (8) الفخامة في القلادة

3- الخواتم: هي من أهم أنواع المجوهرات ولا يمكن لأي سيدة الاستغناء عن الخواتم خاصة ختام زواجها لأنه يميز هذه المناسبة السعيدة، ويتم صنع الخواتم من أثمن المعادن والخامات مثل الفضة والذهب والألماس والياقوت ويتميز بشكله الدائري يتميز بالفخامة. ومنذ قديم الزمن تقوم السيدات بارتداء الخواتم حول الأصابع ولكن حالياً أصبح يتم الارتداء الخواتم في كلاً من القدمين والأذنين، وأول من استخدم الخواتم وصنعها هم القدماء المصريين منذ آلاف السنين ثم انتشرت الفكرة بعد ذلك في كافة أنحاء العالم (Al-Harasheh, 2020). كما في الشكل رقم (9) الفخامة في الخواتم

4- الخلخال: يعد من أشهر أنواع المجوهرات التي تفضلها السيدات فهي تعبر عن الأنوثة والجمال، والخلخال يشبه كثيراً الأساور ولكن الاختلاف لأنه يتم ارتدائه في القدمين وأول من صنع الخلخال هم المصريون القدماء. ويتم صناعته من الكثير من مواد الخام مثل البلاستيك والفضة والذهب والبرونز والألماس، وحالياً تم تطوير شكل الخلخال بشكل كبير جداً ويتم تقديمه كشبكة للعروس. كما في الشكل رقم (9) الفخامة في الخلخال

5- الاقراط: هو من أنواع الحلي التي يتم ارتدائها في الأذن أو سرة البطن أو الأنف، ويوجد من القرط أو الحلق الكثير من الأشكال ذات الزخارف الجميلة تمتاز بالفخامة، ويتم صناعة الاقراط من الذهب والفضة والألماس (Al-Sadawi, 2017). كما في الشكل رقم (10) الفخامة في الاقراط

6- الساعات اليدوية: هي من أشهر وأهم أنواع الحلي والمجوهرات التي تتميز بالفخامة إذ يقوم الرجال والنساء باستخدامها، وأول من اخترع ساعة اليد هو العالم الألماني بيتر هينلاين وهذا في سنوات القرن السادس عشر ميلادي، ويتم ارتداء الساعات حول معصم اليد أو في الجيب أو الحقيبة. ويوجد من ساعة اليد الكثير من الأشكال والألوان ويتم إضافة الكثير من الأكسسوارات والزخارف لها ويتم صناعتها من العديد من مواد الخام مثل الألماس والذهب والجلد والفضة، ويوجد منها عدة أنواع منها ساعة اليد الميكانيكية ساعة اليد الإلكترونية (Abdel Hamid, 2019). كما في الشكل رقم (11) الفخامة في الساعة اليدوية.

النتائج والاستنتاجات:

1. ظهور مفهوم للفخامة في المنتجات الصناعية عموما وفي تصميم الحلي والمجوهرات خصوصا وأصبح المفهوم شائع الاستخدام في العصر الحديث للدلالة عن التميز والتفرد والرفعة والسمو في المجتمع.
2. تعد الحلي والمجوهرات علامة للهوية والفخامة إذ غالبا ما تميز النساء الثريات، وتحرص على اقتناء جميع أنواعها وتقوم بارتدائها في المناسبات والحفلات المهمة لأنها تزيد من جمالها.
3. تعد الفخامة معيار ا لجمالية الشكل وتحقق أقصى درجات الانبهار.
4. يمكن عد الفخامة في المنتج الصناعي إيجابية من خلال تبني سمات النبل والعقلانية التي تحقق أعلى درجات الانبهار في التكوين الشكلي للمنتج.
5. ظهور مفهوم الفخامة كحاجة وتلبية لطلبات المستخدمين من ذوي الاتجاهات المختلفة والفئة من الطبقة المخملية من الأغنياء والشخصيات السياسية والطبقات الارستقراطية والبرجوازية العالمية.
6. يحقق مفهوم الفخامة طفرة فاعلة في مجال الإبداع المميز للمصمم الصناعي ومؤسسات الإنتاج الصناعي في العالم الصناعي الحديث .

References:

1. Abdel Hamid, R. (2019, 2 17). *Types of ornaments and jewelry*. Retrieved from https://mqaall.com/types-jewelry-ornaments/.
2. Ahmad, M. (1995). *Rules and Methods of Building Evaluation.* Jordan: Dar Majdalawi for Publishing and Distribution.
3. Al-Alawi, H. (2014). *Building Western Civilization (Components of Modernity and Elements of the Renaissance).* Beirut: Center for Contemporary Research.
4. Al-Baalbaki, M. (1981). *Al-Mawred.* Beirut: Dar Al-Ilm for Millions.
5. Al-Chadirji, R. (2000). *Dialogue in the Structuralism of Art and Architecture.* London: Riyad Al-Rayes for Books and Publishing.
6. Al-Harasheh, E. (2020). *What are the types of ornaments and jewelry*. Retrieved from https://e3arabi.com/.
7. Al-Naraqi, M. (1966). *The Mosque of Saadat.* Beirut: Arab History Foundation for printing, publishing and distribution.
8. Al-Sadawi, M. (2017). *Jewelry and ornaments are a special symbol of culture around the world*. Retrieved from https://www.sayidaty.net/node/625336/.
9. Bernard. (1999). *Early Evaluation of Product Properties Within the Integrated Product Development.* Germany: echnische Universidad Munched.
10. de Barnier, V. (2012). *Do consumers perceive three levels of luxury?* B.B: Journal of Brand Management.
11. Ibn Manzoor, M. (1984). *Lisan Al-Arab.* Egypt: Dar Al-Maarif for Publishing and Distribution.
12. John. (1987). *Creating Architectural Theory.* New York: Van No strand and Reinhold Company.
13. l-Muqram, A. (2010). *Exaltedness in Architecture, a study on the manifestation of the concept of sublime beauty in the architectural form through structural treatments.* Baghdad: Engineering and Technology Journal, Volume 28, No. 18.
14. Massoud, G. (1992). *Lexicon of Al-Raed.* Beirut: House of Knowledge for Millions.
15. Nelson, M. (2018). *Excavated Roman Jewelry: The Case of the Gold Body Chains.* B.B: The Adventure of the Illustrious Scholar.
16. Ulrich, E. (2011). *Product Design & Development.* Boston: McGraw Hill.
17. Veronica. (2021). *Jewelry Design in the Luxury Sector: Artistry, Craft, Technology and Sustainability.* Singapore: Springer.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1171

The aesthetics of simplification and complexity in contemporary sculpture according to postmodern concepts

Wed Dhafer NaMa [1]
Hella Abd AlSheead [2]

Al-Academy Journal-Issue 108 **ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229**
Date of receipt: 17/5/2023 **Date of acceptance: 30/5/2023** **Date of publication: 15/6/2023**

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

Abstract:

The era after World War II witnessed a remarkable transformation in the formal structure of contemporary sculpture and demonstration techniques, with its new intellectual and cognitive frameworks full of rapid and successive changes of new artistic movements and trends that provided forms, formats, new relationships and different compositional systems that included simplifications, some of which tend towards complexity, so the current study aimed to identify the aesthetics of simplification and complexity in contemporary sculpture according to postmodern concepts, The problem of the research was to answer the following question: What is the aesthetics of simplification and complexity in contemporary sculpture, this research relied on the descriptive analytical approach being the most appropriate approach to achieve the goal of the research, the research sample (3 samples) were deliberately selected to suit the privacy of the current research, and the researchers have designed (analysis form) and the most important results reached by the researchers:

1. The complexity and the emergence of the conceptual character that gave aesthetic value to the products, As in the sample (3,1).
2. The material has a clear role in highlighting the aesthetic simplification in the study samples through the use of (stainless steel) material as shown in sample (1), and the complexity emerged through the ready-made materials such as cloth, paper, etc., as in a sample (3).

Keywords: aesthetics, simplification, complexity, contemporary sculpture, postmodernism.

[1] **University of Baghdad / College of Fine Arts.** weddhafer03@gmail.com

[2] **University of Baghdad / College of Fine Arts.** drhellasheead@gmail.com

جماليات التبسيط والتعقيد في النحت المعاصر على وفق مفاهيم ما بعد الحداثة

ود ظافر نعمه [1]

أ.د. هيلا عبد الشهيد مصطفى [2]

الملخص:

شهدت الحقبة الواقعة بعد الحرب العالمية الثانية تحولاً ملحوظاً في البنية الشكلية للنحت المعاصر وتقنيات الإظهار، بأطره الفكرية والمعرفية الجديدة الزاخرة بالتغيرات السريعة والمتلاحقة لحركات واتجاهات فنية جديدة التي قدمت اشكالاً وانساقاً وعلاقات مستحدثة وانظمة تركيبية مغايرة اشتملت على تبسيطات يغلب على بعضها الاتجاه نحو التعقيد, لذا هدفت الدراسة الحالية التعرف على جماليات التبسيط والتعقيد في النحت المعاصر على وفق مفاهيم ما بعد الحداثة, وتمثلت مشكلة البحث بالإجابة عن التساؤل الاتي: ما جماليات التبسيط والتعقيد في النحت المعاصر, اعتمد هذا البحث على المنهج الوصفي التحليلي كونه انسب المناهج لتحقيق هدف البحث, بلغت عينة البحث(3عينات) تم اختيارهم بصورة قصدية بما يلائم خصوصية البحث الحالي, وقد قامتا الباحثتان بتصميم (استمارة تحليل) ومن اهم النتائج التي توصلت اليها الباحثتان:

1. يتضح التعقيد وبروز الطابع المفاهيمي الذي اضفى قيمة جمالية للنتاجات, كما في العينة (3,1)
2. للخامة دور واضح في ابراز جمالية التبسيط في عينات الدراسة من خلال استعمال مادة (الستانلس ستيل) كما ظهر في عينة (1), وبرز التعقيد من خلال المواد الجاهزة كالقماش والورق وغيرها, كما في عينة(3).

الكلمات المفتاحية: جماليات, التبسيط, التعقيد, النحت المعاصر, ما بعد الحداثة .

الفصل الاول (الاطار المنهجي).

اولاً: مشكلة البحث.

خلال الثورة الصناعية والتكنولوجيا التي حدثت في القرن الثامن عشر، بدأ عصر ما بعد الحداثة بمظاهره وأطره الفكرية والمعرفية الجديدة الزاخرة بالتغيرات السريعة والمتلاحقة لحركات واتجاهات الفن الذي أزاح النظم والدلالات الفكرية والرؤى الفلسفية والمفاهيم الجمالية للحداثة، على الرغم مما أحدثته من تغيرات في بنية العمل الفني, وقد القت الثورة الصناعية والتقدم العلمي والتكنولوجي بظلالها على النشاط الفني وطرق الأداء, فأصبح العمل الفني حقلاً لممارسة التجريب بخامات مختلف جديدة اسهمت في ظهور الكثير من المفاهيم الفنِية الحديثة فيها شئ من التبسيط والتعقيد حسب نوع الخامة والتقنية المستخدمة على صعيد النحت المعاصر, فأهتم النحات بالبحث والتجريب وإعطاء حلول جديدة للرؤى التشكيلية التي تتناسب والأبعاد الفكرية المعاصرة للثقافة المواكبة لهذا العصر, اعتمد على الخامة وما نتج عنها من متغيرات جمالية وممارسات تشكيلية مسيطراً على الخامة مستثمراً إمكانياتها، وقد أدى ذلك إلى

[1] كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد

[2] كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد

المزيد من الحرية والانطلاق في مجال الكشف عن خامات مستحدثة، واستخدام خامات جاهزة على سطح العمل الفني متضمنة قيماً تعبيرية وحلولاً تشكيلية جديدة في التنفيذ، فبدأت تلك الخامات المختلفة تغزو سطح العمل الفني، وبدخول تلك الخامات المختلفة في ذلك الوقت على العمل الفني ظهرت مفاهيم جديدة واتجاهات فنية كثيرة فيما بعد الحداثة منها: (التعبيرية التجريدية, فن البوب آرت، الفن التجميعي، فن الحد الأدنى, الفن البيئي, الفن البصري, الفن المفاهيمي.. وغيرها) من الفنون والاتجاهات المختلفة, واظهر نحاتوا ما بعد الحداثة ثورات تشكيلية وجمالية غير مألوفة.

لقد أتسمت تحولات النحت المعاصر بالمفاهيم بصفات جمالية أقلقت مدركات الإنسان المتلقي، كون العمل الفني نقطة اختلاف وتحول، ومع وجود الكم الهائل من الحركات والأساليب الفنية المتزامنة الظهور مع بعضها, اصبح البحث عن ما قدمته الافكار الجمالية الحديثة يثير التساؤلات حول امكانية الافادة منها في اخراج اشكال فنية جمالية تدخل في انساق وعلاقات مستحدثة وانظمة تركيبية مغايرة, هذه التغيرات المتعاقبة في النحت ادت الى ظهور تطورات اشتملت على مفهومي التبسيط والتعقيد الذي يغلب عليه احياناً بعض التبسيطات الصغرى ولكن يغلب عليها التعقيد, هذا لا يعني ان البساطة في النحت المعاصر هي النقيض الكامل للتعقيد, فقد يشمل عمل فني على البساطة والتعقيد .

وبالنظر الى اهمية التعرف على جماليات التبسيط والتعقيد وهل تمظهر مفهومي التبسيط والتعقيد في اعمال النحاتين المعاصرون, تبلورت مشكلة الدراسة الحالية في الاجابة عن التساؤل الاتي:

- ما جماليات التبسيط والتعقيد في النحت المعاصر؟

ثانياً: اهمية البحث : تكمن اهمية البحث الحالي بالاتي :

1. يعد النحت المعاصر فن جماهيري وفاعل اجتماعيا يمتلك خاصية التجريب، لذا اقتضت الضرورة للتعرف على التقنيات والأساليب والمواد المستخدمة من قبل نحاتي ما بعد الحداثة.
2. قد يفيد المؤسسات التربوية والتعليمية التي تعنى بالتربية والفن، وكذلك معاهد وكليات الفنون الجميلة، وقسم التربيَة الفنية.
3. تأتي أهمية البحث الحالي في كونه اول دراسة على (حد علم الباحثة) تتناول جماليات التبسيط والتعقيد على وفق مفاهيم ما بعد الحداثة وهذا قد يكون محطة تفيد الباحثين في مجال التربية الفنية في تقصي نتاجات الطلبة الفنية وتحليلها ونقدها وبيان تقنيات الأظهار التي يتبعونها في تنفيذ الأعمال النحتية والاحاطة بالمفاهيم الفكرية والجمالية المتولدة منها.

ثالثاً: هدف البحث : يهدف البحث الحالي الى ما يأتي :

التعرف على جماليات التبسيط والتعقيد في النحت المعاصر على وفق مفاهيم ما بعد الحداثة .

رابعاً: حدود البحث.

- الحدود المكانية: دراسة نماذج للنحت التجميعي وفن الحد الادنى المنجزة من قبل النحاتين المعاصرين (مجتمع البحث امريكي).

- الحدود الزمانية: تمثلت الحدود الزمانية للبحث الحالي بالفترة (2008-2017) بطريقة قصدية لأسباب منها متعلق بظهور صفة التبسيط والتعقيد في العمل النحتي .
- الحدود الموضوعية : (نحت تجميعي ,فن الحد الادنى) .

خامساً: تحديد وتعريف المصطلحات.

1. **الجماليات** (اصطلاحاً) :

- عرفها (كانت) 1986 رآها :

"علم يدرس المدركات الحسية (المعرفة الحسية)، مع وجود عامل الفهم الذي يعطي الجمالية مادتها". (Ismail, 1986, p. 27)

- وردت في معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة :

" نزعة مثالية، تبحث في الخلفيات التشكيلية، وتختزل جميع عناصر العمل في جمالياته". (Alloush, 1984, p. 36)

- التعريف الإجرائي للجمالية:

هي تلك الافكار التي تتضمن ابعاداً جمالية بمظاهرها وخصائصها وقواعدها التنظيمية وآلياتها, التي تحمل مفاهيم التبسيط والتعقيد لأدراك العلاقة الجمالية.

2. **التبسيط** (اصطلاحاً) :

- (هو التقليل من الاشياء والمفردات والألوان والصور من حيث تفاصيل الشكل وبأتقان من اجل الوصول الى المتلقي بصورة مفهومة ومقروءة). (Farhan, 2018, p. 268)

ويعرف ايضا:

- (النقطة التي تقع بين الوضوح والغموض وبين جميع التناقضات, هو الحد الفاصل بين قليل جداً وكثير جداً, اكثر من اللازم) . (Al-kabi, 2014, p. 282)

- التعريف الأجرائي للتبسيط :

هي مجموعة من المبادئ تدور حول تبسيط الأشياء الى حدها الأدنى, وذلك بتقديم الأعمال الفنية بأقل عدد ممكن من العناصر والخامات والألوان, وتعتمد على اختزال المفردات الشكلية للأعمال الفنية.

3. التعقيد (اصطلاحاً) :

- عرفه هربرت سبنسر :

"هو التغاير مع التكامل أو التماسك, ويتضمن التعقيد المتزايد تحولاً من الأكثر تجانساً الى الأكثر تنوعاً وتغايراً وتحديداً" . (Sadiq, 1996, p. 188)

- ويعرف ايضاً :

"استخدام الكثير للعلاقات وترابطها مع بعضها من حيث الشكل والحجم بصورة معقدة أو متشابكة مع بعضها البعض" .(Al-Akabi, 2003, p. 10)

- التعريف الأجرائي لمصطلح التعقيد :

يقصد به تكثيف المعنى بأستخدام مجموعة من المفردات الشكلية والتقنيات, والخامات على وفق مفاهيم ما بعد الحداثة .

4. ما بعد الحداثة (اصطلاحاً):

- عرفت بأنها : (حركة فكرية تتداخل فيها الآراء وتتفرع إلى اتجاهات تتباين في المصدر والتوجه، فهي أطروحة مثلت نقطة انعطاف متتالية لمسار حركة الحداثة) . (Jadidi, 2008, p. 143)
- وعرفت ايضاً بأنها :

"مفهوم له وظيفية زمنية يربط بين ظهور نوع جديد من الحياة الاجتماعية ونظام اقتصادي جديد, ما يطلق عليه مجتمع التحديث او ما بعد الصناعي او مجتمع المستهلك او مجتمع الاعلام او مجتمع الرأسمالية الجديدة في امريكا في بداية الخمسينات من القرن العشرين بعد الحرب العالمية الثانية".
(Alhatimey, 2013, pp. 20-21)

- التعريف الأجرائي لمصطلح ما بعد الحداثة :

هي الاتجاهات والحركات والأساليب الفنية التي ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية, امتدت الى بدايات القرن العشرين, وتميزت بأستخدام خامات وتقنيات متنوعة وبآليات اشتغال جديدة , لتكثيف المعنى و اختزال المفردات الشكلية لأظهار التبسيط والتعقيد.

الفصل الثاني: الاطار النظري.

المبحث الأول .

اولاً: المنطلقات الفكرية والجمالية لفنون ما بعد الحداثة.

شهدت الحقبة التي أعقبت الحرب العالمية الثانية تحولات خطيرة على جميع المستويات وعلى وجه الخصوص الفن والفنون التشكيلية التي اتخذت مساراً كان من الصعب التنبؤ بوجهته ونتائجه, ومفهوم ما بعد الحداثة الفكري والفني والثقافي, عدت نشاط فاعل في كافة الفضاءات الغربية: السياسية,الاجتماعية, الاقتصادية, الاخلاقية, الفلسفية والمعرفية وغيرها, اي سيادة المفهوم في مختلف النشاطات والفعاليات بأساليب مختلفة, وقد بدأ المصطلح يتسع مع بداية السبعينات ومع التحولات التي ظهرت منذ نهاية الستينيات في حركة الفن التشكيلي العالمي, اذ تم القضاء على الجمالية الموروثة والمرتبطة بفكرة الشكلانية والمدرسية وحل محلها واقع جديد للعمل الفني يستمد جماليته وقيمه من المجتمع الذي أصبح يتميز بالتغيير السريع، وبرزت طروحات الفيلسوف الالماني (نيتشه) (الذي نادى بأن كل العلوم هي اعتقادات خاصة والمسألة لا تغدو ان تكون منظورات ووجهات نظر مختلفة, كما سار على خطى نيتشه الفيلسوف الفرنسي (ميشيل فوكو) الذي يعد من اعمق المفكرين المعاصرين اثراً في فكر ما بعد الحداثة). (Alhatimey, 2013, p. 31)

يرى النقاد امثال فريدريك جيمسون, وتيري ايجلتون, وديفيد هارفي, ان هناك صعوبات عديدة امام امكانية تأسيس نظرية جمالية تواكب التطورات التي لحقت بمفهوم الفن: مع (تفشي القيم الأستهلاكية

والتطور التقني, وتكنولوجيا الواقع الأفتراضي, وتغليب عناصر الشكل على المضمون , فضلاً عن (موت المؤلف) وآثاره على النظرية الجمالية, والأحتفاء بالنص, وفقدانه لخصوصيته من خلال مفهوم التناص , حيث يستنتج جيمسون من ذلك ان " انجذاب علم الجمال المعاصر للفن الزائف واليومي, مناورة ايديولوجية وليس مورداً للأبداع) . (Mustafa, 2017, pp. 124-125)

لذا فأن خطاب فنون ما بعد الحداثة يتسم بالتغيير فكل اتجاه يختلف في توجهاته الفنية والأسلوبية، وفي منظومته التخيلية على الرغم من تعاطيها مع فكر واحد, والفن التشكيلي بحكم رفضه للتقليدي والموروث التي كانت الخطوة الاولى للخطاب التشكيلي ما بعد الحداثة, الا ان هذا الخطاب قد تخطى حدود المعقول فأطاح في القيم ومنها الجمالية والفنية واقترحت المنظومة التخيلية شئ لم يكن سائداً في عهود سابقة مما أحدث تحولاً شاملاً في الاساليب الفنية وتقنياتها.

اذ برزت ممارسات معرفية لمرحلة ما بعد الحداثة يمكن اجمالها بالاتي (Robertis & Hight, 2004, p. 169):

1. التحول الى الطابع الاستهلاكي .
2. تشويه العلاقة بين الثقافة والمجتمع .
3. الابتعاد عن الاصالة .
4. تقديم الثقافة بوصفها خطاباً يحمل مضامين سياسية .
5. غياب المعايير والاخلاقيات .
6. فقدان الضبط الاجتماعي .
7. التركيز على السلطة بدلا من العقل.

ان فكرة ما بعد الحداثة مالت الى انكار اي شئ منهجي او عام في التاريخ، والى خلط الصورة معا من دون نظام وكذلك الافكار، ولقد اكدت على التشظي والانية، والاختلاف .

هذه اهم السمات الحاضرة بقوة في الأعمال الفنية ما بعد الحداثة, وهناك سمات اخرى تتفرع عنها ربما يكون اهمها: التقطيع, المزج, المحاكاة الساخرة, الميل لزخرفة السطوح, التشظي, " لقد تشظت الممارسات والأحكام الجمالية الى نوع من القصاصات الجنونية المملوءة بأنواع لا تحصى من المداخل الملونة التي لا رابط بينها, ولا يجمعها اطار محدد, عقلاني او عملي",(Harvey, 2005, p. 129) وقد منح هذا التحول القصدي ابتداءً من الافكار والتصورات وهذا التأسيس النظري شرعية التحول في تقنيات إظهار النص الجمالي التشكيلي، وبالتالي منح امكانية أنْ تكون تقنيات الإظهار جزءاً من ذلك النص.

هكذا اظهرت اتجاهات ما بعد الحداثة ردة فعل تجاه الانماط السائدة في الحداثة فعملت على تقويضها وتدميرها, والتحول الجذري في طبيعة النحت وتكويناته وتبسيطه لأشكاله ولعموم التكوين النحتي, بحثا منه عن قيم جمالية جديدة تكمن في ذلك التبسيط والأختزال في الأشكال المؤلفة للتكوين, فيمكن الحكم على الاشكال والاعمال بأنها جميلة اذا استطاعت ان تثير النفس بالإحساس باللذة والمتعة واحيانا بالانفعال, (ويؤكد كانت ان الجمال هو موضوع للإشباع اما سانتيانا فيقول ان اللذة الجمالية هي جوهر الادراك الجمالي). (Al-Jawfi, 2019, p. 189)

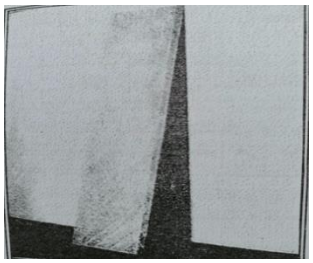
ففي تلك المرحلة اراد الفنان اعادة النظر في مفهوم العمل والحدود والقيم الفنية وعلاقة الاعمال الفنية بقاعات العرض والجمهور وتجار الفن, من هنا تغيرت قيم العمل الفني من كونه انطباعاً بصرياً ملموساً يستجيب لحاجات فكرية ووجدانية الى نشاط ثقافي وفعل ناقد داخل المجتمع, فأصبحت الفكرة هي المهمة وليس العمل بحد ذاته وتم الخلط بين عدة انظمة فنية من نحت ورسم وموسيقى وتصوير وفديو واداء جسدي, ليتحول العمل الفني الى استعراض سمعي بصري حركي, فتعددت الأساليب وتداخلت المعايير واصبح التجديد هدفاً وهجرت فنون ما بعد الحداثة المتاحف والمعارض الفنية والمكتبات وفي جعبتها شيء من النصوص والصور لترتمي في أحضان التقنيات المحلية وما تتيحه من إمكانات، وتندفع نحو ثراء الأطر الثقافية الخارجية والتوجهات المتقلبة.

لقد اصبح الاستهلاك هدفاً رئيسياً لمجتمع ما بعد الحداثة, حيث يكون الأنتاج الغزير قد احدث تحولاً في المجتمع, والثورة الصناعية غيرت المعايير الأخلاقية والثقافية والجمالية لدى المجتمع, واصبح الهدف الأساس اشباع رغبات وحاجات اوساط شعبية استهلاكية وتلبية مطلباتها المعيشية, اذ امسى الانتاج نوعاً من الترفيه.

هذه التحولات في البنى الشكلية والتقنية للفن كانت من نتائج ظهور مجموعة من المضامين الفكرية, يقول (تولستوي Tolstoy) (.. قامت جميع الثورات في حياة الناس بفكرهم أولاً, وعندما يحدث تغير في فكر إنسان, فإن التصرف يتبع توجيه الفكر, كما تفعل السفينة بأتباع التوجيه الذي تفرضه عليها الدفة) (Reed, 1983, p. 547)فعلى أثر أي تحول في المضامين يحدث تحول في المظاهر الأجتماعية, والسياسية,اذ اختلف الفنان المعاصر عن الفنان ذو النهج التشبيهي أو التوثيقي الذي كان يسوقه فكر موحد لعموم المجتمع, فكر سياسي أو ديني معين, اما اليوم فقد اصبح لكل تيار او حركة فنية فكر خاص بل اصبح لكل فنان فكر خاص به, فكر يتغير من زمان لأخر, ومن عمل الى اخر عند الفنان الواحد, على ان الفنانين اخذوا ينظرون في فلسفة الفن ومبرراته ومفاهيمه لعناصر النتاج الفني كالمادة, والشكل والخط واللون, او البحث في سمات جمالية مثل الأيقاع والحركة والتكرار والتناظر وغيره.

شكل 1

شكل 2



شكل 3

فالتشكيل المعاصر تجاوز القواعد والأسس والمفاهيم التي ارتبطت بالتشكيل التشبيهي, فبسطت الأشكال والتكوينات وجردت عند كل من (هنري مور) و(جاكومتي) كما يتضح في الشكل (3) و(4), والأكثر من ذلك قللت المواد الداخلة في النحت والغي الوزن في بعض نتاجات النحت المعاصر, كما حصل عند (جون مكراكن) في نتاجه الذي يعتمد الضوء والشفافية واللون, (Al-Obaidi, 2013, pp. 76-75) ينظر شكل (5).

ان اشتغال هذه الاليات في تحصيل نتائج جديدة للنحت المعاصر غير من مشروعية الرؤية البصرية والذهنية التي تنبني عليها الفنون, (أذ يستعير البناء الشكلي هنا اولويات البحث عن التراكيب المتعددة الانساق ضمن حالات التشظي في البنى المكونة للتكوين وتبادل المراكز وتهديمها لإجراءات ذا فعل جمالي) (Diwan, 2020, p. 162)

كما أكد نحت ما بعد الحداثة على ضرورة مشاركة المشاهد في العمل الفني حيث وضع له مكان داخل العمل الفني، واستخدم خامات جديدة بتقنيات واساليب غير مسبوقة على التعبيرات الفنية المرئية، بل اختلط الفن باللافن ودخلت معايير جديدة يدافع عنها فلاسفة ومفكرين جدد (وبحلول الثمانينيات حلت المحاكاة الساخرة والاقتباس واختفاء التراتيبية الثقافية، وعشوائية الإنتاج الثقافي، فقد ساهم التطور التقني الهائل في توزيع الثقافة عن طريق نشوء وسائل الاتصال العالمية، التي جعلت كل الانتاج الثقافي عبارة عن مسلسل مفتوح يتم بثه إلى جمهور متعدد الثقافات، وتوقفت ما بعد الحداثة عن أن تكون أسلوباً أو فكراً جمالياً، وهكذا أصبح مصطلح ما بعد الحداثة يصف ثقافة الاستهلاك) . (Attia, 2002, p. 266)

لقد ركز نحت ما بعد الحداثة إلى جمع الفنون في وحدة واحدة، كما يظهر هذا الجمع للفنون كإحدى ميزات تيارات ما بعد الحداثة، بصفتها تيارات فنية تجريبية مستخدمة ما موجد في البيئة مع مخلفاتها التي استطاع الفنان إعادة تركيبها وتوظيفها على وفق رؤية جمالية جديدة، وعلى ضوء المتغيرات التي طرأت على الذائقة الجمالية مستثمراً ما متوافر لديه من خامات و تقنيات حديثة متنوعة، (عاكساً بذلك مفاهيم الفنان والمتلقي معاً، فيعكس الفنان كونه جزءً من البيئة ومتفاعلاً معها بعلاقة تبادلية, ذلك التفاعل بعملية إعادة تركيب الاشكال حسب اوجه العقل المختلفة,
من عقلانية وعلمية واخلاقية وجمالية, ولذلك لا يستبعد (هامبرس) امكان ان تقوى الجمالية مع الوقت على التأثير في غيرها من العقلانيات).(Jimenez, 2009, p. 407)

ان النحت المعاصر هو حركة ذات طابع احتجاجي ورفضي، تدعو لقلب المفاهيم الفنية والاجتماعية بتغيير الشكل والمضمون ونشر العمل الفني على نطاق الجمهور، لذلك فهو يرفض النحت التقليدي السائد، ويتوخى البساطة، و يبحث عن عدة قِيم جديدة ينقلها إلى العمل الفني، ويرفض التقليد المباشر للطبيعة، وهكذا فإن الفن الجديد يبدو وكأنه التعبير الحسي عن تيار الفكر الجديد يتخطى حدود الفن الذي كان سائداً آنذاك ليشمل المجتمع كله الذي بات هدفا للتجديد.

وفي حقبة ما بعد الحداثة لا وجود لفن يفرض نفسه او امتياز حركة او نزعة فنية على اخرى, فالاشياء كلها تبدو متساوية, فليس هناك قواعد او مبادئ او تصنيفات جمالية ثابتة ومحددة فتتساوى الثقافة الرفيعة مع الثقافة الشعبية او العامة, كما يضم الفن الاشكال الجمالية وغير الجمالية وضد الجمال

معاً, ولم يعد الفن بعد الحرب العالمية الثانية كما كان قبلها يتسم بروح المواجهة والتحدي, بل اصبح فناً متكلفاً يرتبط بالنظام الرأسمالي الغربي الحديث يعيش في كنفه ملبياً متطلباته واحتياجاته المستمرة لسوق التجارة والأستهلاك . (Alhatimey, 2013, pp. 27-28)

بناءً على ما تقدم, تستنتج الباحثتان بأن ما توصلت اليه فنون ما بعد الحداثة على نحو عام, والنحت على نحو خاص, ان هناك تحول في وسائل التعبير الفني, أذ ان فهم النص التشكيلي ما بعد الحداثوي جاء نتيجة تشكيل نموذج ومتحول جديد في الحياة سياسياً واقتصادياً وثقافياً وتكنولوجياً, ولعل ما شهده الغرب من تقلبات في الاوضاع السياسية والاقتصادية والاجتماعية, والمتمثلة في الحروب والدمار ثم الثورة الصناعية والتقنية العلمية الجديدة والتي اقتحمت الحياة اليومية للأنسان, ادت كل هذه التحولات الى تناقضات هامة في البنى والعلاقات الاجتماعية وعلى مستوى الفن, اذ ساعدت على ادخال انظمة تعبير جديدة وتقنيات واساليب ومواد غير مألوفة في الفن, فالجمال في مفاهيمه ووسائله وتحرير اشكاله المعاصرة اختلف عن جمال ما قبل الحداثة في مفاهيمه, وذائقيته الجمالية, وعيناته, من حيث تجسيد الفكرة التي يريد ايصالها للمتلقي, سواء كان ذلك بأختزال المفردات الشكلية وتبسيط الاشياء الى حدها الأدنى, أو من خلال تكثيف المعنى لأبراز جماليات التبسيط والتعقيد في الأعمال الفنية . اذ ادت كل هذه التحولات الى تناقضات هامة في البنى والعلاقات الاجتماعية وعلى مستوى الفن فقد استطاع الفنان مع بداية القرن العشرين بعد ان تخطى المقاييس الكلاسيكية الجامدة, وبلغ هدفه بأن يعبر ليس فقط عن الظواهر الحسية بل المعاناة الحية لواقع جديد, اي التعبير اللامرئي الغير المحسوس وجعله مرئياً من قبل الآخرين, واشراك الآخرين فيما يراه, اي ان الفنان اتبع اسلوباً جديداً في تمثيل الواقع, وهذا الاسلوب يهدف الى استنباط اشكال جديدة, كل هذا قاد الفنان والفن الى الافادة من انظمة التعبير الجديدة وما تقترحه من دوافع للتفكير والتأمل .

المبحث الثاني: التبسيــط والتعقيــد في النحت المعاصر.

يعد التبسيط والتعقيد من اساليب التكوين التي تعتمد على فكر الفنان في كيفية الابداع وابتكار اعمال جديدة, واذ استخدمت كلمة التبسيط لأول مرة في اللغة الأنكليزية في اوائل القرن العشرين ومن الفنانين اللذين اعتمدوا اسلوب التبسيط (دونالد جاد) سعى في عمله الى الوضوح في بناء الشكل والفراغ او المساحة المشغولة للشكل.

لقد ذهب النحت المعاصر الى اعلى من هذا الأختزال في عناصره التقليدية المعروفة, حيث وصل الى غياب المادة (الكتلة) الملموسة لمس اليد والتي لها وزن معين, والتحول الى نوع جديد من النحت اساسه اللامادة, وصنع الواحاً من رقائق الخشب والفايبر كلاس, تنحني احياناً على الجدار, وجرى طلاء هذه الألواح بألوان متوهجة, وقد قال الفنان جون مكراكن (انا اعتبر ان اللون هو المادة الهيكلية التي استخدمها في بناء الأشكال التي ارغب بها (Smith, 1995, p. 222)ويمكن تطبيق اسلوب التبسيط والتعقيد على العمل الفني من خلال معرفة العناصر الرئيسية والمهمة التي يجب اظهارها لجذب انتباه المتلقي, وازالة العناصر التي اذا تم الغائها من العمل الفني لا يؤثر على وضوح المعنى, حيث قال (جون مايدا) في كتابه, " الطريقة الأبسط لتحقيق البساطة, هي من خلال التقليل المدروس" (Maeda, 2006, p. 4), وفي التعقيد غالباً يتم

تكثيف المعنى بأستخدام مجموعة من المبادئ, التقنيات, المفردات, والخامات وبآليات اشتغال معينة, من خلال تفكيك المفردات الشكلية للأعمال, فالتكوين مظهر وجوهر يستمد معناه من الخصائص الداخلية والعناصر يتم تحسسها كشكل وتركيب وملمس ومادة, هذه العلاقات المعقدة والمتناقضة هي مصدر الغموض لوسائل التعبير, (أذ ان النظام المعقد كما عبر عنه هيربرت سيمون- يتضمن عدداً كبيراً من الأجزاء التي تتفاعل فيما بينها بطريقة ليست بالبسيطة). (Venturi, 2021, p. 266)

أن النظام في العمل الفني يهدف الى تنظيم الاجزاء في كل متماسك ومنظم من العلاقات تحقق اهدافاً وظائفية وجمالية, بمعنى ان الأشكال تدرك عندما تصاغ بأنتظام كترتيب العناصر أو الأجزاء في كل متميز بخصائص ومعنى معين, فأن الجزء لا معنى له الا في ضوء الكل الذي يحتويه وذلك لأنه اذا انفصل عنه اكتسب معنى اخر, ولكل شئ في الحياة نقيضاً فمثلاً الخير والشر, الأبيض والأسود, والفوضى هي عكس النظام, ان " الفوضى هي حالة غياب نظام او نسق للأشياء. (Klee, 2003, p. 49)

وكذلك بالنسبة لمفهوم التبسيط ونقيضها التعقيد, اذ لا يمكن فهم معنى التبسيط بدون وجود التعقيد, لكي نرى البساطة ونحس بها في حياتنا يجب ان يكون هناك تعقيد في امور اخرى تناقضها, حيث " لا يمكن ادراك مفهوم الا في وجود نقيضه, ويزداد وضوح المفهوم ويتأكد من خلال عملية التعارض وبدون نقيضه لا يصبح المفهوم فاعلاً" . (Klee, 2003, p. 49)

ان تباين الأنظمة التكوينية من حيث التبسيط والتعقيد تسهم جميعها في تحقيق الهدف النهائي بين عناصر التكوين, فكلما كانت منظومة العلاقات متوازنة على وفق اسس ومرتكزات النظام التكويني كانت اهميتها وقوتها اكبر واعلى من خلال اقترانها بالحس الجمالي التعبيري الذي يشكل القيمة الحقيقية للمظهر النهائي للعمل الفني, والمحافظة على البساطة في العمل الفني, الا ان هذا لا يعني ان الرتابة والملل كما يتصور البعض, بل على العكس هي اسلوب يتطلب الكثير من الأبداع من حيث استخدام الفضاء وهي جزء لا يتجزأ من الكل, وان الشكل في الموضع الجيد او المكان المناسب, ليس بالضرورة ان يكون كبير الحجم ليعطي تأثيراً اقوى على المتلقي , بل يعتمد ذلك على قدرة الفنان .

أولاً : النحت التجميعي Assemblage

إن التطور التكنلوجي والصناعي للمجتمع الغربي وما أحدثه من أثر في التحولات التي طرأت على مسيرة النحت بعد الحرب العالمية الثانية لاسيما في استخدامها مواد صناعية غير مألوفة وتجميعها لخامات متعددة وبطرائق مختلفة ومبتكرة، أدى الى ظهور اتجاه أطلق عليه النحت التجميعي في خمسينيات القرن العشرين.

يقصد به إعادة تشكيل وتجميع لأعمال فنية ثلاثية الأبعاد عن طريق استخدام مجموعة من الأشكال الجاهزة، كما جاء في أعمال مارسيل دوشامب (1887- 1968)، اذ امتاز بتحولات تقنياته الاظهارية المبتكرة على صعيدي النحت والرسم، وقد توصل دوشامب في مرحلته الدادئية الى تقنية الاشياء الجاهزة **(Ready Made)** المبتكرة ، والتي تمتاز باستعمال الاشياء الجاهزة بوصفها اثاراً فنية بعد ان يعمل الفنان على اخراجها من سياقها النفعي الذي وجدت من اجله, مارسها في اظهار العديد من اثاره النحتية المهمة.

وسميت الحقبة التي أنتجت فيها الأعمال النحتية بهذه المعالجة بعصر التجميع (Assemblage) حيث بدأ التحول والانقلاب الذي أحدثه استخدام المواد المختلفة في النحت المعاصر، وفيه تحرر النحات من الخامات التقليدية، وبدأ باستخدام طرائق واساليب جديدة في تشكيل الخامات من المخلفات الصناعية والاشياء الجاهزة لصياغة قوالب فنية جديدة تميزت بالإبتكار والتجديد. (Kuenzli & M.Naumann, 1996, p. 28)

فالنحات التجميعي استخدم معالجات تقنية متنوعة وبأساليب مختلفة ليجعل من النفايات المتنوعة المختلفة عن نشاطات اخرى أو الاشياء المصنعة للاستخدامات غير الفنية، وتطويع مخلفات البيئة الصناعية بتحويلها من وظائفها الاولية الى وسائل وغايات واتجاهات مكوناً علاقات جديدة بإدخالها مع المواد الاخرى في العمل النحتي للتعبير عن طبيعة المجتمع الغربي المعاصر, وغلبت عليه تأثيرات التكعيبية والسريالية والدادائية ، من خلال استخدامهم أسلوب التجميع وعنصر المفاجئة والخيال والابتكارات الساخرة في طرح الاعمال النحتية.

أذ سجلوا تحولاً جديداً بإدخال خامات غير مألوفة كالرمل والخشب واسلاك الحديد وأوراق الجرائد والرخام على العمل, بتقنية تعرف بـ (الكولاج Collage) و(تقنية الاشياء الجاهزة Read made) وغيرها حسب براعة النحات بأستخدام التقنيات, (فالبراعة التقنية في التنفيذ الفني سلاح ذو حدين فالمغلاة في البراعة التقنية يؤدي الى غياب الابتكار والابداع الفني اذ تولد هذه العملية اعمال نحتية هي بعيدة كل البعد عن مفهوم الفن) (Majed, 2018, p. 73) ، لتشكل ثورة فنية برفض التقليدية للمادة الخام وتمنح المواد المستهلكة بعداً جديداً, وتأسس لها هوية خاصة بها، ليصبح الأثر الفني أكثر تواصلا مع العالم الخارجي، ويحمل صفة الغرابة والغموض والتعقيد.

ومن أبرز نحاتي التجميع (جون شامبرلين John Chamberlain) الذي عرف باستخدامه لمواد الخردة من الحديد وغيره، إذ استخدم بصورة عشوائية بقايا السيارات المسحوقة بإضافة الألوان إليها، ثم انتقل بعد ذلك الى استخدام خامات اخرى من الاسطح التالفة والتي ليس لها بريق كرقائق الالمنيوم بعد اجراء بعض المعالجات عليها، واضافة البلاستك الشفاف لإضفاء رقة على صلابة المعدن، (Al Wadi & Abdul Redha, 2011, p. 318) ي نظر الشكل(5)، تشكل باستعمال مواد الحديد الخردة (نفايات السيارات والمخلفات الصناعية) بمعالجتها بتقنية الضغط، لتحول هيأة الخامة الى تكوين يتفق مع رغبة النحات، لإعطاء شكل تجريدي أخذ ابعاده الثلاثية على وفق آليات ومعالجات فنية معاصرة لإظهار طبيعة البيئة السائدة.

شكل 5

شكل 6

ان الموضوع لم يعد هو الهدف الاساس في انجاز العمل النحتي المعاصر، فيمكن للنحات أن يستخدم مجموعة جديدة من المواد المختلفة أو اي شيء يمكن أن يحقق خلق جديد، ويقوم النحات بتغيرها وصبها في قوالب جديدة بألية واسلوب خاص لكسبها قيمة فنية جديدة، إذ تناولت النحاتة(**لويز نيفلسون Louise Nevelson**) مسألة الجمع والتركيب بمفهوم جديد باستخدام أرجل كرسي أو منضدة، شظايا قوالب، كتل بسيطة من الخشب، أعمدة وأبراج، أجزاء السلالم، مسامير...، لعمل منحوتات ضخمة مركبة على الجدران، قد يترك التجميع كله بلونه الطبيعي أو يطلى بالأبيض أو الاسود أو الذهبي، تميزت أعمالها بطابع جدي وقاس فضلاً عن الاناقة والدقة التي تمتعت بها، (Reed, Modern Sculpture, 1994, pp. 166-167)ينظر الشكل(6).

يتضح أن النحت التجميعي يعبر عن صياغات فنية جديدة، جاءت أثر التحول البيئي وما حمله من اعادة القيمة لمواد مبتذلة بتشكيلات فنية جديدة، واستخدام آليات وتقنيات مغايرة للمألوف, وابعاد شعور الفنان واحلال الآلة بديلاً عنه, بالأضافة الى ان الصدفة كان لها دور كبير في تصوير الشكل النهائي لطبيعة الخامة, كون ارتباطه بعملية ضغط الخامة بشكل عبثي وعشوائي في عملية اظهار الشكل النهائي, ليغدو العمل نتاج عملية صناعية بعيداً عن تهيؤ الفنان للعملية الفنية المحملة بالمشاعر التي تولد بالأنفعالات والشعور وتمثلها بعمل فني, ان نتاجات الخردة في فنون ما بعد الحداثة هي محصلة مجتمع يؤمن بالماكنة في توظيف اشتغالاته بما فيها الفنية كجمالية تطرح نفسها لأرغام تذوقها بما يناسب المتلقي وقراءاته التأويلية للعمل. (Al Wadi & Abdul Redha, 2011, p. 385)

ثانياً : فن الحد الأدنى Minimal Art .

تمظهرت نتاجات فن الحد الادنى في ستينات القرن العشرين لرد فعل على الممارسات العبثية لجماعة حركة الفلوكسس والدادائية، وقادت نحو آفاق جديدة غايتها العودة الى النظام، والتمسك بنوع جديد يبتعد عن الفوضوية، يعتمد على الاشكال المصغرة والدقيقة والعناصر البصرية واختزال الخطوط والاشكال والالوان، وانها أتجاه نقيض للنزعة الانفعالية في التجريد التعبيري وفن الأوب آرت (الخداع البصري) و(الفن المفاهيمي) وغيرها من فنون ما بعد الحداثة التي خرجت عن قيم التشكيل المتوارثة وبالتالي تعلقه بنزعه التجديد وملاحقة التحولات الفنية المتأثرة بالتكنلوجيا. (Chamoun, 2002, p. 82)

تميزت أعمال النحت الاعتدالي بضخامتها وبرودتها وحيادها الجمالي المطلق، وتكون أما بشكل مجموعة من العناصر المتفاوتة الأحجام أو متساوية، وأما قطعة واحدة ويكون المكعب أو الصندوق الشكل الأكثر تداولاً في اعمال الفن الاعتدالي، شدد على الفكرة بدلا من العمل ذاته كشيء, فالفكرة هي محور العمل الفني حتى عند فناني الفلوكسس ولكن طريقة التطبيق والمنهجية في الأداء والعمل مختلفة

عند الاثنين, فمعظم أعمال الفن ألاعتدالي تتألف من أحجام هندسية صنعت باستخدام مواد بسيطة تمتلك صفة جمالية كالخشب و الفولاذ, الزجاج الاصطناعي, الألمنيوم أو الحديد المطلي بالزنك , كما أن عدداً كبيراً منها قد أنجز في محترفات أو المصانع. (Al-Mamouri, 2014, p. 1505)

أبرز فنانيها هو الفنان **(دونالد جود Donald Judd)** الذي يعد أحد المفسرين للفن الإعتدالي, وأتخذ لنفسه أسلوباً زاهداً أنعزالياً في اعماله النحتية، كما تعبر عنه الناقدة (باربارا هاسكيل) بألوانها البراقة المصطنعة والتي استخدمها في نحت نماذج أشبه بالصناديق (Ahmed, 2007, p. 122) اعماله مبنية على أشكال تكعيبية أو وحدات هندسية مركبة بطريقة الكوم أو التعاقب الأفقي والعامودي، متجنباً أي علاقة للعمل مع ارتباط تاريخي من خلال عدم منح العمل أي عنوان، ليعبر عن اكتفائه الذاتي باستخدام مواد وخامات غير تقليدية (Al Wadi & Abdul Redha, 2011, p. 331) كما في شكل (7) الذي يتكون العمل من قطع مستطيلة من الألمنيوم والفولاذ بقياسات متساوية لجميع الأشكال ومثبتة بقياسات متساوية، مثبته على جدار أبيض بنسب متساوية وبلون أزرق لجميع الأشكال, وبهذا يحاول (جود) ان يقدم تعبيراً جديداً للعالم وفق رؤية ومفهوم ما بعد الحداثة, فيصبح الاثر الجمالي مجرد سطح بلا اعماق, تتشكل فيه منظومة العلاقات والعناصر الجاهزة بطرق جمالية وبمعطى تعبيري مغاير للواقع, فيصبح العمل الفني خارجا عن السياق الواقعي ويزود المتلقي بطرائق جديدة للفهم, حيث اتسمت

شكل 7

اعماله بالبساطة والوضوح, ودرجة عالية من الأتقان.

كان تنامي فكرة انتقال النحت الى الباحات والهواء الطلق لعرضها، أحدى الملامح الرئيسة لفن الستينيات، وأول من بادر بذلك النحات **(كارل أندري carel Andre)** الذي أستعمل تعبير ما وراء الاستديو، وبدأ بكسر المفاهيم التقليدية التي تبقي النحات في مشغله، إذ يقول كارل " إن بساطة الشكل لا تعني بالضرورة بساطة التعبير " ، (Alhatimey, 2013, p. 125)شكل (8) المكون من صفائح وضعت على الارض لكي يمشي عليها الناس، لتكون أكثر اندماجاً مع المشاهد .

شكل 8

ولا بد من القول ان الفنانين الاعتداليين ينطلقون من التحولات الشكلية والتي تمثلت بتحول المدى الفضائي او زواله نتيجة للتركيز على سطح اللوحة والتخلي عن المنظور والايهام بالعمق, لذلك فأن الطابع الغالب لهكذا اعمال يتجلى في تكريس الفكرة بدلاً من العمل ذاته كشيء, هذا يعكس تطور حركة المجتمع في طرح نوع من التعبير بعيد عن الفن التقليدي ويطرح افكار اختزالية حاملة التحول في دلالات التعبير.

وهذا ما اكده (**روبرت موريس Robert Morris**) الذي طور ما يسمى بنحت الشكل الفراغي، وقد استخدم أبسط الأشكال المفهومة، كالطابوق والجدران والمكعبات والمستطيلات والعتلات، بحيث بإمكان أي شخص أن يفهم الشكل الكامل للتكوين، (Alhatimey, 2013, p. 121) كما موضح في عمله (مكعبات معكوسة 1965) شكل (9) الذي انطوى على البساطة والوضوح والتجريد الكامل.

شكل 9

وعليه قد استخدم فنانوا هذا الاتجاه مفهوم الاختزالية كمرجع او تصوير جمالي, وتميزت اعمالهم بأستخدام مواد بسيطة كالخشب او الزجاج, وجعل الفن الاعتدالي او الاختزالي من النحت محور نشاطه ليناهض عبثية وفوضوية الفلوكسس بأسلوبها الاختزالي, فأعتماد هكذا طروحات تلتصق باللاموضوع واللامعنى والصناعي والشعبي, ودعا الى ترسيخ نوع جديد يتعلق بالفن والنحت بشكل خاص, كما اعتمد طراز جديد وغير مألوف مبني على اسس مبسطة تؤلف وحدة تكوينية لها خصائصها وموضوعاتها عن طريق ضمها بعضها الى بعض . (Alhatimey, 2013, p. 124)

تستنتج الباحثتان ان ما يميز نحت ما بعد الحداثة هو الاصرار على عدم الأنتماء الى حركة ما, وانما على التفكير الفني الحر, وادى ذلك الى ظهور مفاهيم الأختزال والتكثيف (التبسيط والتعقيد), وبدأت التغييرات الجريئة في المنجزات النحتية, وقد كان سلوكاً جمالياً قائما بحد ذاته, اذ بدأ الاهتمام بالأشكال الغامضة والمتشابكة والدعوة الى الاختلاف في المفاهيم متحدياً بذلك قوانين الكتلة والمادة, كما ظهر في اعمال فناني ونحاتي النحت التجميعي وفن الحد الأنى, أذ اعتمد النحت التجميعي على الغموض والتعقيد من اجل تكثيف المعنى من خلال استخدام طرق تشكيل مختلفة وغير مألوفة, وجاءت منحوتاتهم التي انجزوها من الفولاذ ومن اجزاء فولاذية مصنعة ومهملة اعتمادا على التقنيات الصناعية, اما فنانوا الحد الأدنى فأستخدموا مفهوم الاختزال كمرجع او تصوير جمالي, حيث تميزت اعمالهم بأستخدام مواد بسيطة وبطرق تشكيل مبسطه اعتمدت مفهوم الاختزال, من هنا كان النحت الجديد يصور القدرة على تطويع المادة, والتكيف مع المتغيرات الجارية شكلاً ومضموناً, من خلال انتقاء المعادن وفلسفة انشائها نحتياً .

مؤشرات الاطار النظري:-

1. بروز روح التمرد الفردي، والأنشغال في البحث عن حلول لأزمات الأنسان وجماليات التعبير عنها مما يضعنا في عالم متحرك، ذات نهايات مفتوحة على مجمل المشاهد.
2. من سمات ما بعد الحداثة التحول الى الطابع الأستهلاكي, وتشويه العلاقة بين الثقافة والمجتمع,الأختلاف والتشظي, والتقطيع, المزج, والمحاكاة الساخرة, والتغريب.
3. اتاحت التطورات التي حصلت في ظل الثورة الصناعية, حرية للنحات في اختيار لغته التعبيرية والجمالية, وادخال التكنولوجيا في التقنيات والتركيبات والتجميعات المختلفة في البناء متجاوزة التشكيل المعاصر والقواعد والأسس والمفاهيم التي ارتبطت بالتشكيل التقليدي.
4. دعا فن الحد الادنى الى استخدام الحد الأدنى من العناصر البصرية، مع ضخامة الاعمال والتي تكون بشكل مجموعة من العناصر متفاوتة الأحجام أو متساوية، وأما قطعة واحدة.
5. للخامة دور واضح حيث ينتقل الفنان بين خامات البرونز والبلاستك والمعادن والأخشاب والبلاستك والزجاج والأسلاك وغيرها، وذلك بحسب تصميم العمل النحتي، والتي تنوعت نتيجة ظهور خامات متعددة والتي ترجع الى ظاهرة النفايات المتعددة.

- دراسات سابقة :

1. دراسة (رؤى , 2015)* .

(البساطة والتعقيد في بنية تصميم العلامات التجارية)

هدفت الدراسة الى الكشف عن البساطة والتعقيد في بنية تصميم العلامات التجارية, واعتمدت الباحثة المنهج الوصفي (طريقة تحليل المحتوى) في اختيار عينة تصاميم لعلامات تجارية, وقد بلغت عينة البحث القصدية (15) علامة تجارية, وفيما يخص اداة البحث فقد اعتمدت الباحثة على المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري في تحليل عينات بحثها, وتم استخدام معادلة كوبر لتحقيق ثبات الاداة, وتوصلت الى عدة نتائج اهمها : ان اسلوبي البساطة والتعقيد حققا النجاح في عملية التسويق فيما لو احسن استخدامهما بصورة ملائمة لعرض المنتجات التي تحاكي العلامات التجارية وتعبر عنها , وان الفكرة الرئيسية من الاعلانات التجارية هي الحصول على رسالة بطريقة مباشرة وفعالة بشأن المنتجات والطرق المستخدمة للقيام بذلك هي تبسيط الاشياء وصولاً الى جوهرها .

2. دراسة (محمود, 1996) .**

(تطور الفنون بين التبسيط والتعقيد والتراكمية)

في هذا البحث محاولة للأجابة عن تساؤلات مركزة على :

---

* رؤى جعفر سعيد ياسين. البساطة والتعقيد في بنية تصميم العلامات التجارية, كلية الفنون الجميلة/جامعة بغداد/قسم التصميم الطباعي, رسالة ماجستير(غير منشورة), 2015.

** محمود صادق. تطور الفنون بين التبسيط والتعقيد والتراكمية, بحث منشور في مجلة ابحاث اليرموك(سلسلة العلوم الانسانية والاجتماعية), مجلد12, العدد4, عمان,1996.

- هل الفنون تتطور والى ماذا تتطور .
- هل تتطور الفنون لتصبح اكثر بساطه ام اكثر تعقيداً.

تضمن البحث اربعة اقسام رئيسية, في القسم الاول معرفة حول معنى التطور , والقسم الثاني استعرض اوجه التطور الذي اصاب المذاهب الفنية والتي بسببها انبعثت المذاهب الاكثر تطوراً, اما القسم الثالث رد على التهمة الموجهة للفن بأنه يختلف عن العلم , وجاء القسم الرابع حول تكنولوجيا الفن ففيه المعرفة عن التطور التكنولوجي, ومن ابرز ما توصل اليه البحث فيما يتعلق بحالتي التبسيط والتعقيد كأوجه للتطور فقد تبين ان التعقيد هو السمة السائدة في مسيرة الفن تاريخياً .

وفي الخاتمة تم تناول موضوع (تطور الفنون) من خلال الافكار التي لها علاقة بأوجه التطور الفنون, وقد استهدف البحث تزويد القارئ ببعض المعلومات التي تعينه في تكوين خلفية ثقافية حول طبيعة الفنون المتطورة , ولم يتداول اي منهجية بحث واجراءات البحث .

اما فيما يخص البحث الحالي فقد هدف الى التعرف على جماليات التبسيط والتعقيد في النحت المعاصر على وفق مفاهيم ما بعد الحداثة, واعتمدت الباحثتان المنهج الوصفي التحليلي, وفي دراسة (رؤى) ايضاً تم اعتماد نفس المنهج, اذ تم اختيار العينة بطريقة قصدية والبالغة (3) اعمال نحتية من اصل (10) اعمال من الاتجاهات الفنية (النحت التجميعي, وفن الحد الادنى) للفترة الزمنية (2008-2017), وتم بناء اداة البحث بالأعتماد على المؤشرات التي اسفر عنها الأطار النظري, وفيما يخص الوسائل الاحصائية فقد استخدمت الباحثتان (معادلة كوبر) لأستخراج صدق الأداة و(معادلة هولستي) لتحقيق ثبات الأداة, بينما في دراسة رؤى اعتمدت على معادلة كوبر فقط بينما دراسة (محمود) لم تستخدم اي معادلة, وبذلك اختلف البحث الحالي مع دراسات السابقة ولم يتشابهان الا من ناحية اعتماد المنهج الوصفي مع دراسة (رؤى) واستخدام العينة القصدية.

الفصل الثالث : (اجراءات البحث) .

اولاً- منهجية البحث: اعتمدت الباحثتان المنهج الوصفي التحليلي كونه اكثر المناهج العلمية ملاءمة لتحقيق هدف البحث الحالي

ثانياً- مجتمع البحث: يشتمل مجتمع البحث اعمال النحت المعاصر المنجزة من قبل النحاتين المعاصرين والبالغ عددها (10) اعمال نحتية .

ثالثاً- عينة البحث: اختارت الباحثتان(3) عينات من الاتجاهات الفنية (النحت التجميعي, وفن الحد الادنى) للفترة الزمنية (2008-2017) بطريقة قصدية لأسباب منها متعلق بظهور صفة التبسيط والتعقيد في العمل النحتي.

رابعاً- اداة البحث: قامتا الباحثتان بتصميم (استمارة التحليل) استناداً للمؤشرات التي اسفر عنها الإطار النظري, واستخدمتا الباحثتان(معادلة كوبرCooper) لاستخراج نسبة الاتفاق بين الخبراء وظهرت النسبة بدرجة (93%).

وتم التحقق من الثبات بأستخدام (معادلة هولستي) حيث تم اختيار محللين اثنين لتحليل النتائج وكانت النسبة (82%) بين المحلل الاول والباحثتان و(85%) بين المحلل الثاني والباحثتان, وبلغت الدرجة النهائية للثبات (84%)

خامساً- وصف وتحليل نماذج العينة المتعلقة بالبحث الحالي :

عينة 1	
اسم العمل	المتاهة
اسم الفنان	روبرت موريس
القياس	243.8 × 243.8×61 cm
تاريخ الانتاج	2009
الخامة	ستانلس ستيل
العائدية	/ New Canaan The Glass House
الاتجاه الفني	فن الحد الادنى(النحت الاعتدالي)

تألف العمل من ثلاث وحدات منفصلة ذات زاوية قائمة تحمل نفس الشكل وضعت بأتجاهات مختلفة, أرتبط مباشرة بالأرض التي وضع عليها, من هنا ظهرت البساطة في العمل من خلال بساطة الشكل دون التكلف والتعقيد في ابراز جماليته .

استطاع موريس في منجزه النحتي هذا ان يتخطى المعنى المحدد الى عدة معان على وفق ثقافة المتلقي ودرجة تأثره بالعمل الذي يعد نصاً مفتوحاً وهذه صفة تميز بها فنان ما بعد الحداثة الرافض لكل المعايير الثابتة والأحكام الجمالية التي كانت سائدة في عصور ما قبل الحداثة, فأصبح العمل أشبه بالمتاهة التي لها مدخل واحد ثم يتشعب ويتشتت الى ان يصل للمخرج .

يندرج هذا العمل ضمن اعمال فن الحد الأدنى (Minimal Art) او النحت الاعتدالي, اذ تميزت أعمال النحت الاعتدالي بضخامتها وبرودتها وحيادها الجمالي المطلق، وبساطة اشكالها .

برزت جمالية التبسيط في العمل من خلال الفكرة, والتعقيد في العمل من خلال التعامل مع خامة الحديد وتطويعها بهذا الشكل بالرغم من صعوبة المادة كونها مادة معقدة, فتبسيط العمل بأشكال هندسية تنسجم مع التفكير الواقعي, ان الشروط الجمالية في عمل (موريس) تعد غير ثابتة, بل متحولة تجد ضالتها في الضوء والفضاء في العمل, والتي يلعب المتلقي دوراً كبيرا في صناعتها, تركيب العمل اعطى مجال للفضاء ان يأخذ حيزه في صياغة العمل وتحريكه من خلال تغلغل الفضاء في اجزاء العمل على الرغم من استقرار العمل واتزانه, اذ ان مسار ما بعد الحداثة يؤشر بصورة تصاعدية تطور جدلية الشكل والمضمون لصالح الشكل, والذي يرى فيه القيمة الجوهرية الوحيدة في الفن وهو كاف لميلاد عمل فني ابداعي, وان القيم الجمالية والتعبيرية انما تتعلق بالأسلوب والطريقة الفنية والشكل اكثر منه بالمضمون, وبذلك يصبح الشكل كل ما يجعل العمل فردياً او منفرداً, ومن ثم التركيز على المشاهدة البصرية فيما يتعلق بأنشاء المعنى، بدل العمل الفني نفسه, اذ ان نحات ما بعد الحداثة اصبح حراً في اختياره للمادة

والأشكال التي يلعب بها ذهنياً, اذ يأتي المعنى انعكاساً لإحساس ذاتي داخلي نفسي وجداني ليس بالضرورة مرتبطاً بواقع بعينه.

عينة 2	
الاتجاه الفني	فن الحد الادنى
اسم العمل	high relief
اسم الفنان	Daniel Buren
القياس	240 × 120 cm
تاريخ الانتاج	2017
الخامة	خشب مطلي ,مرايا, مادة لاصقة
العائدية	Nara Roesler is a leading Brazilian

العمل عبارة عن شكل هندسي من الخشب الملون المثبت على مرأة, يتخلله من الداخل مخططات, تعد اداة بصرية لدى (دانيال) تسمح لنا بأن نلمح شيئا اخر, اذ ان الاشكال الملونة التي يخلفها الضوء وانعكاسات الشكل الهندسي على المرأة, تغير من مفهوم الفضاء, بلغة معقدة ومتنوعة تفرضها عمليات المشاركة مع الضوء الطبيعي في الخارج او الصناعي في الداخل.

هذه المكعبات تتخذ شكلا اساسيا يتمثل بالمكعب، وتتكرر هذه الاشكال فتصل إلى اربعة مكعبات، ان العين التي اعتادت على علم المنظور التقليدي وقواعده التي قيدت اللوحات الفنية على مر العصور وما تشاهده هنا يعد خرقا في الرؤية البصرية فهكذا هي القيم الجمالية هنا تعد نتيجة ازاحات كبيرة بفعل تحول كبير عن الحقب التاريخية السابقة, ان هذا التكرار في الشكل الاساسي

للمكعب وطريقة عرضه يجعل من العين المقيدة بالمنظور ترى فيها ايهامات بصرية متنوعة .

وبذلك برزت جمالية التبسيط في هذه التأثيرات مع تداخل الألوان الأساسية حيث اعتمد دانيال على خامة الخشب وذلك لسهولة الحصول عليه وقطعه وتركيبه وبما يلائم الفكرة والتي حاول النحات بها مناغات النحت المعاصر و ما جاء به فنانوا ما بعد الحداثة, اخذ اشياء مهمله مع تغير بسيط وذلك من خلال القص والتلصيق واضفاء البهجة عليها باستخدام الالوان البراقة فالأشياء المهملة والمستهلكة استطاع النحات اكسابها قيم جمالية فنية عن طريق الاعمال وتفعيل الفن فيها, أي تفعيل ثقافة الاستهلاك, وبالرغم من ذلك جاءت الأشكال الهندسية بدرجة عالية من التعقيد من خلال تشابكها مع بعض وتكاثف الوحدات الشكلية مما اعطى طابع غير مريح للناظر, ومن هنا برزت جمالية التعقيد من حيث انها رفضت الواقعية في العمل, ومن حيث ان هناك تعقيد في الجانب المفاهيمي .

ركزت اعمال (دانيال) وكما موضح اعلاه على التكرارات سواء بقطع التكوين التي احتوى عليها العمل الفني, الغاية منها التأثير في المشاهد وفي الوقت نفسه تمثيل بالحد الادنى من العناصر

البصرية, وهذا ما ركز عليه ودعا اليه (فن المنيمال) .

عينة 3	
الاتجاه الفني	النحت التجميعي
اسم العمل	بلا عنوان
اسم الفنان	ليوناردو درو
القياس	6×240×120 بوصه
تاريخ الانتاج	2008
الخامة	ورق مقوى, قطن ونسيج, ريش وطلاء,خشب, خيط واسلاك
العائدية	مجموعة متحف الاستوديو في هارلم/نيويورك هدية لجنيفير مكسويني

العمل عبارة عن جدارية كبيرة تتراكم فيها الأشكال داخل مربعات محددة بفواصل, الأشكال التي تضمنتها الجدارية عبارة عن مجموعة من بقايا خردة مجمعة من اشياء تستخدم في الحياة اليومية (كتب, قطع قماش, قطع معدنية, قطع خشبية, خيوط, بلاستك) جمعها النحات بأسلوب الكولاج ليخلق منها وحدة مثلت عملاً تجميعياً, وليشجع على ثقافة الاستهلاك.

برزت جمالية التعقيد بالناحية النسقية والدلالات المضمرة, أذ ظهر العمل برمته كأنه عتيق أو مدمر نتيجة لتعرضه لأنفجار أو تخريب وهذا ماتبقى منه, اذ عمد الفنان الى ابراز اللون البني وتدرجاته بظلال مختلفة, كرمز للوحدة والحزن والعزلة, خاصة عندما توظف بعض الظلال الفاتحة بكميات كبيرة فأنها توحي بمشاعر قاسية وبإحساس كبير بالفراغ يتمثل بصحراء واسعة وخالية من الحياة, أو دلالة للأرض المغتصبة.

وكأن الفنان يعبر عن وحشية الحروب وما تتركه من خراب في التعليم والحياة الاجتماعية من خلال ما يعرضه من مدلولات رمزية ومعان ابعد ما يكون عليه الشيء الظاهر, نوع الفنان في الاشكال الموضوعة في كل مربع, وهناك اقسام مغلقة, اي هناك اسرار أو خفايا مظلمة في حياة الفنان لا يعلمها احد ولا يحب البوح بها, مربعات اخرى تداعت الاشكال داخلها وكأنها تقفز وتهرب للنجاة من واقع اليم, لكن مع هذا الدمار وضع الفنان لمسة للأمل وبداية حياة جديدة من خلال اللون الوردي الذي برز في العمل وكذلك الألوان الزاهية والمعبرة عن الأمل والنقاء والجمال من خلال الكتب, حيث برزها بتدرجات البنفسجي, والذي يرمز للقوة والنبل والطموح, وكأنه رغم الخراب فأن الشعوب تنهض بالتعليم والقراءة, ويرتبط اللون البنفسجي بالحكمة والكرامة والغموض, فاللون البنفسجي الفاتح يدل على الحنين للماضي, أو الطاقة الانثوية أو المشاعر الرومانسية, وكأنها لمسة فتاة دخلت حياته وانارة عتمته وتحاول اصلاح دماره الداخلي, وهنا برزت جمالية التبسيط في الفكرة والمضمون الداخلي للتكوين.

استخدم النحات مواد وخامات بيئية وصناعية مهملة وكونها بطريقة تشكيل جديدة اي ركز على ثقافة الاستهلاك, والبقايا المتناثرة للأشياء, أضافة الى شكل المفردات التي تظهر بصورة ابنية ممزقة لتبين صورة المهمش والمبتذل, والذي يحمل روح التفكيك للتعبير عن فن ما بعد الحداثة.

الفصل الرابع

النتائج

1. برزت جمالية التبسيط في العينات من خلال الفكرة, كما في العينات (2,1).
2. يتضح التعقيد في نماذج التحليل, وبروز الطابع المفاهيمي الذي اضفى قيمة جمالية للنتاجات, كما في العينة (3,1).
3. اعتمد النحات التجميعي على الغموض والتعقيد من اجل تكثيف المعنى من خلال استخدام طرق تشكيل مختلفة وغير مألوفة, كما ظهر في العينات (3,2).
4. اتسمت النماذج بالبساطة والوضوح وبأتقان وفق مفهوم فن الحد الادنى, كما ظهر في العينات (2,1).
5. للخامة دور واضح في ابراز جمالية التبسيط في عينات الدراسة من خلال استعمال مادة (الستانلس ستيل) كما ظهر في عينة (1), وللخامة دور ايضا في ابراز جمالية التعقيد في النماذج من خلال المواد الجاهزة كالقماش والورق وغيرها, كما في عينة (3).
6. هناك تبسيط في نماذج العينات من خلال تشكيل الوحدات تعطي جمالية اكثر من ان تكون معقدة, كما في عينة (2).
7. هناك تبسيط في نماذج العينات من خلال ترك العمل دون طلاء ليعطي التغييرات الطبيعية للمعدن, كما في عينة (1), اذ اعطت احساس بالجمال اكثر من ان يكون هناك تعقيد من خلال التعدد بالألوان, كما في عينة (3,2).

الاستنتاجات:

1. هناك تحولات واضحة في المفاهيم الفكرية والجمالية التي ظهرت في نماذج (عينات الدراسة) من حيث التغريب والتمرد على الخامات التقليدية, والعبثية والتشظي في طرق التشكيل .
2. تجريد الشكل كلياً والابتعاد عن التشخيص التقليدي للأشكال المألوفة, كجزء من ابراز جمالية التبسيط والتعقيد .
3. ظهر تحول في طبيعة التشكيل النحتي وتكويناته , بحثاً عن قيم جمالية جديدة تكمن في ذلك التبسيط والتعقيد في الأشكال المؤلفة لأعمال الطلبة .
4. يشكل التبسيط والتعقيد اهمية في بنية تكوين الأعمال النحتية (عينات الدراسة) وكلاهما مستخدمان في العمل, وذلك يعتمد على قوة ونجاح الفكرة من قبل النحات واستخدامه للخامة وتقنيات الإظهار واختيارها بشكل مدروس بطريقة تجذب انتباه المتلقي .
5. تكوين الاعمال التي تمتاز بالبساطة اكثر صعوبة في الأنشاء لأنها تتطلب الكثير من القدرة لتوليد الأفكار والأبداع في طريقة اخراجها بالمقارنة مع الأعمال الأكثر تعقيداً, فهي تثير الجذب والانتباه لدى المتلقين كونها قادرة على التعبير لإيصال مضمونها .

References:

1. Farhan, S. K. (2018). Simplicity and complexity in the visual format of children's magazine cover designs. *Al-Academy Magazine, volume 89*.
2. Robertis , T., & Hight, D. (2004). *From Modernity to Globalization.* (M. M. Omar, Ed., & S. Al-Shishakli, Trans.) Kuwait: National Council for Culture Arts and Letters,The World of Knowledge Series.
3. Al-Jawfi, F. K. (2019). The aesthetic and functional dimensions of environmental waste in the products of students of the Department of Art Education. *Al-Akademy Journal*.
4. Jadidi, M. (2008). *Modernity and Postmodernism in the Philosophy of Richard Rorty* (Vol. 1). Beirut: Arab Science dar Publishers, Difference Publications.
5. Sadiq, M. (1996). The Development of Arts between Simplification, Complexity and Accumulation. *the Yarmouk Research Journal (Humanities and Social Sciences Series), vol 12*(no4).
6. Ahmed, K. H. (2007). Trends of Contemporary American Sculpture, (Unpublished PhD thesis). Iraq: College of Fine Arts, University of Baghdad.
7. Al Wadi, A. S., & Abdul Redha, A. (2011). *Environmental Expression in Postmodern Art* (Vol. 1). Amman: Dar Safa.
8. Al-Akabi, J. A. (2003). Simplicity and Artistic Complexity in Al-Mutanabbi's Poetry,(PhD thesis). Iraq: University of Al-Qadisiyah.
9. Alhatimey, A. A. (2013). *Expression Technology in Postmodern Formation* (Vol. 1). Jordan - Amman: Dar Radwan.
10. Al-kabi, J. A. (2014). Simplicity and complexity as a critical and rhetorical term. *Contemporary Islamic Studies, University of Karbala*.
11. Alloush, S. (1984). *Contemporary Literary Terminology.* Morocco: University Library Publications, Casablanca.
12. Al-Mamouri, H. K. (2014). Educational and aesthetic dimensions of conceptual art. *Journal of the University of Babylon/Humanities, Vol/22, No/6*.
13. Al-Obaidi, J. M. (2013). *Value and Aesthetic Standard in Contemporary Formation.* Baghdad-Iraq: Dar Difaf.
14. Attia, M. M. (2002). *Criticism of the Arts from Classicism to the Postmodern Era.* Cairo: Knowledge Foundation.
15. Chamoun, A. R. (2002). Moderate sculpture. *Al-Baseera Magazine, 1*.
16. Diwan, N. N. (2020). The mechanism of deconstruction in postmodern arts and its role in raising the artistic taste of the learner. *Al-Akademy Journal, 95*.
17. Harvey, D. (2005). *The State of Postmodernism - Research on the Origins of Cultural Change.* (M. Shaya, Trans.) Beirut: Arab Organization for Translation, Center for Arab Unity Studies.
18. Ismail, I. E.-D. (1986). *Aesthetic Foundations in Arab Criticism* (Vol. 1). Baghdad, Iraq: Ministry of Culture and Information, Dar of General Cultural Affairs.
19. Jimenez, M. (2009). *What is the aesthetic* (Vol. 1). (C. Dagher, Trans.) Beirut: Center for Unity Studies.
20. Klee, P. (2003). *Formation Theory* (Vol. 1). (A. Al-Siwi, Trans.) Cairo: Dar Merritt.
21. Kuenzli, R., & M.Naumann, F. (1996). *MARCEL DUCHAMP ARTIST OF THE CENTURY.* United States of America: Library of Congress Cataloging-in-publication.
22. Maeda, J. (2006). *The Laws of Simplicity, design, technology, business.* London-England: Massachusetts Institute of Technology.
23. Majed, I. H. (2018). Transformations of Demonstration Techniques in Contemporary Iraqi Sculpture(unpublished master's). Iraq: University of Baghdad, College of Fine Arts, Department of Fine Arts – Sculpture.
24. Mustafa, B. A.-D. (2017). *Postmodern Paths.* Cairo: Hindawi CIC Foundation.

25. Reed, H. (1983). *Education of artistic taste.* (Y. M. Asaad, Trans.) Cairo.
26. Reed, H. (1994). *Modern Sculpture.* (E. J. Fakhri Khalil, Trans.) Baghdad-Iraq: Dar Al-Ma'mun.
27. Smith, E. L. (1995). *Artistic movements after the Second World War.* (E. J. Fakhri Khalil, Trans.) Baghdad-Iraq: dar of Cultural Affairs.
28. Venturi, R. (2021). *Complexity and Contradiction Inarchitecture* (Vol. 2). (S. A. Mahdi, Trans.) Beirut: Arab Institute for Studies and Publishing.

اداة البحث

ت	فقرات رئيسية	فقرات ثانوية		فقرات فرعية	تظهر	نوعاً ما	لا تظهر
1	مفاهيم ما بعد الحداثة			العبثية			
				التغريب			
				التشظي			
				التمرد			
				ثقافة الأستهلاك			
				اللا فكرة			
				التبسيط			
				التعقيد			
2	جمالية الشكل			تعبيري			
				تجريدي			
3	تقنيات الإظهار	اسلوب الأداء		تركيب			
				تجميع			
				لحيم			
		الخامة	طبيعية	خشب			
			صناعية	حديد			
				مواد جاهزة			
				خامات مهملة			
				قماش			
				نحاس			
				اللون			

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1112

Cyber inevitability and privacy in the design of interior spaces

Azal Mohammad Saeed Kadhim [1]
Prof. Rajaa Saadi Lafta[2]

Al-Academy Journal-Issue 108 ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 28/12/2022 Date of acceptance: 20/2/2023 Date of publication: 15/6/2023

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

Abstract:

Interior design was affected by intellectual changes and digital technologies and developed with them through new design features. There is no doubt that the information age has a great impact on the speed of technological development, as it has become a part whose impact on the individual and his orientations in particular, and on the privacy of contemporary society in general, and because interior design is a reflection of the civilization of peoples and the spirit of These technologies have become an integral part of the interior designer's tools to formulate a new thought in the design process that keeps pace with these changes, so design products that are not linked to clear intellectual rules and models appeared. And because the close relationship between technology and civilization as a duality expresses the extent of the development and upgrading of society at the level of the individual's environment in particular and the social environment in general, it is necessary to focus on the characteristic of cyberspace and its impact on the privacy of society's civilization and its implications at the level of intellectual and applied patterns in interior design.

Keywords: privacy, cyber spaces.

[1] Institute of Fine Arts, Baghdad. azal.mohammed1104a@cofarts.uobaghdad.edu.iq

[2] University of Baghdad / College of Fine Arts rajae.lafta@cofarts.uobaghdad.edu.iq

السيبر انية بين الحتمية والخصوصية في تصميم الفضاءات الداخلية

أزل محمد سعيد كاظم

أ.د. رجاء سعدي لفته

الملخص:

تأثر التصميم الداخلي بالتغيرات الفكرية والتقنيات الرقمية وتطور معها عبر ملامح تصميمية جديدة، ولاشك أن لعصر المعلوماتيه بالغ الآثر في سرعة التطور التكنولوجي إذ اصبح جزءاً لايمكن إغفال تأثيره على الفرد وتوجهاته بصورة خاصة، وعلى خصوصية المجتمع المعاصرة بالعموم، ولأن التصميم الداخلي هو إنعكاس لحضارة الشعوب ولروح العصر أصبحت تلك التقنيات جزء لا يتجزأ من أدوات المصمم الداخلي لصياغة فكر جديد فى العملية التصميمية يواكب تلك التغيرات فظهرت نتاجات تصميمية غيرمرتبطة بقواعد وطرز فكرية واضحة، تعد أنماط جديدة من الفضاءات متمثلة بالفضاءات السيبرانية إتسمت بضبابية في تحديد هويتها من خلال الغرابة واللامألوفية، ولان العلاقة الوثيقة بين التكنولوجيا والحضارة كثنائية تعبرعن مدى تطور وارتقاء المجتمع على مستوى بيئة الفرد بصورة خاصة والبيئة الاجتماعية بصورة عامة فلابد من التركيز على سمة الفضاءات السيبرانية واثرها على خصوصية حضارة المجتمع وانعكاساتها على مستوى الأنماط الفكرية والتطبيقية في التصميم الداخلي،

الكلمات المفتاحية : الخصوصية ، الفضاءات السيبر انية .

1-1مشكلة البحث

تعتبر قضية فقدان الاحساس بهوية بالمكان إحدى القضايا الفلسفية المهمة، فضلاً عن ضعف توظيف التقنيات التكنولوجية في الفضاءات الداخلية أدى الى تلاشي الحدود بين الحضارات وفقدان هويتها، والاستخدام التكنولوجي المفرط والغير ممنهج في تصميم الفضاءات الداخلية أفقد المجتمعات خصوصيتها بالعموم حين تتخم الأماكن بنفس الانظمة والتقنيات، ولهذا إتجه البحث الى دراسة واستقراء إمكانيات الوصول الى المفاهيم الاساسية للفضاءات السيبرانية وإستراتيجياتها ضمن الحدود الزمنية المعاصرة وعلاقتها بخصوصية المجتمعات العريقة من جهه، وحتميات العولمة وما تفرضه من تقنيات تكنولوجية لأحتواء العالم من جهة أخرى وفى ضوء جدلية الحفاظ على الهوية أو إشكالية اللحاق بالعولمة أو بما يسمى بالطراز العالمى تبرز مشكلة البحث في التساؤل التالي : **ماهي مؤشرات إستر اتيجيات الفضاءات السيبر انية في ظل جدلية الحفاظ على خصوصية المجتمعات وحتميات العولمة في التصميم الداخلي؟**

1-2هدف البحث : يهدف البحث الحالي إلى ما يأتي:

وضع أساس معرفي للوصول الى إستراتيجيات تصميمية للفضاءات السيبرانية في ضوء جدلية الحفاظ على خصوصية المجتمعات ومتغيراتها الثقافية والفكرية.

1-3أهمية البحث : إن أهمية البحث الحالي تكمن فيما يأتي:

1-فتح آفاق معرفية للباحثين وطلبة الدارسات الاولية والعليا في كلية الفنون الجميلة وقسم التصميم الداخلي بالخصوص للاستفادة من البحث في تقديمه مؤشرات تصميمية تنظيرية حول مفهوم الفضاءات

السيبرانية كإستراتيجية في تصميم الفضاءات الداخلية وعلاقتها بخصوصية المجتمعات ومتغيراتها الثقافية والفكرية.

2-الاستزادة المعرفية لاصحاب العلاقة كمكاتب الاستشارات الهندسية والمؤسسات والدوائر الفنية والهندسية في رفع مستوى تنفيذ التصاميم الداخلية.

3- يرفد مكتبات الكليات ذات الاختصاص المماثل كمصدرعلمي يتناول موضوع حيوي يواكب التطوارت التكنولوجبة المعاصرة في مجال التصميم الداخلي ويتميز بموضوع، السيبرانية وإستراتيجياتها بين الحتمية والخصوصية في تصميم الفضاءات الداخلية.

1-4حدود البحث : تتجسد دراسة البحث الحالي وفقا للحدود الاتية:

أولا- الحد الموضوعي: يتحدد البحث بدراسته الفضاءات السيبرانية وأمكانية تحقيق خصوصية الفرد والمجتمع في ظل حتميات العولمة،

ثانيا- الحدود المكانية: دراسة الفنادق المتطورة تقنيا (أمريكا، اليابان، أنكلترا)

ثالثاً- الحدود الزمانية: (2011 -2020)

1-5تحديد المصطلحات والتعاريف الإجرائية:

1-5-1الخصوصية Idiosyncrasy

لغوياً

ترجع كلمة الخصوصية لغةً إلى (خاصية) بمعنى الصفة" Character"- وتأتي من خص وتخصص بالشيء،أي انفراد به" (رزوقي،1987،ص14)، فالخصوصية كلمة تعني (عكس العمومية) وتأتي من خص وتخصص بالشيء أي انفراد به ، وهي كلمة مرادفة لكلمة"Idiosyncrasy" التي تعني الخصوصية في البنية أو المزاج (البعلبكي،2000،ص12)، وتأتي في البادئة ومعناها الشخصي متميز، ويستعمل مصطلح الخصوصية في اللغة العربية كمرداف لكلمة الهوية "Identity" وهي كلمة من أصل لاتيني وتعني التماثل المطلق "Absolute Semense" (رزوقي، 1987،ص31) .

أصطلاحياً

الخصوصية كمصطلح تؤطر مفهوماً عاماً وشاملاً ولغوياً يعبر عن كنة الشيء (مادياً كان أم غير مادي) بانفراده سمات معنية تخصه هو أو تعززه هذه السمات المعينة فيه بصورة أوضح عن أصالة الشيء وكذلك مطابقة الشيء مما يعبر عنه من المسببات والمتغيرات لذلك يترادف مفهوم الخصوصية مع مفاهيم أو مصطلحات يصعب تعريفها حالها حال الخصوصية كمصطلح الهوية والعائدية والإبداع والذات وغيرها (ججو، 1989،ص168) ،

ععرف" البستاني" الخصوصية كمصطلح يؤطر مفهوماً عاماً وشاملاً ولغوياً يعبرعن كنة الشيء(مادي كان أم غير مادي) بانفراده بسمات معنية تخصه هو(البستاني ،1983،ص234) ،

وعرف "ججو" الخصوصية بأنها كلمة تطلق أو ترادف الشيء أو الفكرة حينما يكون الهدف التميز بين ذلك الشيء أو الفكرة عن سواها من الأشياء أو الأفكار فنقول مثلاً خصوصية الشخصية، الفردية،

وخصوصية التراث، وخصوصية مجتمع ما، وخصوصية التصاميم الداخلية والمعمارية (البستاني ،1983،ص235) ،

أجرائياً

يمكن التوصل إلى تعريف أجرائي للخصوصية: نشاط مرتبط بشخصية الفرد فهي تعتمد على إرادة الفرد أن يختار بنفسه كيفية مشاركته مع الاخرين وحقه في الاحتفاظ بكل المعلومات والممتلكات التي تعود له وحق كل شريحة من شرائح المجتمع العيش على وفق ما يناسبها فضلا عن أنه مفهوم ديناميكي متغير متطور بين أفراد المجتمع الواحد ويكون التواصل زمانياً-برتبط بالافكار المتجددة مكانياً برتبطها بالتكنالوجية المتطورة وله مرجعية متفق عليها من قبل أفراد المجتمع تتمثل بالعادات والتقاليد والقيم وروح المكان عبر التألف والاستقلالية والملائمة.

1-5-2الفضاءات السيبرانية

إصطلاحياً

وتعني الفضاءات الإلكترونية، وقد أُصطلح على أن تُطلق كلمة" سيبراني "على كل ما يتعلق بالشبكات الإلكترونية الحاسوبية، وشبكة الإنترنت والاتصالات، ومثلًا عندما نقول الفضاء السيبراني، فهذا يعني الفضاء الإلكتروني(Cyberspace) ، فهذا يعني كل ما يتعلق من قريب أو بعيد بشبكات الحاسوب، والإنترنت، والتطبيقات المختلفة، والسيبرانية هذا المصطلح مشتق من علم السايبرنتك، وفضاء السايبر هو عالم مصطنع يستطيع الانسان وباستخدام ألانظمة الرقمية والتقنيات التفاعلية والذكية الحديثة خلق فضاءات متطورة تسهل أنجاز المهام بسولة ودقة ومتعة (Chaplin،2002)،

أجرائياً

السيبرانية هي مجموعة أنظمة رقمية (ذكية وأفتراضية وأنظمة اتصال) توظف في الفضاءات الداخلية العامة منها والخاصة وتغلب عليها صفات مادية وغير المادية تمتاز بالغرابة وغيرالمألوفة وتتسم الفضاءات السيبرانية بأنها تتمثل بصريا بأسلوب أنغماسي تام أو شبه أنغماسي أو غير أنغماسي في التفاعل مع التقنيات والانظمة التي يتشكل بها وتكون محكومة بقوانين مستجدة أكثر تحاورا مع المتلقي من التصاميم الفيزيائية المألوفة لتسهيل الانجاز وتقليل المساحات والايدي العاملة والرفاهية والمتعة.

2-الاطار النظري

2-1الخصوصية في التصميم الداخلي Privacy in interior design

يهدف هذا المبحث إلى التعرف على مفهوم الخصوصية بصورة عامة كما يركز على المفهوم الفني والتقني للخصوصية في الفضاءات الداخلية، والتعرف على مدى تأثير التيارات الحديثة في النتاجات الفكرية المعاصرة ، حيث صاحب نتاجات حركة العولمة ظهور مشاكل أهمها فقدان الخصوصية .

2-1-1- الخصوصيةThe privacy

أن مفهوم الخصوصية ليس ثابتاً أو مستقراً على مر الزمن، ولهذا ليس بالإمكان وضع مفهوم محدد لها كونها ليست حدثاً آنياً أو فعلاً مباشراً، فأن تحقيقها يتكامل بمرحلة متصلة على مدى زمني معين، فأنه من الثابت أن المجتمعات التي توصلت إلى مراحل متطورة من الحياة الاجتماعية كان لها أعمال متميزة ذات

خصوصية، وفي ذلك يقول الجادرجي: " لم يشهد تاريخ الأمم وضعاً اجتماعياً نُعِتَ بالحضارة دون أن يخلق ويطور لنفسه خصوصية متميزة، أن تأكيد طلب الخصوصية في التصميم الداخلي المعاصر يمثل طريقة تفكير واعية ومتطورة لتحقيق الذات وعدم التبعية، ولا تعني الخصوصية الانسحاب للفرد عن الآخرين لأجل طلب العزلة، ولكنها تعني " القابلية والقدرة في السيطرة على التفاعلات، لأمتلاك الخيارات ولتحقيق وانجاز تفاعلات مطلوبة،" وفقدان الخصوصية هو أحد أسباب ضعف النتاج التصميمي ،(الامام، 2002،ص54) ، أن مفهوم الخصوصية في التصميم الداخلي يرتبط بمدى توفير الظروف الملائمة للإنسان حتى يقوم بمتطلبات حياته اليومية في ظروف اجتماعية ونفسية ملائمة وبحرية تامة وبأستقلالية وتحفظ من التطفلات الخارجية فيما يتعلق بحريته الشخصية، فالبنسبة للمسكن فالخصوصية تعني توفير الفضاءات المختلفة التي تحقق الاحتياجات والمتطلبات المعيشية المختلفة بحرية ومرونة فائقة مع توفير العزل سواء كان بصريا أو سمعيا، ويتم ارتباط هذه الفراغات بواسطة مجموعة من عناصر الفصل والحركة محققة بذلك تسلسل منطقي للفراغات من العام إلى الخاص، وتختلف هذه الاحتياجات من مجتمع لآخر لأنها تتأثر بعوامل عديدة سواء كنت ثقافية ودينية واجتماعية فهي تتأثر بالعادات والتقاليد والعوامل الاجتماعية والنفسية ،لذلك ظهرت الدعوة لتحقيق القدر المناسب من الخصوصية في التصاميم الداخلية المعاصرة التي تلبي الاحتياجات المطلوبة وذلك عن طريق التصميم الملائم لاستيعاب تلك الاحتياجات، أي لا يعني الفصل التام والعزلة الكاملة للإنسان داخل فضاء داخلي مغلق لأن هذا يؤدي إلى نتيجة عكسية تماما وكذلك آثار نفسية سيئة بالإنسان ولا يستطيع العيش بمعزل عن الآخرين وهنا تكون الصعوبة في تحقيق الموازنة في التصميم، وهي تحقيق القدر المطلوب من الخصوصية الذي يحقق العزل المطلوب وكذلك الاتصال المعقول بالعناصر البيئية المختلفة حيث لا توجد معايير تساعد على معرفة القدر المطلوب من الخصوصية لأنها تختلف من شخص لآخر ومن مجتمع لاخر ومن عصر لاخر (أيمن،1993،ص11)، وللخصوصية أثراً بالغاً في تصميم الفضاء الداخلي وتنظيم مفرداته، وتحقيق معطيات إنسانية محددة كالشعور بالأمان والمشاركة والاحترام، وتعتمد الخصوصية على عوامل عدّة منها:(الامام ،1993،ص 55).

أ- نمط السلوك، ب- السياق الثقافي والحضاري، ج- شخصية الفرد وطموحاته.

2-1-2- أنواع الخصوصية ، Types of privacy

تنقسم الخصوصية إلى ثلاث أنواع هي الخصوصية البصرية، والخصوصية السمعية، والخصوصية الشمية، ونركز في بحثنا على الخصوصية البصرية والسمعية فقط لانهما لهما اكبر الأثر على التصاميم الداخلية.

2-1-2-1-**الخصوصية البصرية،Visual privacy**

ترتبط بحاسة البصر التي تعتبر من أهم وسائل المراقبة لتصرفات الآخرين وتعتمد على المسافة والإضاءة فالمسافة الكافية للرؤية الواضحة وتمييز تعبيرات الوجه تتراوح من 0،90 إلى 3،0 متر، أما المسافة الكافية لتمييز تعبيرات الوجه لأشخاص لا نعرفهم فهي 12متر، أما إذا كان الأشخاص نعرفهم فالمسافة تكون 24،0 متر، أما الإضاءة فهي تلعب دورا رئيسيا في إمكانية الرؤية فالشخص لا يستطيع الرؤيا إذا كان الوسط المحيط

به مضاء والشيء المراد رؤيته في وسط اقل إضاءة والعكس،ويمكن توفير الخصوصية البصرية عن طريق اتباع الآتي (عصام ،1994،ص1).

1- تقليل الفتحات عددا ومساحة،2- التوجيه للداخل بأن تفتح عناصر المسكن على فناء داخلي،3- الحد الأدنى للمسافة بين المباني السكنية المتقابلة والتي توفر الخصوصية تتراوح من18-36 متر،

2-1-2-2-الخصوصية السمعية،Hearing privacy

وهي تعني توفير بيئة صوتية مناسبة سواء على مستوى المسكن أو خارجه تحقق القدر المطلوب من الراحة النفسية وتساعد الإنسان على القيام بأنشطته المختلفة دون إزعاج أو قلق من التطفل على أحاديثه وعلاقاته داخل المسكن، وتعني أيضا عدم انتقال الأصوات إلى الخارج أو إلى الداخل، والخصوصية السمعية لا تعني العزل التام عن الوسط المحيط بل هي الحماية والتنقية للأصوات الغير مرغوبة مع السماح بانتقال الصوت من الخارج إلى الداخل بالقدر الكافي بالاتصال بالوسط الخارجي المحيط بالمسكن، وفي نفس الوقت إعطاء الإنسان الحرية التامة للتعبير عن انفعالاته وأحاسيسه المختلفة والحفاظ على احتوائها داخل المسكن وعدم انتقالها للخارج، هذا وترتبط الخصوصية السمعية بدرجة كبيرة بمستوى الضوضاء الذي إذا زاد عن حد معين يسبب عدم القدرة على النوم، وما يترتب على ذلك من آثار صحية سيئة تمتد إلى المخ وتسبب عدم القدرة على التركيز ومن ثم خلل في أداء الأعمال والقدرة على إنجازها،ويمكن تحقيق الخصوصية السمعية عن طريق الآتي (أيمن ،1993،ص12).

1- تصنيف الفضاءات حسب تفاعلها مع الأصوات، فيلاحظ أن حجرات النوم والاستقبال تحتاج إلى هدوء أكثر من حجرات الأطفال والمطبخ، كما تكون صالة المعيشة مصدرا للضوضاء.

2- استخدام عناصر مثل دواليب الملابس وارفف الكتب في عزل الأصوات بين الفراغات.

3- استخدام الحشوات والمواد العازلة للأصوات في داخل القواطيع والأبواب.

4- التوجيه للداخل باستخدام الأفنية الداخلية الخاصة.

5- توجيه الوحدات السكنية بحيث تعطي ظهرها للضوضاء.

6- الاختيار الجيد للمواد الإنشائية المستعملة في المباني وبخاصة العناصر المتصلة بالخارج أو الفاصلة بين الوحدات المجاورة،

7- اختيار الموقع السكني بعيدا عن مصادر الضوضاء.

8- مراعاة توفير المسافات الكافية بين المباني السكنية ومصادر الضوضاء في حالة تجاورها.

9 - استخدام الأشجار والنباتات والعناصر الطبيعية للتخفيف من الضوضاء.

لاظهار الخصوصية في التصميم الداخلي استخدام محاولات عدة للوصول الى مزاوجة بين الأصالة والمعاصرة والطابع التصميمي المميز، وذلك بإدراج مفردات من الموروث وأبراز خصوصيتها الحضارية والإنسانية بأسلوب يمتاز بالتناغم والانسجام، فضلا عن المعالجات التقنية للوصول الى الخصوصية الشخصية للفرد والعمومية للمجتمع ونجدها اليوم قد ضعفت وتميل للتلاشي بفعل هيمنة العولمة، ولان العولمة ليست مجرد تكنولوجيا وصناعات متقدمة وعلوم، إنما هي صراعات فكرية وعقائدية وثقافية، يراد بها نزع خصوصيات المجتمعات، لذا كان لزاما علينا الاعتماد على أساليب العزل المرئي والصوتي والمحاولة في

إعادة قـراءة مـوروثنا الحـضاري والاستفادة منه وتوظيفه من اجل الوصول لطراز أو طرز تصميمية معاصرة، مستوعبة في ذلك متطلبات المجتمع المتجدد ،

2-1-2- خطاب الهوية والأنتماء Belongingness And Identity

2-1-2-1-مفهوم الهوية Identity concept

تتمثل الهوية بانفراد الشخص بصفات تدل عليه، ولكن لما كان الواقع المادي يعتريه تغير مستمر فأنه لا يمكن ان تكون هناك موضوعات تنطبق على هويتها وبصورة مطلقة على ذاتها حتى في صفاتها الجوهرية والاساسية والهوية متعينة وليست مجردة أي انها تحتوي على تمايزات كامنة وتناقضات يتم حلها خلال عملية التطور التي ترجع إلى شروط معينة ويتطلب تعيين هوية الاشياء ان يكون قد تم تمييزها مسبقا ومن ناحية اخرى فمن الموضوعات التصميمة المختلفة غالبا ما تحتاج إلى تحديد هويتها بهدف تصنيفها مثلاً، وهذا يعني ان الهوية ترتبط ارتباطاً لا يمكن فصله عن التميز، كما انها نسبيه وكل هوية للأشياء مؤقته وانتقاليه بينما تطورها وتغيرها مطلقان (أزل، 1919،ص48) ان الهوية تعني ربط المعاني بعالم الاشياء، وان الدلالة او المعنى لشيء تكمن في ذلك الشيء، وان التعابير هي لغة ترجمة الشيء نفسه وتنطلق من هيئته، فالتصميم الداخلي مثلما هو افراز حضاري وانه في ذات الوقت اداة بناء حضارية تسهم في صنع الحياة وترتبط بعلاقة جدلية ازلية مع عناصرها المتعددة، والمجتمعات غالبا ما يعبر عنها من خلال اساليبها الفكرية والثقافية والتقنية في تصاميمها الداخلية، يعتبر" التصميم مرآة ألحضارة "وذلك لوجود علاقة جدلية بين العصر والحضارة اذ يترك كل منها بصماته واساليبه على الآخر مع توكيد كلمة " العصر" لأن للزمن فعله في فرضه حتمية التغير(Schulz،1985،p17)، لذا تسعى المجتمعات الى المحافظة على هويتها وكينونتها واساليبها عن طريق اعادة انتاج الصور المختزنة في اذهان افرادها و المعبرة عن خبرتهم المشتركة السابقة التي لابد لخيوط التقاليد من دور في صنعها، كما وانه من الطبيعي ان تصطدم هذه المحاولات ببعض المعوقات نتيجة لبعض الظروف السياسية والاجتماعية والاقتصادية، مما يجعل مسالة المتغير الاسلوبي والفيزيائي في البيئة الداخلية امرا طبيعيا ومستمرا عبر هذا التصور فمسألة الهوية كاطار بنيوي يتحقق عبر التفاعل العميق بين الافراد والجماعات وبين عناصر البيئة التصميمية وبهذا تصبح الهوية في حالة تشكل وتغير مستمر، فالناس عادة يشعرون ان الاصول الثقافية مهمة لهم كما في العوائل التي عادة تقيم التقاليد الموروثة التي تنتقل سلفا من من جيل لجيل اخر، لذا نجد أن أسلوب تطوير الاشكال الجديدة يكون من طبيعة المشاكل المعاصرة، فبأرادتنا ام لا نحن ناخذ جزء في التغير العميق في طريقة اعتبارنا وتقديرنا للفن في علاقته مع الحياة ، والفرد الذي يعد القائم بالتغيرات المستمرة في (ثيمة) الهوية يستخدم واقعه المحسوس مادة جوهرية لاعادة الاشكال نفسها، أي صنع نسخة اخرى من هويته الفريدة، فاذا أرادت الهوية أن تثبت ذاتها فلابد أن تواجه بأستمرار وتمتص وتعيد نتاج ذاتها داخل مواضيع جديدة وبأساليب مبتكرة، ومع ذلك فأن ألمواجهة التي ينجزها المصمم هي المواجهة بين (ثيمة) الهوية وذاتها (أزل، 1919،ص49) ان البحث في مفهـوم الهوية من القضـايا الاسـاسية التي شـغلت المصممين، فالهويـة قضية محورية وهي عنصر مهم ، فهي تعطي للتصميم قيمة وتحفظ تماسكه بين الماضي والحاضر، ويُعد مفهوم الهوية في التصميم الداخلي أيديولوجي أكثر من انه مفهـوم علمي، اذ يمكن التعبير عنه من خلال سمات مشتركة لوحـدة تصميمية وهـذه السـمات متغيـرة بحسب الطريقـة

التي يمكن استخدامها في العمل التصميمي، لذلك يُعد مفهوم الهوية من المفاهيم التي نجد صعوبة في أيجادها بشكل واضح ومحدد، والشيء اللافت للنظر مسألة تحديد الهوية التصميمية أصبحت مسالة بالغة الصعوبة، اذ أخذت ثورة التكنولوجيا تتسابق مع قدرة الانسان وتسعى الى تحقيق بيئة متغيرة ومختلفة عن بيئته الحقيقية وفي نفس الوقت كونت لغة وهوية مختلفة فرضت عليه " أن الإنسان ذاته لا يحقق طبيعته ضمن إنسانية مجردة، بل ضمن ثقافات تقليدية لا تقوى التغييرات الجذرية على نزع الرواسب منها، فهي تفسر تلك التغييرات بموجب وضع محدد زمانياً ومكانياً"، ويتبع ذلك عدم وجود إنسان ما عالمي أو دولي، فإن كل إنسان يعيش ويعمل في حقيقته الخاصة دون أن يكون معزولاً بوصفه فرد، بل يكون مرتبطاً بمجتمع وحضارة معينة (العزاوي،2015،ص14).

الهوية مرجعية ذات بناء فكري لحالة متجددة ومتغيرة نسبيا، ولها قدرة الثبات في أنعكاسات حضارات الشعوب العريقة والتي تميز الفضاءاتها الداخلية عن غيرها، وتجعلها ذو طابع متفرد ومميز، لذا يكون للهوية أرتباط وثيق بالثقافة واللغة والقيم الاجتماعية والحضارية والدينية للمجتمع الواحد، ويمكن التمييزبين الهوية والخصوصية، على أن الخصوصية تعبرعن مفهوم جزئي مصغرفي التعريف عن الشيء، فهو ما يختص به الشيء ضمن إطارضيق بعكس الهوية التي تعبرعن المفهوم العام لتعريف الشيء ضمن إطار المجتمع أو القطروالهوية توصف للانتماء إلى كيان إجتماعي أكبركالأمة أو الإقليم (الهوية القومية أو الأقليمية).

2-1-2 مفهوم الانتماء The concept of affiliation

إن إنتماء الإنسان إلى عوامل وجوده هو انتماء إلى عوالم طبيعية وحضارية متغيرة ومتمايزة، وما هو مهم في هذا التمايز يتمثل في صعوبة فهم كل حضارة من الحضارات إلا بحسب معاييرها الخاصة بما يتطلب الاعتراف بصحة وصواب جميع المنظومات الحضارية ومعاييرها في كل مكان وزمان، فما يطلبه المرء هو التعبير عن هويته وتوجيه نفسه من خلال تحقيق هويتها ضمن البيئة، وعندما يختبرها كمحيط ذات معنى فإن الذي نحس به وننتمي إليه هو أكثر من موقع مجرد، بل هو استعمال مركز للبيئة، إذ كل الأحداث والأفعال تشغل مكاناً، فالمكان هو عنصر بديهي ومتكامل في الوجود، وهو الكلية المتكونة من عناصر مركزة تمتلك حضوراً مادياً، وشكلاً، ولوناً، وملمساً، فالمكان الملائم والمفضل للحياة ينبغي أن يمتلك هوية الإحساس بالمكان لتبدو ذات معنى وتعطينا الإحساس بالانتماء، ويبدو أن الأماكن القديمة تمتلك الإحساس بالمكان أكثر من الأماكن الحديثة، إذ تستطيع أن تسير لساعات في القديمة متحفزاً للمفاجأة، فالفرد لا يشعر بالانتماء إلى مكان ما لم يتفاعل معه من خلال عناصره وخصائصه التي تساهم في إعطاء شخصية متميزة وهوية فردية له من خلال العلاقات المتناقضة تارة والمنسجمة تارة أخرى لإعطاء الحافز على اكتشاف دلالات المكان والتعبير عنها أو التفاعل معها، على أن يكون الشكل منسجماً مع تأثيرات عوامل الوظيفة والموقع والحاجة الإنسانية لا أن يكون مفروضاً على بيئته حيث لا يحقق الانتماءوالهوية (الامام ،2002،ص55) .

أن الاحساس بروح المكان ينبع من الانتماء له عبرملائمة الفضاء الداخلي ومفرداته وتكيف الفرد وتفاعله مع عناصرومفردات ذلك الفضاء الداخلي، لما يخلق في وجدانه من معاني ودلالات وقيم جمالية وروحية حرص على أن لاتفارقه بفعل العولمة وحتمياتها وتطوراتها، وتصاغ تلك الفضاءات بالمزاوجة بين روح

المكان والانتماء وبين التحولات الفكرية للمجتمع المعاصر. وأن التعبير عن الهوية والانتماء في الفضاءات الداخلية من خلال علاقات ترتبط بين علاقات القيم والتراث للمجتمع التي تفرض وجودها الظاهر او الخفي ضمن المكون التصميمي، وان اعمق العلاقات تألفاً وتقبل مع الفضاءات السيرانية هي النظرية السلوكية أذ أنها ترتبط بسلوكيات الفرد وتفاعلاته مع المثيرات الحسية للبيئة الداخلية والخارجية ونو اتجها الثقافية والفكرية المتطورة، والاقل عمقا النظرية التحليلة أما بقية النظريات هي تطبيقات بديهية في التصميم الداخلي وفضاءاتة التقليدية.

2-1-4-2 التحولات التصميمة المعاصرةContemporary design transformations

ظهر مفهوم المعاصرة من خلال العيش في العصر الذي نحن فيه، نتأثر به ونؤثر فيه، ولا نبقى خارجه عصرنا، وإذا تتغير العصور مع الزمن، علينا أن نتغير نحن معها، وأن نتشارك في صنع المتغير، لنعيش العصر بكل جديده (الجابري، 1995،ص30)، ارتبط مفهوم المعاصرة ارتباطا وثيقاً بالتصميم، اذ فسر على انه (عمليات التغير و التحول في التصميم، لكي تكون سليمة غير عشوائية، مما يتطلب توافقها مع التغيرات الحادثة في البيئة، سواء الطبيعية، او الحضارية، بما يجعلها مرتبطة بزمانها او معاصرة لها (فريال، 1989،ص4)، وبصيغة مختلفة جاء المفهوم على انه حالة متجددة ومتغيرة وتمثل التواصل بين الماضي والحاضر والمستقبل، اذ هي شواهد مادية لوجود الانسان في عصره وحضور العصر فيه، فالمعاصرة تتعلق بالانتماء للزمن الحالي بتلبية متطلبات روحية وطموحات الزمن الحاضر(العتابي، 2006، ص59)،جاء ايضا على انه سمة من سمات العصر الذي نعيشه بمتغيراته وثوابته معا، اي بوصفها رديفا للحداثة، وهي مؤشر على مجموعة من القيم الفنية والفكرية والاجتماعية التي تعبر عما تراه فئة من المصممين(العتابي،2006، ص60)، ان المعاصرة، هي أن نعيش فعلاً في العصر الذي نحن فيه نتأثر به ولا نبقى خارجه، وإذا تتغير العصور مع الزمن علينا أن نتغير معها، او تعمل في تكوين او تحقيق المتغير، لنعيش العصر بكل جديده ، وعموما فلا ينبغي لنا أن تحمل كلمة الأصالة جموداً، تبني عليه بقدر اعتمادها بشكل أساسي على التطوير الذي يساير متطلبات العصر في اتساق مع التصميم ومهمة المصمم اليوم أن ينهل من التراث بحثا عن العناصر التي يمكن الاستعانة بها، والتي تخدم وظيفياً دراسة مختلف التقنيات التي تمكنه من تطويع هذه العناصر لصالح واقعنا، فالمصمم يعي تماماً أن الفكرة التي يريد إيصالها للناس عن طريق تصميم معين في الفضاء الداخلي يجب أن يراها الناس، إذن فالمصمم هنا يتعامل مع العين مباشرة، والإحساس بجماليات الأشكال الموجودة داخل التصميم من اجل تحقيق الهوية التصميمية التي يطمح لها، والمصمم يمكن ان يجمع بين أصوله وجذوره وما فيها من قيم وثوابت وبين حاضره وما يحويه من تقدم تكنولوجي وأساليب حديثة في التصميم ومواد جديدة في التنفيذ لم يسبق له أن استخدمها في ماضيه (فريال،1989،ص9) .

اتخذ مفهوم التحول والمعاصرة انماطاً كثيرة من اكثرها شيوعاً العالمية والعولمة وبما انهما من الانماط الحضارية والفكرية التي سادت وما زالت تسود عالمنا، لذا سوف نحاول ربط علاقة العولمة وتقنياتها، والخصوصية وحتمياتها و انعكاس كل منهما على تصميم الفضاءات الداخلية بصورة معاصرة، لذا نجد أن فاعلية المصمم ومهارته التصميمية تظهر من خلال عملية الدمج بين الهيئات الجديدة بتقنياتها الحديثة وبين الخصوصية وتبعاتها الموروثية، مما يساعد في ان لا يفقد المصمم هويته التي عاش بها

وأحساسة بروح المكان، في الاعتماد على أفضل الوسائل والإمكانيات لتحقيق ذلك ويقوم على وعي وفهم وإدراك لظروف البيئة وإمكانيات العصر الذي يعيش فيه .

2-2-الفضاء السيبراني Cyber Space

إن هذا المصطلح مشتق من علم السايبرنتك وفضاء السايبر هو عالم مصطنع يستطيع الانسان وباستخدام الكومبيوترات المربوطة بشبكة من المعلومات من التجول ضمن هذه الفضاءات ان فضاء السايبر هو احد حقول الواقع الافتراضي غير كاملة الاندماج وهو ليس له علاقة بالموقع الجغرافي فهو مرتبط بشبكة من المعلومات غير محددة مكانيا وبالتالي فان هذه الشبكة يمكن ان يزورها عدد كبير من المستخدمين ومن أي مكان من العالم ليعيشوا معا ضمن بيئات او فضاءات افتراضية موجودة على شبكات الاتصالات والمعلومات(العبيدي ، 2004،ص77)

تتمثل الفضاءات السيبرانية بانها سلسلة من الفضاءات ذات الانظمة الرقمية (الذكية والافتراضية) التفاعلية المادية وغير المادية أوبصورة تمثيل كرافيكي، وهي قد تكون خيالية او تكون تمثيلا او تقليدا لمناطق حقيقية .

2-2-1-الانظمة السيبرانيةCyber systems

تتمثل هذة الانظمة بالعديد من التقنيات الرقمية (الافتراضية والذكية وأنظمة الاتصال) التي توظف ضمن تشكيل عناصر الفضاء الداخلي للتغيير من ابعاده وادراكه من قبل المستخدمين عبرَ ألتفاعل مع المتغيرات الخارجية، إذ أنها تحملُ خصائصَ تفاعليةً وتحكم عن بعد وأجهزة ذكية، سواءً أكانت ذاتيةَ التفاعل وفقَ أنظمةً مبرمجةً ذاتياً او مبرمجة مسبقاً تبعاً بيانات محددةً، كما وتُعرفَ دراسةُ الموادَ والهياكلَ الذكيةَ إنها تلكَ العناصَر التي تستشعَر الأحداثَ البيئيةَ، وتعالجَ هذهِ البيانات الحسيةَ ، ومن ثم تعمل على البيئة الداخلية (الفضاء الداخلي)، وتشير التقنيات الرقمية بأنها تحمل السمات التالية: (Addington،2005):

- آنية Immediacy- تستجيب وتتفاعل في الوقت الآني .
- وَقتيةَ Transiency- تستجيب وتتفاعل مع أكثر من محفز خارجي.
- ألتشغيل الذاتي Self-actuation- الذكاء يكون داخلي في العنصر أو الجهاز الذكي بدلاً من الذكاء الخارجي.
- ألانتقائيةَ Selectivity- استجابتها التفاعلية منفصلةَ ويمكن التنبؤُ بها مسبقاً.
- ألاتجاهُ ألمباشر Directness- الأستجابةَ والتفاعل تكون محليةُ لحدثَ التنشيط.

وإنَ تلكَ الخصائصَ تكون متباينةَ في درجتها وفقاً لنوع التقنية المستخدمةَ وأنواع التقنيات الموظفة في الفضاء السيبراني ووتبعا لذلك يمكن تصنيف الانظمةِ معَ المحفزاتِ الخارجيةِ ألى صنفين:

1- التفاعلُ الآنيُ : أي يتفاعلُ النظامَ معَ المؤثراتِ بالوقتِ نفسهِ .
2- النوع االمبرمج(مبرمجاً مسبقا): اي يحدث التفاعل ليسَ في الوقتِ نفسهِ ولكنَه مبرمجاً بشكل مسبق، كما في (Calderon ،2009 ،p767-782).

2-2-2-أهم العناصر التي تتكونُ منها الأنظمةَ السيبر انية The most important elements that make up these cybe systems

1-أجهزةِ الأستِشعار Sensors

وتعني مفردة ألاستِشعار هي إدراك وجود خصائص وسمات العناصر والمفردات والتأثر بها، وهي احد اهم العناصر التي يمكن بواسطتها يمكننا التفاعل مع البيئة الداخلية او المحفزات الخارجية، وهناك انواع لا حصَر لها من أجهزةَ الاستشعارِ التي تستخدم غالباً معَ نظم ألتفاعل ألذاتي، المباشر التي يعتمد في تَصنيفها بِحسب إستخدامِها أو نوعَ المحفزِ أو ألطاقةِ الخارجيةِ متمثلةً بِ (ألميكانيكيةَ أو الحراريةَ أو الكهربائيةَ أو المغناطيسيةَ أو ضوئيةَ أو الكيميائيةَ) .

2-آليات التحكم :للانظمةِ السيبرانيةِ آليات تَحكم تحدد العملية التي يتم من خلالها تبادل المعلومات والبيانات بين الانظمة في الفضاء الداخلي والبيئة الخارجية ومستخدم الفضاء وتتنوع هذة ألآليات بين ألبسيطة التي والاكثر تعقيداً التي تضم المتحسسات وألخوارزميات البرمجية التي تعد أكثر ذكاءً في التعامل مع ألمعلومات والبيانات ألمستلمة أوألمدخلات، التي منَ الممكن أنْ يكونَ لها القدرَة على التعلم عبر تلك ألمدخلات، وتصنف تلك المعلومات، الى آليةِ التحكمَ ألداخلي (ألتحكمَ ألمباشر وألتحكم غير المباشر) ويصبح التحكم غير المباشر مستجيباً والتحكم غير المباشر المستجيب كلياً والتحكم الغير مباشر المستجيب الاستقرائي(Addington ،2005 ،p113) .

2-2-3-الانظمة الحركية في الفضاءات السيبر انية

Interactive kinematic systems in internal spaces

تعد ألانظمة ألحركية في الفضاءات السيبرانية إنها نوعٌ معينٌ منَ الهندسةِ الحركيةِ، المرتبطةِ بالحركاتِ الماديةِ لعناصَر التشكيل الإنشائي في الفضاءاتِ الداخليةِ السيبرانية التي تؤدي إلى الحركة المكانية للشكل الفيزيائي للفضاء الداخلي أو جزأً منهُ، وتعرف تلك الفضاءات بالفضاءات السيبرانيةِ التي تضم أنظمة حركية في فضاءاتها الداخلية أو الحركة المتغيرة كالموقع، ويحتم الاخذ بعين الاعتبارالحلول التشكلية والتركيبية في الفضاء السيبراني، الى جانب طرق و وسائل التشغيل الحركي من الامور المهمة التي يجب مراعاتها لما لها من أثار سلبية وايجابية، وتشمل الطرق التي يؤدي بها الحل للتشكيل الحركي للعناصر والمفردات داخل الفضاء السيبراني كلا: الطيfolding والانزلاق sliding والتوسع expanding والتحول transforming من خلال الحجوم والاشكال والهيئات، كما وقد تكون االاساليب والوسائل التي يؤدي بها الحل الهيكلي الحركي : هوائية او كيميائية او مغناطيسية او طبيعية أو ميكانيكية "(Fotiadou 2007) كما في الشكل رقم 1

تعد الهياكل التفاعلية الانشائية في تشكيل الفضاءات السيبر انية هي احد التقنيات الرقمية الذكية والتي عادة ما تستخدم كعناصر تشكيل جزء من الفضاء ات الداخلية الرقمية (السيبر انية) كالسقوف أو الجدران أو القواطع أوككل، وتتكون عادة من أجزاء وهياكل قابلة للحركة كردة فعل لآستجابة لمحفزات خارجية والذي يرتبط بمشغلات تعمل وفق مدخلات أجهزةِ الأستشعار وَمن الممكنِ أيضا أن

تكون مُبرمجة مسبقاً ، لتأدية حركاتٍ ميكانيكيةٍ مختلفةِ وبدرجةٍ مختلفةِ وفقاً لتلكَ ألمحفزات والمؤثرات الخارجية.

(شكل 1) يمثل الانظمةَ الرقمية التفاعليةَ الحركية في الفضاءات السيبرانية- المصدر file:///D:/Soft-Flexible-LED-Screen-P

2 -6-2-التقنيات الرقمية وتأثيراتها في الفضاء الداخلي Contemporary technologies and their effects on the interior space

إن التصميم الداخلي من اكثر الحقول اعتمادا على التقنيات وتأثيراتها، اذ تتحد ادائية الفضاء مع القيمة الجمالية، والدلالات الرمزية مع النظام الإنشائي، والمعاني مع الوظيفة العملية، وفصل "ممفورد" ما بين المهمات التصميمية، الأولى تقنياً ويشمل على الأساسيات البنائية والمنظومات الخدمية، وسائل الطاقة، أما الثانية منها فنية وتشمل الشكل ومقياس المنشأ ومتطلبات الوظيفة ويكون الجانب الفني مجالا او مساحة للتعبير، في حين يقتصر الجانب التقني على الإيفاء بمتطلبات لا تتيح مساحة للتعبير على الرغم من ضرورتها ، توصف التقنيات على إنها ضرورية لاقامة التوافق بين الذات وبيئتها على صعيد فيزياوي ونفسي، فالإنسان يسعى الى استكمال مقومات ذاته إنتاج واقع اكثر شمولية لخدمة الإنسان تحسباً لتلبية رغباته. (أغا، 2001،ص5). إمتد أثر التقنية على التصميم الداخلي الى افراز مفردات جديدة الى اللغة التصميمية مثل الخفة والرشاقة في الخامات او الشفافية أوجماليات الانسياب أو المرونة، وتتغير حركة عناصر الاشكال المكونة للعمل التصميمي، فقد قدمت التقنيات المعاصرة حرية ومرونة أكبر ووسائل اكثر في دفع التصميم نحو اضافة عالية سواء في الانظمة أو الآليات أو العناصر والمفردات الذكية ، وقد تتضمن الاتجاه نحو فصل الوظيفة عن صورتها المألوفة وباستعمال المواد الجديدة وللتقنية علاقات وطيدة مع الظواهر الإنسانية الأخرى كالعلوم الاخرى والفن والمعرفة وتحمل قيماً جمالية ومعرفية وإبداعية كثيرة فقد ادت الى احداث تأثير مهم على التصميم (p 1-3 ،Vermass ،2008)، والتصميم الداخلي يرمي الى ما هو تعبيري وتنظيمي فضلا عن ما هو عملي، لان متطلبات التصميم فيها جانب اجتماعي - انساني فضلا عن اهمية اللغة المشتركة بين المصمم والمتلقي فالتصميم الداخلي يجب ان ينظر إلى العلوم المتزامنة معه، ليشارك في إظهار الشفرات الكونية الحديثة للعالم اليوم ليحافظ على طاقته المبدعة، وعليه ان يراقب القوانين السامية لتلك العلوم، ويمزج معها جانب من الخيال والامادي والامألوف، وبهذا تؤلف عمليات الإبداع فالإمكانات التقنية المتوفرة ألان تعطي للمصمم حرية كبيرة وتوفر له البدائل المتنوعة في الاختيار والتطبيق والتنفيذ، وبالإمكان التعبير

عن المكان عبر الخصائص الفكرية التصميمية المميزة، أما الزمان فيتم التعبير عنه من خلال التقنيات الرقمية المتطورة الموظفة في حين يعبر عن هوية المصمم وفاعليتها في أسلوبية وتفرده افي التشكيل وطريقة توظيفهما في تشكيل ممتع ومبهر (الطه،2003،ص61)

،كما في الشكل رقم 2

شكل(2) يمثل اليات السيبرانية في الفضاءات الداخلية المعاصرة:http://www، wbn،/news/ps

ان التطورالتقني والرقمي بالخصوص وتوظيفاته في التصميم الداخلي أدى الى تغييرات عديدة قد تمتد الى القيم التصميمية المتعارف عليها فتكتسب قيما جديدة تتميز بالغرابة وغير المألوف، وهي القيم التي تحمل معاني حصرية بالحالة التي تكون فيها التقنية جزء من حياتنا اليومية، وانه في اتحاد التقنية والتصميم والاستفادة من العلوم والانظمة والاليات للتخصصات الاخرى نتاج مهم لتطوير فضاءاتنا الداخلية وأعطاء الراحة للمستخدمين .

الفصل الثالث،،،،،،،،،،،، أجراءات البحث

3-منهج البحث

إعتمد البحث الحالي المنهج الوصفي في تحليل العينات بوصفه المنهج الملائم الذي يمتاز بآليات مثلى لتحقيق هدف البحث، معتمداً على جمع البيانات والمعلومات التي يمكن أن ينطلق منها موضوع البحث فضلًا عن تصميم إستمارة محاور التحليل التي تم إستخلاص محاورها من مؤشرات الإطار النظري.

1-3-مجتمع البحث

مجتمع البحث			
أسم الفندق	الصورة	البلد	أحدث التقنيات المقدمة للزبائن
1- فندق هين-نا"		اليابان	افتتح في اليابان فندق هو الأول من نوعه في العالم، إذ طاقم العمل بالكامل مكون من روبوتات باستثناء 10 عاملين من البشر فقط،
2- فندق يوتل		أمريكا	نيويورك/ يتميز بخدمات تمنح الرفاهية من خلال ربوتات مكلفة بحمل الأمتعة والقيام بكل المهام الشاقة، كما يمكن للضيوف تسجيل دخولهم للفندق عبر شاشة تعمل باللمس ليخرج من الجانب المقابل مفتاح الغرفة
3- فندق بيتشينغ سبايس		الصين	يتميز هذا الفندق بأثاثه الستوحى بالكامل من الفضاء ويكاد يخلو من الموظفين البشر حيث أن أغلب العاملين فيه من الربوتات كما يوحي تصميمه المميز، فقط في الواقع هي عبارة عن كبسولات تضم أجهزة لوحية و شاشات مسطحة وخدمة واي فاي
4-فندق زيتا "Zetta"		أمريكا	قع هذا الفندق في مدينة سان فرانسيسكو، ويقدم للنزلاء العديد من الوسائل الترفيهية مثل "مكعب الواقع الافتراضي" الذي يُمكن النزلاء من استخدام سماعة رأس الواقع الافتراضي للقيام بمغامرات تحت الماء أو ألعاب الحركة،
5-سيتي هاب " City Hub"		هولندا	هو فندق عصري يقع في العاصمة أمستردام، ويمكن للنزلاء تنزيل تطبيق "CityHub" وتسجيل الوصول في أكشاك في بهو الفندق، حيث يحصلون على سوار للمعصم يمكِّنهم من فتح غرفهم، كما يمكِّنهم هذا السوار من الحصول على قهوة وغير ذلك من مشروبات،

Loews -6 Hotel 1000 Seattle		أمريكا	تم افتتاح هذا الفندق في مدينة سياتل عام 2006، وكان أول فندق يحوي شبكة إنترنت فائقة السرعة، مما أتاح بناء أنظمة ذكية في جميع أنحاء المبنى، يضم الفندق نادياً للجولف بتقنية الواقع الافتراضي،
7-فندق إكليستون سكوير		لندن	تم تجهيز الغرف بأجهزة استشعار للكشف عن الحرارة، وبالتالي فإن الموظفين يعرفون متى تكون داخل أو خارج الغرفة، بهدف إنجاز عمل مهم على الإنترنت أو على جهازك المحمول، د،

(جدول 3-1) يوضح مجتمع البحث (أعداد الباحثة

عينة البحث لغرض تحقيق هدف البحث تم إختيار العينة البحثية من المجتمع الأصلي المتمثل 7 فنادق عالمية حائزه على تصنيف (5-7) نجوم تبعا لتقنياتها التكنولوجية في خدمة رفاهية الزبائن وتعتبر من أشهر 8 فنادق ذات تقنيات متطورة حققت التميز والابتكار، واستبعدت الفنادق المكررة في نفس البلد من الدراسة، وبإستخدام العينة القصدية مكونة 3 فنادق ووفقاً لمبررات موضوعية منها:

1-تجانس العينة المتمثلة بالفنادق الحاصلة على خمس نجوم أو أكثر،

2-التأكيد على إختيار الفضاءات السيبرانية الحديثة والمبتكرة والمتفردة والتي تُمثل صياغات تصميمية متقدمة علمياً وتقنيا ورقمياً وتفاعلياً ولاكثر رفاهية في العالم،

1. تُجسد النماذج المختارة توظيف تقنيات متباينة في التشكيل والتصميم والتنفيذ، ومتشابهة في الاداء الوظيفي لدراسة فضاءاتها السيبرانية.
2. تم أختيار نماذج مختلفة مكانياً وزمانياً مما يساعد على تعميم نتائج البحث،

وعلى هذا الاساس تم أختيار ثلاث فنادق لدراسة فضاءاتها السيبرانية كعينة للبحث

1-فندق هين-نا" في اليابان2- فندق يوتل في أمريكا3- فندق "إكليستون سكوير" في لندن

تم أختيار العينه البحثية التي شكلت نسبة 42،85 من المجتمع الكلي للبحث، وهذه النسبة يمكن من خلالها تعميم نتائج البحث الحالي على مجتمع البحث الكلي، وكما موضح في الجدول التالي:-

ت	أسم الفندق	المدينة	البلد	تاريخ الانشاء	صورة توضيحية للفندق
1	فندق "إكليستون سكوير"	لندن	انكلترا	2005-1898	
2	فندق يوتل"Yotel NYC"	امريكا	نيويورك	2017	
3	هين-نا"	طوكيو	اليابان	2015	

جدول (3-2) يوضح النماذج الفنادق المختارة كعينة للبحث(إعداد الباحثة)

3-4- **جمع المعلومات** اعتمد البحث أساليب عدة لجمع المعلومات أسهمت في ترصين إجراءات البحث الحالي من خلال :

1-الإعتماد على الأدبيات التخصصية العربية والترجمة الشخصية من المصادر الأجنبية، من كتب ومقالات فيما يخص البحث الحالي،

2- تم الحصول على التصوير الفوتوغرافي من مونتاج تصويرات الفديو بالإعتماد على تقطيع الصور من الشبكة الدولية للمعلومات،

3-5-أداة البحث لتحقيق هدف البحث تم إعداد إستبانة محاور التحليل بالإستناد إلى ما أسفرت إليه مؤشرات الإطار النظري لغرض تحليل النماذج، والوصول عبرها لبناء أداة البحث المتمثلة بإستمارة التحليل للمحاور المعتمدة

3-6- صدق الأداة للتأكد من صدق أستمارة محاور التحليل عرضت على مجموعة من الخبراء في مجال التخصص والتخصصات المناظرة وبعد أن تم تعديل الإستمارة بالحذف والإضافة، واستكمال المتغيرات كافة صممت إستمارة التحليل الأولية، وللتأكد من صدقها تم عرضها مرة ثانية على الخبراء في مجال التخصص وبعد الأخذ بالتعديلات المطلوبة تم تصميم إستمارة التحليل النهائيةإذ تضمنت محاور رئسية :

المحور الأول_ **الخصوصية و انعكاساتها في تصميم الفضاءات الداخلية.**

المحور الثاني _ **سمات العولمة في الفضاءات الداخلية.**

المحور الثالث_ **تطبيقات الانظمة السايبرونية في الفضاءات الداخلية.**

3-7-ثبات الاداة

لغرض إختبار مدى صلاحية أداة التحليل قامت الباحثة بأجراء منهجي للقياس عبر مشاركة باحثين من ذوي الاختصاص في تحليل إحدى إنموذج العينة بعد أن تم تدريبهما على كيفية إستخدام الاداة، وقد أظهرت النتائج

إتفاقات بين تحليل الباحثة مع المحلل الأول بنسبة 89 %، وكان الإتفاقات مع المحلل الثاني بنسبة 95% وكان الأتفاق بين المحلل الأول والثاني 92% وهية تعتبر نسبة عالية يمكن الركون اليها للتأكد من صلاحية الاداة وثباتها عبر أختلاف المحللين، إذ تم حساب معامل الإتفاق بموجب معادلة كوبر كالاتي:

$$\text{نسبة الاتفاق} = \frac{\text{عدد الفقرات الاتفاق}}{\text{العدد الكلي للفقرات المحللة}} \times 100$$

الفصل الرابع .....النتائج والاستنتاجات

وصف وتحليل العينة البحثية .

وصف وتحليل الانموذج الاول: فندق "إكليستون سكوير"Eccleston Square

الوصف العام

أسم الفندق	المدينة	عدد الطوابق	عدد النجوم	تاريخ الانشاء	البلد
إكليستون سكوير Eccleston Square	لندن	5	6-5	2011	انكلترا

تحليل الانموذج الاول : فندق "إكليستون سكوير"Eccleston Square

المحور الاول: الخصوصية و انعكاساتها في الفضاءات الداخلية

1-**تحديد طبيعة الاتصال** : تمثلت فضاءات الفندق بتصاميمه ذات الطابع الاستقلالي، والاتصال الحضاري المستوحاة من تاريخ حضارة إنكلترا العريقة، أبتداءًمن واجهة الفندق الرئيسة عبر إيحاءات ومحاكاة رمزيه أستلهمت من خلال توظيف ساريات الاعلام في واجهة الفندق والشرفات أو شكلية مباشرة او غير مباشرة أبتداءا من تصميم واجهة الفندق ذات الارث الحضاري الانكليزي وتمثلاتها في أسلوب البناء التقليدي الغني بالزخارف والتكرارات المنتظمة والمعبر عن الهوية العرقية للبلد، ومروراً بالبهو وممرات الغرف وصالات المطاعم نجد الاصالة ممزوجة بالتواصل مع الماضي والاحساس بالمكان وبالكلاسيكية التصميم وأسسه وقواعده المألوفة عبر بناء فكري مستجد غير المألوف يتمتع بالتقنيات والانظمة (الذكية والافتراضية وانظمة الاتصال) . كما أتسمت فضاءت الانموذج الخاصة بالاستقلالية والتحفظ عبر المحددات الكونكريتة وفتحات النوافذ المشكلة من الخشب والزجاج وما يلحق بها من ستائر ذات نسيج غير شفاف مما يعزل الفضاء الخاص(الغرف) بصرياً كذلك وبالنظر للخامات المستخدمة في المحددات من جدران وسقوف وارضيات التي تعد خامات صلبة خالية من الشفافية عدا فتحات النوافذ الصغيرة في الجدران التي تعزز من العزل الصوتي والبصري عند غلقها، وبذلك يتمتع المستخدم بالاستقلالية التامة في فضاءة الخاص المؤمن من التطفلات الخارجية وباسلوب تحفظ يراعي العادات والتقاليد الانسانية في البلد، وبما يتلائم وشكل الهيئة الخارجية والداخلية للفندق وما تعكسة من فخامة وعراقة للتعبير عبر الخطاب البصري بدلالات ورموز ذات معاني توحي بأستلهام الرموز التاريخية في البلد وعاداته وتقاليدة المحافظة بغض النظر عن هوية المستخدم للفضاء وانتماءاته (السائح) . كما و برزت سمات للفضاءات الداخلية التي نبعت من افكار جديدة لم تركز فقط على خصوصية المجتمع والبلد المصمم فيه الفندق السيبراني وانما لمواكبة العصر عبر أساليب صياغة وتشكيل أتسمت بأفكار

متجددة تجذب المستخدم عبر التفاعل مع الاجهزة الرقمية الذكية والانظمة الافتراضية للتعبير عن المعارف المتطورة والتي تعكس قيم حضارية للبلد ولتشكل ثنائية العراقة والاصالة والتراث الغني بخصوصياته ومفرداته وبين التقنيات الرقمية وما تحوية من غرابة ومتعة وابهار عبر مشاركة الشاغلين للفضاء بمختلف انتمائاتهم وهوياتهم وبروح المكان وخصوصياته المتحفظة عبر التكيف مع التقنيات والاجهزة وقطع الاثاث والتألف في التعلم على كيفية أستخدام تلك الانظمة وملائمتها، وتقبلها من قبل كل الفئات والاعمار والمستويات الثقافية والانتماءات العرقي **2-المعاصرة والتحولات الشكلية**: أسهمت التحولات الشكلية في هيئة الانموذج الى الابقاء على المقياس للمفردات والعناصر من قطع أثاث والمحددات ولم تغير من حجومها أبتداءً من الواجهة وانتهاءً من غرف النوم فكانت الحجوم للتشكيل الفيزيائي مماثل لما موجود في الفضاء التقليدي الافي اختزل بعض قطع الاثاث وتكثيف الوظائف في الجدران والارضيات والسقوف والعناصر والمفردات ، كما وتعد تلك الاضافات في الوظائف كما في سرير النوم ، والمرايا، والقواطع الزجاجية الشفافة والارضيات المضيئة والاشعة الليزرية والهيلولغرام وحمامات السباحة الخاصة والعامة وغرف المساج ماهي الاأضافات أغنت الفضاء وعززت الوظائف واختزلت وظائف أخرى كانت أساسية في الفضاء التقليدي. وبذلك نجد إن هذة الاضافات التقنية للعناصر والمحددات والانظمة المساندة كالاتصال وشبكة الانترنيت وتداخل الوظائف بين المحددات والعناصر في الفضاء السيبراني وعبر العروض للانظمة الافتراضية والتفاعلية في الفضاء السيبراني ماهو الا أنزياح لكم وظائف كانت في السابق أساسية تبدلت عبر صياغات تقنية مستجدة غير مألوفة لعناصر مألوفة أغنت الفضاء السيبراني بوافر من التقنيات الرقمية الجديدة والتي تمتاز بالغرابة وبأسلوب يعد في مراتب الابداع والتفرد . تم تجسيد فضاء خاص للمتلقي لتفعيل الخصوصية السمعية والبصرية وتعزيز آليات العزل وتجسيد خصوصية الفرد وتحديد قيم الذات واطلاق العاطفة، وبتقنيات رقمية أتسمت بقيم وظيفية مغايرة لما هو مألوف وفق تشكيل تقنيات مستجدة لتنتج فضاءات داخلية شبه الأنغماسية في تفاعل شاغليها مع الانظمة الافتراضية المعقدة ضمنيا باساليب تعكس الواقع المادي المزوج بالخيال الغير مادي عبر تقنيات الليزر والهيلغرام الموظفة بغرف النوم لتدعيم خاصية العرض والاعلان عن معالم البلد وموقع الفندق والمرافق العامة المشهورة وبالتالي تعكس حضارة وثقافة المجتمع فضلا عن العروض التفاعلية عبر الاجهزة والآليات الرقمية في فضاءات الغرف والرسائل والاشارات التعريفية للمستخدمين كخطاب بصري يعكس الوظيفة الاخبارية للفضاء الداخلي

2- المحور الثاني: العولمة والياتها في الفضاءات الداخلية

أ- التقنيات المتنوعة كان للاكتشافات الجديد والمتطور في عالم الفنادق والسياحة وتقنياتها الحديثة ومواكبة روح العصر أثر واضح في فضاءات الفندق الداخلية، إذ نلاحظ انة كان من اولويات المصمم الدقة والمهارة في توظيف تلك التقنيات وفق رؤية شاملة متكاملة، أذ نجد المصمم شمل جميع الغرف بجهاز آي باد متطور كأنظمة وتطبيقات يتيح للنزلاء التحكم في إضاءة الغرفة والستائر والصوت، ودرجة الحرارة وإشارة عدم الإزعاج في الرواق، بالإضافة إلى التلفزيونات ثلاثية الأبعاد وتقنياتها ذات الشاشة المسطحة الكبيرة ،ويتم تحميل جهاز "آي باد" بتطبيق خاص للفندق، والذي يسمح للضيوف بطلب خدمة الغرف أو الاتصال بمكتب الاستقبال للحصول على نظارات ذات الأشعة الزرقاء لمشاهدة العروض الافتراضية مما يعطي للفضاء مزيدا من التعقيد

والاغموض . كما يمكن **استخدام الالواح الرقمية** في تصفح قائمة الطعام واختيار ما يروق للنزيل لتجسيد الرفاهية والتفرد ودون الحاجة إلى التقاط الهاتف والاتصال بمكتب الإستقبال، بالإضافة إلى تنظيم مواعيد الصحة والجمال والجم والرياضة، أو ترتيب لجلسة شاي، أو حجز طاولة في مطعم الفندق أذ ادى ذلك التواصل عبر تلك الاجهزة الذكية الى خلق اثارة ومتعة عبر التفاعل مع المتلقي وتلك الاجهزة الذكية التفاعلية بألفة ومرونة .- **تطبيقات الانظمة السيبرانية في الفضاء الداخلي للفندق** كان لبعض الفضاءات التفاعلية اثر كبير في **تباين العناصر مع الخلفية** لابراز الاشكال أو المعلومات المرسلة من قبل المصمم للمتلقي وتحديد طريقة ايصال الرسالة له عبر **التقنيات والاجهزة الذكية**، فضلا عن تصميم في فضاء الحمامات(الحمام الرخامي الفاخر) التي توحي بالفخامة وذات أرضيات يمكن التحكم بدرجة حرارتها، وتبعا للفكر التصميمي وفاعليتة في أبرازالتطور تم توظيف مرآة الحمام الذكية التي تعمل كجهاز أتصال ذكي يتم التحكم به وبتطبيقاته ، ودش ذكي مزوّد بالمساج المائي وجدار من "الزجاج الذكي" الذي يصبح قاتما بلمسة زر واحدة، كما برزت فاعلية المصمم في أستحداث برامج لتمارين اللياقة البدنية بما فيها جلسات المساج في الغرف، وكان للتقنيات التكنولوجية المتطورة وتطبيقاتها الموظفة في الفندق دورا كبير عبر قطع الاثاث الذكية، اذ يمكن للضيف التحكم في النظام الحركي لوضعية السريرالذي يتوفر فيه ميزة التدليك وكذلك اهتزازه بواسطة جهاز تحكم عن بعد حيث يمكن رفعه أو خفضه للحصول على الوضعية المثالية للنوم أو مشاهدة التلفزيون، وعمد المصمم على مشاركة الشاغلين مع تلك الاجهزة داخل الفضاء بوجود نظارات تفاعلية داخل الفضاء لخلق بيئة أفتراضية متنوعة لزيارة اماكن ومعالم في لندن تماشيا مع روح العصر وتقنياته ومن الاضافات الرقمية في أروقة الفندق لصالة الالعاب تقنيات تفاعلية تمكن من خلالها مشاركة شاغلي المكان من التمتع والاثارة و التفاعل معها كما في الاشكال ، فضلا عن التطبيقات الذكية للخامات النسيجية والصلبة في العناصر الانتقالية في الارضية والجدران والسقوف عبر التحكم بالانارة والوانها والالوان والحرارة والتهوية .

الانموذج الثاني : فندق هين-نا" في اليابانHenn na Hotel Tokyo

وصف وتحليل الانموذج الثاني

الوصف العام

أسم الفندق	المدينة	عدد الطوابق	عدد النجوم	تاريخ الانشاء	البلد
فندق هين-نا" في	طوكيو-هاماماتسوو	3	6-5	2018	اليابان

تحليل الانموذج الثاني/ فندق هين-نا"Henn na Hotel Tokyo Ginza

1-تحديد طبيعة الاتصال إعتمد المصمم لفندق "هين- نا" في مدينة هاماماتسو في عد اليابان دولة عريقة تجمع بين التاريخ والحضارة والتقاليد والحداثة، فكان لواجهة الفندق أثر كبير في أظهار التواصل الحضاري بين الماضي العريق والحاضر المتألق المفعم بالافكار الخلاقة والخيال الابتكاري المتميز والمتفرد وتقنيات تكنولوجية غير تثير الغرابة والاثارة والمتعة، وصنفت بابتعادها عن كل القواعد والاسس المألوفة والتقليدية وذلك لتمثيل روح العصر، مع الاخذ بنظر الاعتبار شرطية فرض الهوية والانتماء للمجتمع وحضارتة العريقة وخصوصيتها الفكرية والعادات والتقاليد للمجتمع الياباني، أذ تشتهر اليابان بغرابتها وتمتدروحها الحرة واللطيفة إلى أسلوب الضيافة، فمن الغريب إن بإمكانك استلام مفتاح الغرفة من ديناصور كموظف استقبال

بدل الموظفين البشر وذلك لتوفير التكاليف وسرعت الانجاز ودقتة .هذا لايمنع من وجود العمالة البشرية ولو لافراد معدودين يعملون على تصحيح واصلاح مايتلف من تلك الآلآت الذكية، فمهما نصل من تطور وتقدم تكنلوجي وذكاء أصطناعي خارق للعادة، لايمكن الاستغناء عن العقل الاساسي المدبر والذي هو المصمم لكل تلك التكنولوجيا وتقنياتها فهو عقل مبتكر ميزة الله سبحانة وتعالى عن باقي مخلوقاته. -**المعاصرة والتحولات الشكلية :** إن كلمة (هين) في إسم فندق (هين - نا) تعني باللغة اليابانية غريب. كما يمكن أن تعني أيضاً التغيير، وهذا المعنى الأخير هو الذي نقصده. فقد اكتسب الفندق شهرة خاصة عبر تنوع الافكار التصميمية وأصالتها والاساليب التصميمية والافكار الابتكارية في تغير مسار الخدمة وتبديل الخدمات البشرية بالآلآت المتمثلة (بالروبوتات) والتي صممت على هيئة بشر وبكلا الجنسين أحيانا او على شكل دينصورات لعكس روح المكان والانتماء والخصوصية. لان الداينصورات حيوانات أسطورية تعتبر جزء أساسي من الحضارة اليابانية.أ-**التقنيات المتنوعة:** أشتهر الفندق باستخدام الروبوتات البشرية والدينصورية لاستقبال الزوار، ولقد سجلت (موسوعة غينيس للأرقام القياسية) الفندق باعتباره أول من قام بتوظيف روبوتات في العالم لخدمة الزبائن والنزلاء، أبتداءاً من خدمات تسجيل الوصول وحتى المغادرة. فعند الوصول الى الفندق سيقوم روبوت على شكل دينصور بتسجيل الحجز في الفندق، وتختلف أنواع الروبوتات واشكالها واحجامها من فضاء الى أخر ومن مكان إلى آخر داخل فضاءات الفندق المتنوعة، إذ يعمل روبوت (الفيلوسيرابتور) الذي يعرف بأنه أحد أكثر أنواع الدينصورات ذكاء في فضاء الاستقبال في فندق (هين - نا) في خدمة رفع ونقل الحقائب والمتعة، وتنحني الروبوتات الديناصورية للزوارعند أستقبالهم والترحيب بهم وفقا للعادات والتقاليد اليابانة في أستقبال الضيوف، بل وتعطس أيضاً من حين لآخر مما يضفي عليها مظهراً فريداً وساحراً لصنع الدهشة والاثارة والمتعة. ويضم الفندق تقنيات رقمية وذكية عبرالغرف مكيفة وفق اجهزة استشعار الحرارة في الفضاء وتحديد الجو الملائم داخل الفضاء. مع خدمة الواي فاي في جميع أنحاء فضاءات الفندق. وتحتوي الغرف على تقنيات تلفزيون بشاشة مسطحة واجهزة ذكية وقطع أثاث ذكية، وانظمة تفاعلية تعمل عبر نظارات تفاعلية مرفقة مع جهاز التفزيون لاستحداث بيئة تفاعلية ثلاثية الابعاد للمتعة والاثارة وتفاعل الشاغلين مع تلك الاجهزة. كما وتضم جميع الغرف حمام خاص يحتوي على ربوت مبرمج لتحديد درجة الحرارة ورسائل الانذار وفق لغة مبرمجة مسبقا تتناسب ولغة الزائرين أو شاغلين الفضاء وبالاضافة الى تجسيد القيمة الجمالية تجسيد قيمة نفعية وظيفية كعامل أساسي لتلك الربوتات، فالمرح مع الروبوتات متنوع وشيق. - **تطبيقات الانظمة السايبرونية في الفضاء الداخلي للفندق**

أ-الانظمة التفاعلية: وظف المصمم في صالة الاستقبال الرئيسية موظفان من الروبوتات بزي العمل الرسمي، رجل وامرأة، يلقيان التحية ويقومان بإرشاد الضيوف لمساعدتهم على إنهاء إجراءات تسجيل الوصول، إذ ينطق الضيوف بأسمائهم ويدخلون أرقام هواتفهم على لوحات تعمل باللمس ويضع المسافرون الأجانب جوازات سفرهم على ماسح ضوئي، جاء ذلك توظيفا لتقنية ذكية لابدال وتغير واقع الخدمات البطيء والملل في الكتابة لحفظ البيانات الشخصية وتوفير الجهد والوقت. وعمد المصمم الى جذب الزبائن عبر تقنية الربوتات فية وتفاعلاتها مع الجنس البشري الذي لايرغب أحيانا ومن شدة الضغوطات اليومية الكلام كثيرا مع البشر، لذا أصبح غير مظطر عمل نفس الشئ مع الربوتات وبذلك تعتبر تلك الانظمة الذكية

ذات فاعلية وتفاعلية في تقبلها من قبل الزوار. وتعد الربوتات في الفندق أنظمة حركية تعطي للفضاء حيوية ومتعة. ويوجد الربوت (يونيبو) الجذاب وهو روبوت مسؤول عن إرشاد النزلاء الى فضاءات اخرى عبر محادثة بسيطة، وبالتالي فهو يقوم بمساعدة الضيوف على إيجاد المطاعم ومحلات السوبر ماركت ومتاجر الكومبيني القريبة. وعلى الرغم من أن الغرف ليست مسلية كما هو الحال في غرف الفنادق الفخمة إلا أنها مجهزة بالعديد من الميزات التقنية والذكية للمسافرين من رجال الأعمال وسواح. كما وتعد التطبيقات الرقمية الصلبة جزء بارز ومؤثر وفق رؤيا تصميمية الغرض منها تحقيق المتعة والاثارة والجذب، ومشاركة شاغلي الفضاء. -**التاثيرات البصرية** : كان للالوان واقع عميق في تلك الفضاءات من خلال توحيد الوان الربوتات بالابيض وتجريدها من الاوان الاخرى للتركيز عليها وتميزها عن باقي قطع الاثاث الموجوده، الا في الوان ربوتات الداياناصورات التي أعطاها نفس الوانها الطبيعية المعروفة للتاكيد على الهوية والانتماء الثقافي الياباني وتقبلها كماهي وعدم الخوف منها ومن التعامل معها. كما وظف المصمم القواطع الشفافة في أروقة الممرات ذات التقنية التفاعلية الصلبة كوسائل أعلامية عن رقم الطابق والممر وخدمات أخرى ، فضلا عن توظيف الانظمة التفاعلية في صالات الالعاب والغرف وتفاعل الشاغلين مع تلك الانظمة. أستغلال المقياس والتحكم به عبر توظيف الربوتات التي لها نفس المقايس البشرية وفقا للمقياس الياباني، للحد من الاحساس بالخوف والتواصل المرن من قبل مرتادي الفندق

الانموذج الثالث/ فندق يوتل في أمريكا

وصف وتحليل الانموذج الثالث

الوصف العام

أسم الفندق	المدينة	عدد الطوابق	عدد النجوم	تاريخ الانشاء	البلد
فندق يوتل	أمريكا	6	5-4	2017	نيويورك

تحليل الانموذج الثالث/ فندق يوتل في أمريكا

1-**تحديد طبيعة الاتصال:** تتميز فضاءات الفندق بتنوعها من خلال وتتميز غرف النوم في الفندق بتنوعها تبعا للمساحة المطلوبة وعدد الاسرة. وتتوفر في الغرف احدث التقنيات الرقمية والذكية والتفاعلية .فضلا عن ان تلك الفضاءات تتمتع بخصوصية واستقلالية تامة من حيث أدائها الوظيفي كما وتحوي تقنيات مختلفة ومتطورة في الفضاء الواحد . اما من ناحية الخدمات الاخرى كالمطاعم وصالات الجلوس والكوفي شوب صممت بانفتاحية وبتواصل مع البيئة الخارجية والتمتع بالاجواء الطبيعية. تتميز مدينة نيويورك بالاجواء الانفتاحية التامة وتقيد للخصوصية فيها في الفضاءات العامة خصوصاً، كما يظهر ذلك عبر صالات الاكل والاستجمام.

2- **الاصالة** :تمثلت الاصالة في الفكرة المتجدة والتي يتميز بها الفندق عن باقي الفنادق العالمية بفكرة تصاميم (غرف الكبسولة) التي تمثل بغرف النوم الصغير تخصص لشخص واحد فقط وبكلف قليلة قياسا بالغرف الرئيسية ، الانها تتمتع بقدر كبير من الاجهزه الذكية والتقنيات التفاعلية أبتدءاً من تغير لون الغرفة عبر دائرة لونية تدار باللمس ، واجهزة استشعار لكثير من قطع الاثاث كالمرأة التي تضاء بمجر تواجد الشخص أمامها والتحكم بشدة الاضاءة. وكانت لتلك الفكار المستجدة تحولات شكلية أثرت مباشرة في تغير نمط الفضاء الداخلي التقليدي وتبديل أنظمة الاداء الوظيفي بما يحقق منفعة أستخدامية واشارات رمزية ذات جمالية

تعبيرية عالية الاتقان -**التقنيات المتنوعة**: تميزت فضاءات الفندق بالربط بين المعاصرة بما تحوية من تقنيات تكنولوجية متقدمة وبين البساطة المفرطة في بعض فضاءاتها كفضاءات الكوفي شوب والمطعم . وقد برزت مجموعة من التقنيات الرقمية المتطورة والمستجدة ميزت الفندق عالميا عن كثير من الفنادق الفخمة لما يقدمه من رفاهية للزائرين ممزوجة ببساطة التصميم أبتداءاً من بوابة الدخول أذ يوجد روبوت يستقبل زوار الفندق، فضلا عن مفتاح الغرفة يخرج من ماكينة تفاعلية تحوي كارتات -**الوسائط الاعلامية** : كان لها اثر مباشر في توجية المسارات ورسائل التواصل بين المصمم والزائرين للتوجية والارشاد بالممرات والمصاعد وصالات الجم والمطاعم وجلسات الاسترخاء في الهواء الطلق. فضلا عن الوسائط التقليدية في ممرات الغرف والوسائط الرقمية في الارضيات لتوجية المسار الحركي تفاعليا من خلال أجهزة استشعاروانظمة حركية في الممرات . فضلا عن أحواض الاستحمام الخارجية فيTerrace Rooms التي تفتح في الصيف والمجهزة باجهزة استشعار تنظم الحرارة داخلها فضلا عن الحمامات الخصوصية داخل الغرف المجهزة بتقنيات عالية الكفاءة .-**التطبيقات الذكية**: تم توفير خدمات تكنولوجية للنزلاء وكأنهم في فيلم خيالي من خلال، YOBOTوهو نظام آلي لتخزين الأمتعة في الموقع، وتساعد االانظمة الذاتية الخدمة على إتمام عملية تسجيل الوصول بسرعة . والإقامة بغرف تعمل بالكامل من خلال أجهزة استشعار واجهزة ذكية يمكن من خلالها تعديل درجة المكيف وتعديل حركة السرير فضلاًعن المناشف التي يمكن بسهولة استخدامها بفضل رفوف التجفيف الساخنةأ-**أنظمة تفاعلية:** للانظمة التفاعلية داخل الفندق إستخدام محدود مقارنة بالاجهزة الذكية والرقمية المنتشرة في فضاءات الفندق الخدمية، وتتمثل تلك الانظمة التفاعلية عبر الجدران الشبكية الشفافة في صالات الجلوس والانتظار والتي استخدمت كوسائط إعلامية إعلانية او كرسائل تبليغية واخبارية للاستدلال عن فعاليات الفندق الثقافي والفنية. فضلا عن التحكم في الوان الفضاءات وستائر الغرف من خلال التحكم بدائرة الالون الموجودة بجهاز رقمي تفاعلي و أختيار اللون المفضل وتثبيتة أثناء الاقامة في الفضاء. فضلا عن تقنيات الانظمة الحركية المضاءة في السلالم لمشاركة الزائرين في التفاعل معها ومشاركة أجواء الجذب والاثارة والمتعة.-**للتاثيرات البصرية**: واقع جمالي تفاعلي عبر اختيار الالون ونوع الاضاءة والمزج بينهما للحصول على فضاء رومانسي هادئ أو عملي لاتمام بعض المهام فضلا عن أمكانية المزج بين الالوان الاساسية والثانوية وتدرجاتها من خلال عجلة الاوان الموجودة في الجهاز الرقمي المثبت بالجدار والذي يعمل باللمس. كما ويمكن التحكم بشدة الضوء ولونه في فضاءات الغرف وفضاءات الاجتماعات وفضاءات المطاعم والشرفات الخارجية.

1-4النتائج ومناقشتها

أسفرت الدارسة التحليلية ضمن إجراءات الفصل الثالث عن مجموعة من النتائج، وسيتم مناقشتها وفقاً لمحاورالتحليل التي أسفرت عنها مؤشرات الإطارالنظري وكالآتي :-

- **المحورالاول: الخصوصية و انعكاساتها في الفضاءات الداخلية**

1. **تحديد طبيعة الاتصال:** أمتازت العينات الثلاث بتحقيق **الاستقلالية** في فضاءاتها السيبرانية من خلال العزل التام والجزئي الصوتي والبصري وبأسلوب تحفظ يحقق الاستقلالية للمستخدم وفي نفس الوقت يدعم خصوصية القيم والعادات في المجتمع.**الاتصال الحضاري:** حققت العينات الثلاث وبصورة جيدة جداً **الاتصال الحضاري** عبر التعبير عن حضارة مجتمعهاتها وخصوصيتها وانتمائتها عب أستلهام الرموز

الحضارية وتوظيف الارث الثقافي للبلد في أسلوب البناء والتشكيل والتصميم الداخلي عبر المزج بين النتاجات التقليدية والتقنيات المتطورة المستجدة .**الاصالة:** حققت العينات الثلاث الاصالة وفق **البناء الفكري المستجد** في تصميم فضاءات سيبرانية رقمية تجمع بين الانظمة الافتراضية والذكية والاتصال و أفكارالتصميم التقليدي لكن باسلوب المزج بين تقنيات الماضي والتقنيات الرقمية لمواكبة العصر .**المعاصرة والتحول الشكلي**: حققت العينات الثلاث **التبديل** في أسلوب التشكيل والتنفيذ عما هو سائد ومألوف سابقاً وبأسلوب تميز بالغرابة والجذب، كما وحققت العينات الثلاث **التغير والتنوع بالافكار** التصميمة وبشكل مبتكر ينم عن مهارة المصمم وفاعلية الافكاره في التشكيل والتنفيذ

2. **الهوية:** تحققت الهوية وبصورة جيدة جداً في العينات الثلاث عبر **الوظيفة النفعية والادائية** للانظمة والاليات الرقمية وبما تحققة من جماليات الدهشة والمتعة الوظيفية.

- **المحور الثاني: العولمة وآلياتها في تصميم الفضاء الداخلي**

1. : حققت العينات الثلاث وبصورة عالية تقنيات متنوعة أتسمت **بالغموض والتعقيد وبساطة التشكيل** عبر فضاءاتها السيبرانية التفاعلية المتمثلة بالانظمة الرقمي والذكية وتوظيفاتها في عناصر ومحددات الفضاء الداخلي للعينة.حققت العينات البحثية الثلاث تقنية **الجذب والاثارة** بنسبة عالية جدا عبر تفاعل االمستخدم مع التقنيات والانظمة التفاعلية والذكية .**الوسائط الاعلامية (الاخبارية الارشادية)**: حققت العينات البحثية الثلاث **الوسائط الاعلامية** الارشادية والاخبارية في فضاءاتها السيبرانية وبنسبة ممتازة في الارضية والجدران، لكن لم تحقق العينة الوسائط الاعلامية في السقوف، كذلك حققت العينات البحثية الثلاث الوسائط الاعلامية في السلالم عبر الالواح الرقمية المتشرة في جدران السلالم

2. **التقنيات الرقمية :** حققت العينات الثلاث **شفافية الاسطح الرقمية** في فضاءاتها الداخلية عبر الجدران والقواطع في الفضاء الداخلي وبصورة جيدة جدا، بينما حقق العينتان الاولى والثالثة **المرونه** في أسطح تقنياتها الرقمية وبصورة ممتازة، عبر توظيف الستائر لتعمل عمل الشاشات الرقمية لتكثيف الوظائف فيها ولم تحقق العينة الثانية المرونة بنسبة جيدة.في فضاءاتها السيبرانية

- **المحور الثالث: تطبيقات الانظمة السيبر انية في الفضاءات الداخلية**

1- **الانظمة التفاعلية :** حققت العينات الثلاث **الانظمة التفاعلية** في فضاءاتها وبصورة ممتازة، وتم تحقيق **الانظمة الحركية** في العينات الثانية والثالثة بصورة ممتازة ولكن نسبة تحقيقها في العينة الاولى جاءت بنسبة جيدة ، كما وحققت العينات الثلاث تطبيقات **المواد الذكية** في فضاءاتها الداخلية بصورة عالية جدا، وحققت العينات الثلاث **التطبيقات الرقمية الصلبة** في فضاءاتها وبمستوى عالي، كماو حققت العينة البحثية **تطبيقات الانسجة الرقمية** وبصورة ممتازة في الارضيات في فضاءاتها السيبرانية.

2- **تطبيقات أنظمة المواد الذكية** : حققت العينات الثلاث التسلسل في الفضاءات عبر التوجية الرشادي الرقمي للفضاء وبصورة جيدة جداً، أما من ناحية **التحكم بالمقياس** فقد حققت العينات الثلاث نسبة أعلى في التحكم بالمقياس لها بشكل نسبي فقد تم تصغير المساحات للفضاءات العامة والخاصة للانموذج واختزال الاشكال وتكثيف الوظائف وتقليل الايدي العاملة.**مشاركة الشاغلين** : لقد حققت العينات الثلاث وبصورة ممتازة **مشاركة الشاغلين** وتفاعلهم داخل الفضاءات السيبرانية .

3- **تاثيرات العناصر البصرية** : حققت العينات الثلاث وبصورة جيدة جداً تجسيد **التاثيرات البصرية** عبر تنوعات تقنية أسهمت في **التحكم بالضوء واللون** في فضاءاتها السيبرانية، مما حقق أثراء قيمة اللون وتاثيراته البصرية داخل فضاءاتها السيبرانية، كما وتم تحقيق **ودمج عبر التحكم بالاضاءة** وشدتها والتحكم باللالوان وتدرجاتها في فضاءات العينات الثلاث واستحداث قيم لونية جديدة عبر الدمج بين شدة الضوء وقيم اللون من قبل المستخدم داخل فضاءات العينات الثلاث بشكل ممتاز .

4-2-الاستنتاجات

أسفر البحث من خلال النتائج التي تم إستنباطها من عملية التحليل في إجراءات البحث، عن مجموعة إستنتاجات يمكن إجمالها بالاتي:

1-يتمثل الفضاء السيبراني بسلسلة من الانظمة (الافتراضية والذكية والحركية والاتصال) فضلا عن أنظمة التحكم والاستشعارعبر التطبيقات الرقمية التي تكون صلبة أو شفافة أو مرنه وانظمة ذكية توظف وفق خبرة ومهارة المصمم الابتكارية للتواصل مع النتاجات الفكرية المعاصرة وتطوراتها.

2-يبنى الفضاء السيبراني على حتميات ستراتيجية قد تكون مستجدة فكريا وتقنياً تعمل على أعادة صياغة أنماط حضارية وفق أسس وافكار مستجدة لم تكن مألوفة والتي تعتمد على أنظمة وآليات تربط بين الواقع والخيال في التشكيل للتواصل مع الارث الحضاري والفكري للمجتمع.

3 تتجسد الخصوصية والقيم الحضارية للمجتمع في الفضاءات السيبرانية عبر تقنيات العزل السمعي والبصري وتحقيق الاستقلالية الفرد والتحفظ من التطفلات الخارجية بتقنيات تنم عن أفكار مستجدة نابعة من مهارة المصمم في تشكيل فضاء يربط الماضي والحاضر وتوظيف تقنيات الحاضر والمستقبل للمحافظة على الماضي كهوية حضاري تعكس روح العصر .

4-عززت الفضاءات السيبرانية على مشاركة الشاغلين، وذلك عبر أنظمتها التفاعلية من خلال التحكم والاستشعار في العناصر والاجهزة وتاثيراتها الوظيفية الادائية والجمالية عبر الامألوف وما يتميز بالغرابة، لتشكيل فضاءات قادرة على تحقيق المتعة والاثارة والتألف.

4- برزت القيم الجمالية في الفضاءات السيبرانية عبرالوظيفة الادائية والنفعية و ماتقدمة التقنيات الرقمية من متعة واثارة في التفاعل والاستخدام فضلاً عن والدقة والسرعة التي تحمل الرفاهية للمستخدم في قضاء أحتياجاته ومتطلباته اليومية

4-3- التوصيات: بناًء على ما توصل البحث الحالي من نتائج واستنتاجات، تم التوصل الى مجموعة توصيات يمكن من خلالها الإسهام في تعزيز البحث كما يأتي:

1- توصي الباحثة إلى حاجة مهنة التصميم إلى تطوير وعيها الخاص بالفضاءات السيبرانية وتطبيقاتها، لتبقى فاعلة لجميع الفضاءات العامة منها والخاصة، واستمرار تواصلها مع التطورات الفكرية والثورات الرقمية والاتصال، فضلاً عن حاجة المصممين للقدرة على تطوير مجتمع رقمي سيبراني وفق رؤيا استشرافية مستقبلية لتحقيق التميز والتفرد وموكبة روح العصر.

2- اعتماد التقنيات الرقمية (الافتراضية و الذكية) في البيئات الداخلية للمؤسسات الخدمية والترفيهية، كآليات، موضحة دور التكنولوجيا وتطبيقاتها في بناء المفاهيم الفكرية الحضارية للمجتمع لتحسين الواقع الاقتصادي والخدمي في المجتمع

References:

1. Azal Muhammad Saeed, The Stylistic Variable in the Design of Interior Spaces, Master's Thesis (unpublished), College of Fine Arts, University of Baghdad, 2019.
2. 2- Agha, Rand Hazem, The impact of technology on the relationship of form and structure in the language of contemporary interior spaces, Master's thesis submitted to the Department of Architecture, University of Baghdad, 2001.
3. 3- Al-Imam, Aladdin Kazem, the formal structure of doors and their symbolic dimensions in the interior design of the deanships of Baghdad colleges, unpublished master's thesis, Department of Design, College of Fine Arts, University of Baghdad, 2002 AD.
4. 4- Ayman Ali, Islamic values as an approach to achieving privacy in the contemporary residential environment, published research, Department of Architecture, Faculty of Engineering, Assiut University, 1993 AD.
5. 5- Al-Bustani, Fouad Boutros, Muhit Al-Muhit, Long Dictionary of the Arabic Language, Library of Lebanon, 1983.
6. 6- Al-Baalbaki, Mounir, Al-Mawrid (English-Arabic Dictionary), Dar Al-Millain, Beirut, 2000,
7. 7- Al-Jabri, Muhammad Abed, The Question of Identity - Arabism, Islam and the West, Beirut, Center for Arab Unity Studies, 1995 AD.
8. 8- Razouki, Ghada Musa, Privacy in Architecture, Master's Thesis (unpublished), Department of Architecture, University of Baghdad, 1987.
9. 9- Al-Taha, Ahmed Majid Abdel Halim, The effect of context in achieving communication, doctoral thesis (unpublished), Department of Architecture, University of Technology (unpublished thesis), Baghdad, 2002.
10. 10- Al-Obaidi, Farah Ghazi, Integration in Interior Architecture, University of Technology, Department of Architectural Engineering (unpublished master's thesis), Baghdad 2004.
11. 11- Al-Atabi, Mahdi Saleh, Originality in Contemporary Architecture, unpublished doctoral thesis, Department of Architecture, University of Technology, 2006 AD.
12. 12- Al-Azzawi, Suhair Yassin Ahmed, Identity and its Reflections in the Designs of Hijab Shops, Master's Thesis in Interior Design, College of Fine Arts, Baghdad, 2015.
13. 13- Essam Ragab Ismail, The concept of privacy and its impact on housing design in Egypt, Faculty of Engineering, Department of Architecture, Assiut University, 1994 AD.
14. 14- Faryal Mustafa Khudair, The Arab House in Iraq in the Islamic Era, Ministry of Culture and Information, General Institution of Antiquities and Heritage, Baghdad, 9 198 AD,
15. 15- Lubna Khamis Mahdi, Taghreed Safaa, The Impact of Cybercrime on the Development of Power, PhD thesis, College of Political Sciences, Al-Nahrain University, Hammurabi Magazine, Issue 33, Eighth Year, Baghdad, Spring 2020.
16. 16- Muhammad Saleh Salem, The Cyber Age and the Information Revolution, Ain Publishing for Human and Social Studies and Research, 1st edition, Egypt, 2002.
17. 17- Mahdi, Souad Abd, Razouki, Ghada Musa, The Impact of Urban Environment Change on the Privacy of Architecture, National Privacy Symposium in Contemporary Arab Architecture, Ministry of Population and Construction, Baghdad 1989.
18. 18- Hala Muhammad Hassan Hadi, The Impact of Digital Interactivity on Architectural Characteristics, Thesis (Unpublished), College of Engineering, Al-Nahrain University, Baghdad, 2018.

19. Addington ،M ،& Schodek ،D ،Smart Materials and New Technologies ،British Library(2005).
20. Calderon ،C ،Interactive architecture design ،Harvard Graduate School of Design،(2009)،
21. Fotiadou ،A ،Analysis of Design Support for Kinetic Structures ،Vienna،Department of Architecture ،Vienna University of Technology ،(2007).
22. Vermass، Pieter; Kroes، Peter; Light، Andrew، A-Moore، Steven، Philosophy and Design from Engineering to Architecture، Springer Scienc، 2008.
23. Wigginton ،M ،& Harris ،J ،Intelligent skins ،London: British Librar(2002).
24. www.myreaders.info/html/artificial_intelligence.html
25. https://ar.wikipedia.org/wiki/
26. https://shamra-academia.com
27. http://arab-ency.com.sy/ency/details/
28. https://www.kachaf.com/wik

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1177

The directive aesthetics of employing the actor's body in the theatrical performance

Muhammad Zughair Luan
Farhan Imran Musa

Al-Academy Journal-Issue 108 **ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229**
Date of receipt: 31/5/2023 **Date of acceptance: 8/6/2023** **Date of publication: 15/6/2023**

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

Abstract:

The form of the body is an active and essential anchor in the history of the development of the individual in general, because of the diverse images it carries and rich contents, including what is subjective and objective for the individual himself, until it seemed to have an active and influential message despite the difference in his philosophy. We find it among Western and Arab philosophers and even in different religious philosophies, so that this is reflected in the experience of the theatrical and plastic artist, so that the body forms the basic material for his desire for renewal through research and exploration for everything related to the aesthetics of the body and its surroundings, so the current research was concerned with studying the aesthetic and artistic productions of the body in terms of And its employment by the director in the theatrical performance, so it contained four chapters: (The methodological framework) presenting the research problem that emerged in the following question: (How did the Iraqi director employ the actor's body aesthetically in the theatrical performance? Then the researcher moved to the importance of research and the need for it, limits search.

The second chapter: which represents the theoretical framework, it included two sections: (The first topic: the aesthetic concept of the body). (The second topic: the aesthetic work of the body in the artistic achievement).

Then (the procedural frame) an analysis of its sample, the play (Remember, O Body), the work of director Muhammad Moayed. The research concluded with the researcher's findings, conclusions, recommendations, proposals, and a list of sources

Keywords: Aesthetics,Directing,Employment,actor's body.

الجماليات الاخراجية لتوظيف جسد الممثل في العرض المسرحي

محمد زغير لوعان [1]

أ.د. فرحان عمران موسى [2]

الملخص:

شكل الجسد مرتكزا فاعلا واساسيا في تاريخ تطور الفرد عموما لما يحمله من صور متنوعة ومضامين ثرية بما هو ذاتي وموضوعي للفرد نفسه، حتى بدا ذو رساله فاعلة ومؤثرة على اختلاف فلسفته، فلا ريب ان نجد للجسد صورا متعددة ومؤثرة على اختلاف صنوفها وابعاده الفلسفية، ولهذا التعدد نجده عند الفلاسفة الغرب والعرب وحتى على اختلاف الفلسفات الدينية، لينعكس ذلك على تجربة الفنان المسرحي والتشكيلي، ليشكل الجسد المادة الاساسية لرغبته في التجديد من خلال البحث والتنقيب عن كل ما يتعلق بجماليات الجسد والمحيط به، لذلك عُني البحث الحالي بدراسة النتاجات الجمالية والفنية للجسد من حيث وتوظيفه من قبل المخرج في العرض المسرحي، لذلك فقد احتوى على اربعة فصول: (الاطار المنهجي) عرض مشكلة البحث التي برزت في السؤال الاتي:(كيف وظف المخرج العراقي جسد الممثل جماليا في العرض المسرحي، ثم انتقل الباحث الى اهمية البحث والحاجة اليه، حدود البحث .

الفصل الثاني: الذي يمثل الإطار النظري فقد اشتمل على مبحثين: (المبحث الاول: المفهوم الجمالي للجسد). (المبحث الثاني: جماليات توظيف جسد الممثل في التجارب الاخراجية المسرحية المعاصرة).

ثم (الاطار الإجرائي) تحليل عينه، مسرحية (تذكر ايها الجسد) عمل المخرج محمد مؤيد. وختم البحث بالنتائج التي توصل اليها الباحث والاستنتاجات، والتوصيات، والمقترحات، وقائمة المصادر.

الكلمات المفتاحية: الجماليات، الإخراج، التوظيف، جسد الممثل.

[1] جامعة بغداد/كلية الفنون الجميلة /قسم الفنون المسرحية

[2] جامعة بغداد/كلية الفنون الجميلة /قسم الفنون المسرحية

الإطار المنهجي

اولا: مشكلة البحث والحاجة اليه:

لقد سادت في مطلع القرن العشرين فلسفات ونظريات علمية واجتماعية وانسانية فرضت هيمنتها في مجلات العلوم والفنون، لا سيما تأثير تلك النظريات والفلسفات العلمية في الفن المسرحي، وفي السياق نفس ظهر اهتماما كبيرا بجماليات الجسد التي استهدفت فيه مفاهيم ونظريات وثقافات لما لها من اهمية بالغة ورمزية عليا الى الدرجة التي هيمن فيها الجسد بالنظر الى ما سواه من جماليات اخرى، منذ ان كان الجسد طينيا وبعد ذلك واليوم اخذ يشكل الجسد نظاما دلاليا ونقطة تقاطع والتقاء بين العديد من العلوم من بينها العلوم الاجتماعية والعلوم الانسانية والنظريات والعلمية والهندسية، بوصف الجسد الايقونة القادرة على تفسير المفردات المهمة لتحقيق التواصل الفعلي الزماني والمكاني والحضاري ايضا، اذ تبلور في فن المسرح وتجلت فيه كثير من الحركات ليحاكي مختلف التقنيات الاخراجية للجسد وفقا لاختلاف معطيات وتنظيرات المخرج ومنهجه في النسق الشكلي والبناء الجمالي للعرض المسرحي لكون لغة الجسد تحتوي الكثير من(العلامات والإيماءات والرموز)سواء تناقضت ام تألفت والتي لا تنتهي بعدد او نسق معين، فضلا عن ترجمتها لجميع المشاعر والاحاسيس وايصالها الى المتلقي. ولان الجماليات الاخراجية لتوظيف جسد الممثل الجزء الاساسي من هذه المنظومة الفنية للعرض فان مشكلة البحث تنحصر في دراسة الموضوع عبر الاجابة عن التساؤل الاتي: **كيف وظف المخرج العراقي جسد الممثل جماليا في العرض المسرحي؟**

اهمية البحث: تتجلى اهمية البحث في تسليط الضوء على طبيعة الجماليات الاخراجية لتوظيف جسد الممثل في العرض المسرحي.

هدف البحث: يهدف البحث التعرف الى: جماليات النظام الاخراجي في توظيف جسد الممثل في العرض المسرحي.

حدود البحث: الحد الزماني: 2012_ 2022، الحد المكاني: العروض المسرحية المقامة على مسارح بغداد، الحد الموضوعي: دراسة الجماليات الاخراجية لتوظيف جسد الممثل في العرض المسرحي.

تحديد مصطلحات:

جماليات: لغوياً: فقد عرفه (ابن منظور) بانه: "مصدر الجَميل" (Ibn Manzoor, 1956, p. 126) وعرفه (الرازي): "الحسن وقد (جمل) الرجل بالضم (جمالاً) فهو(جميل) والمرأة (جميلة) و(جملاء) أيضا بالفتح والمد (Al-Razi, B.T, p. 111).

اصطلاحا: وقد عرفه (هربرت ريد) بانه: "الادراك الذي يحقق لنا الشعور باللذة" (redK, 1932, p. 3)

ويعرف الباحث الجماليات إجرائيا: هي الاساس المفاهيمي لنظام من العناصر البصرية والسمعية ضمن نطاق علاقتها بكلية العمل الفني المقدم على خشبة المسرح وتثير المتعة والدهشة.

التوظيف: لغوياً: عرفه **(ابن منظور)** على انه "مصطلح وظف لغوياً: الوظيفة من **كل** شيء ما يقدر له في كل يوم من رزق او طعام... وجمعها الوظائف والوظف، ووظف الشيء على نفسه ووظفه توظيفاً الزمها اياه، ووظف فلان يظف وظفاً اذا تبعه مأخوذ من الوظيف، ويقال استوظف، استوعب ذلك كله" (Ibn Manzoor, 1956, p. 328).

اصطلاحا " هي الفائدة المعينة التي يحققها الشيء" (Scott, 1968, p. 7).

اما التعريف الإجرائي (للتوظيف): الذي حدده الباحث هو: هو الاشتغال المسرحي المدروس وفق قيم فكرية وجمالية مقصودة تنطوي على تناسق وموائمة تثير احساس بالرضا والقبول.

الجسد: لغوياً: يقال" الجسد (محركة) جسم الإنسان، وهو لا يقال لغير الإنسان جسد من خلق الأرض..... وكل خلق لا يأكل ولا يشرب من نحو الجن والملائكة مما يعقل على غير الإنسان من قبيل المجاز" (Mashzoub, 2014, p. 28).

اصطلاحا: "بانه الوجه الفيزيقي للإنسان وله طرقه الخاصة في التعبير والتواصل كالفرح والحزن والانفعال بالحدث، ولغة الجسد تضم لغة الاستعارات بالدلالات فعبر انتمائه بشكل قوي بالعمق التاريخي للإنسان فهو يتلاءم بالتحليل الانثروبولوجي (Luberton, 1997, p. 7).

الإطار النظري

المبحث الاول: المفهوم الجمالي للجسد.

الجسد الفلسفي القديم

ان البحث في الجسد والخوض في جمالياته ليس وليد اللحظة، انما كان ولايزال حقلاً معرفياً، فقد عمدت لتناوله عموم المعارف والفنون بمختلف ثقافاتها ومرجعياتها على المستوى العلمي والادبي والاداء الطقسي الذي كان يقام في المعابد او عند صيد الحيوانات، فقد نلاحظ ما نقش على جدران المعابد من مجسمات او اشكال المجسمات، وما تميز ذلك النتاجات عن اختلاف الانسان عن باقي المخلوقات، وخصوصا انه المخلوق الذي يتسنى له السؤال اذ انه لا يستطيع انكار ما هو عيني وموجود من جماليات الجسد، وايضا ما يعطيه الوجود الجمالي للجسد من معاني، على الرغم من اظهار بعض الفلسفات القديمة للجسد وجمالياته، وفي هذا الإطار لابد من استحضار السياق التاريخي لجماليات الجسد منذ عهد الاغريق والرومان ابتدأ من (ديمقراطيس 460ق.م_ 370 ق.م) وصولا الى افلاطون حيث ثنائية الجسد والروح ومرورا بتلامذتهم، اذ يعد المفهوم الجمالي للجسد من المفاهيم المتعدد الدلالات على الفهم وذلك نظرا لتراكم الدلالات وتقاطعها مع المفاهيم الاخرى، التي تقابله مثل النفس والروح داخل التصور الميتافيزيقي حيث ان الجسد من الموضوعات التي تمثل قضية اساسية ومثار خلاف بين الفلاسفة، بدأً من فلاسفة اليونان حتى فلاسفة العصر الحديث، وبذلك يعد التفكير في مسالة الجسد وحقيقته الطبيعية مسالة ملحة. مما يكون ذلك اهمية كبيرة للجسد والفلسفات التي كانت ولا تزال موضع خلاف بين الفلاسفة في ماهيته والاشكال بين ثنائية الروح والجسد.

لجسد في الفكر الفلسفي الحديث

لقد نقب الفكر الحديث في العديد من المباحث الجمالية والفكرية والفلسفية، فأولجت فيه المعرفة الوجودية للجسد والوعي المتجسد في المباحث الفلسفية التي طرقت ابوابها من اجل نسق الخطاب الفلسفي لثنائية الجسد والروح، ولان الفلسفة القديمة كان اهتمامها هو الروح بعكس الفلسفة الحديثة التي اتجهت نحو الوجود العقلي المتمثل بالجسد، اذا اهتمت بالوجود مما ادى الى التغير في الطرح القديم لإشكالية التغير في ثنائية الجسد وعلاقتها في الروح او النفس.

تعد مقولة (ديكارت) حول الجسد بوصفها مادة عناية ربط الوجود بالنشاط العقلي عبر مقولته " انا افكر اذا انا موجود" (Bedoukh, 2009, p. 22). اي انه عزل العقل عن الجسد، وبذلك ينسب المعرفة للعقل ويوكد على فهمه لجماليات الجسد من ناحية ميكانيكية بحته، حيث ان هاجس المعرفة عند (ديكارت) هي معرفة الله ثم الوجود الانساني تكون جماليات الجسد، اذا انه يقصد ان النفس " اذا كانت معرفة الله ايسر من معرفة النفس فان معرفة النفس هي ايسر من معرفة الجسد" (Marzouki, 3013, p. 18). حيث نلاحظ ان فلسفة (ديكارت) الجمالية حول الجسد تدور في تشككه انه ينطلق من الانا المفكرة بذلك انه يرسخ جدلية الذات والموضوع، وانه يرى ان المعرفة ناتجة من العقل او الفكر، وانما هي سياق عن المعرفة الجسدية التي يشكك فيها بوصف الحواس مظللة، اذ ما تم وضع الحواس ضمن مادية الجسد.

ان فلسفة (ديكارت) الجمالية للجسد لم تختلف عن افلاطون كثيرا انما هنالك بعض التقارب والتشابه، اذا من الممكن بوصفها امتداد للموضوع ذاته فلسفيا اي انه لا يمثل اية خصوصية وبذلك يجد ديكارت " في الواقع يعرف ديكارت ان هنالك اتحاد بين الروح والجسد اتحاد طفيف ولكن لا يمنع ذلك اختلاف طبيعتها. نلاحظ ان الجسد عند ديكارت ذو مكانة واقعية ايجابية وذلك لم يكن مع افلاطون ولكن الجسد ليس الا موضوعا من الموضوعات الاخرى" (Bedoukh, 2009, p. 24). كما ان (ديكارت) يوضح هنا على ان الجسد ذو طبيعة جمالية فيزيائية ميكانيكية يستطيع التحرك والاستجابة دون الرجوع الى النفس، وكان هذا الراي له اثر كبير ومسيطر على الفلسفة الحديثة فقد كان من الصعب علية الخروج من الانا المفكرة، حيث سادت في العصور الوسطى افضلية النفس على حساب جماليات الجسد في سيطرة الكنيسة التي كان لها الاثر الواضح على تقديس النفس بشكل كبير " واهملت فلسفة الجسد منذ مدة زمنية طويلة تنازلت عنه عجز الفكر الديني دون شك عن فهمه فنظر اليه على انه مصدرا للذة والخطيئة، وان هذه النظرة الى جماليات الجسد عند الفلاسفة مثل ديكارت قد تغيرت بعد ان جاء الفلاسفة مثل(كارل ماركس، ونيتشه، وسارتر) وغيرهم، اذ عد الجسد انعكاسا عن العالم الحسي.

الاشتغالات الجمالية للجسد في المنجز الفني

يرتبط الوجود الجسدي الإنساني كوحدة فاعلة في الحياة، ارتباطا ازليا بوجود التلازم الطبيعي بين(الجسد والروح)، حيث لا يمكن النظر الى الحياة الامن خلال الجسد الحامل لها والمحدد لمعانيها والكائن الانساني قد وجد نفسه يتداول هذا الوجود المركب(المادي والروحي)، وانهما مرتبطا لكن الارتباط ليس قسريا أي انهما مترابطان ليشكلا نتيجة الوحدة المادية والروحية، أذ يشكل الجسد تجليا حسيا للروح التي تمد

مجستاها من خلاله، فمن خلاله تؤدي وظائفها في الكون، فمنذ القدم تجاوز الجسد عمليات التخيل التي يستطيع التجاوز الزماني والمكاني الذي يشعر الانسان وشكله الجسدي بحاجة ماسة" الى عمل شيء ما، ولإنتاج شيء ما، ولإعطاء شكل لما لا شكل له" (Bartemley, 1970, p. 21). أي البحث عن سر وجود الانسان، وتشكل كافة المعطيات والانشطة الجسدية للوجود الطبيعي للجسد، لذلك انه مارس السحر في اعماله مواجها قساوة الطبيعة، كجزء من عملية صراعه من اجل البقاء عبر تشكيلات الجسد، فقد كان الانسان القديم منذ الازل مرتبطا بالطبيعة بوصفها ملجأ حاجاته الخاصة مما يدل على ان يشكل نظاما اتصالي بينه وبين الطبيعة والموجودات، فكان له استعمال لغته الوحيدة المتاحة وهي (الجسد) "لان الفعل بداية الوجود وجوهر الفعل البشري، كما نرى على انه ادخال النظام والغائية والانسجام والجمال الى فوضى الطبيعة" (Gorrgi, 1990, p. 37). كون الجسد لغة لقضية لم تأخذ تكوينها الواضح الا بعد محاكاة للطبيعة بالحركات العفوية، كونه مشبعة بالدلالات التي حقق الاثر بالتكرار، فمثلا الحركات الجسدية في رقصة النشوة لم تأخذ شكل فكري بعد، لكن حينما تكررها اخذت طابع فكري وديني واكتسبت معاني دلالة على شكل معين ومدلولات رمزية وتعبيرية واتصالية عليا، تمثل فكرة العقل عند الفرد، فالجسد هو وسيلة اتصال مع الاخر وهذه وسيلة سبقت الكلمة في ايصال المعنى، اذ يتخذ الجسد لغة متكاملة بذاته عبر تشكيلاته اللانهائية، كما ان الجسد وتلاحم أعضائه تمثل تركيبا متجانسا لغة ذات دلالات تعبيرية رمزية واتصالية عليا على نحو طبيعة الفرد " فكل عضو مرئي وكل منطقة في الجسد هو تمثيل رمزي لاستعداد معين في هذا الجسد، او لعاطفة معينة او لسلوك شامل ضمن التنظيم النفسي الفردي وهذا ما يحقق تقدما مهما لفهم وترجمة لغة الجسد الحركية" (Joseph, 2009, p. 10)، أي ان علاقة الانسان بالطبيعة كانت بدايتها عبر العلاقة الجدلية بين العمل والطبيعة، أي ان العمل هو العلاقة الجدلية التي سعى بالوصول اليها عبر السيطرة على الطبيعة فهو استطاع الاستفادة من قدراته وجماليات جسده ليعمل مع الطبيعة ويشكل لغة مشتركة، ويوظف الامكانيات الجسدية والحركية ليعبر من خلالها على شتى المعارف والافكار والنشاطات الجسمانية.

المبحث الثاني: جماليات توظيف جسد الممثل في التجارب الاخراجية المسرحية المعاصرة

لا شك الفن الأدائي اول نشاط جمالي قام به الانسان البدائي، كنشاط ابداعي لإعادة خلق الحياة بوسائل مختلفة، فكان الجسد هو الاول والمتصدر لهذا النشاط، اذا تعد الفنون بجميع اشكالها شكلا من اشكال الوعي الاجتماعي وهنا يقول: (روجيه غارودي) " ان العمل الفني الاصيل يعبر عن شكل الوجود الانساني في العالم والعمل الفني يرتبط في كل مرحلة بالعمل وبالأسطورة" (Al-Tikriti, 1986, p. 73). وللجسد الدور المهم والفعال، اذ كان الرقص يتم من خلاله وكان الناس يعبرون عن عاداتهم الشعبية وانفعالاتهم وهذه الخطوة الاولى نحو جماليات توظيف الجسد وصولا الى الرقصات الطقسية عند الاغريق، التي تطورت الى الفن المسرحي الذي اتسم، أتتسم بهيكلية بنائة الضخم والمثالي في العرض المسرحي وموضوعاتها مستمدة من" الاساطير والخرافات التي تعد تراثا للإغريق عن اسلافهم.....اذ كانوا يتخذون منها اطارا يعرضون فيه آرائهم في المشاكل الاجتماعية والاخلاقية والسياسية" (Aeschylus, 1972, p. 12). لذلك فان العروض المسرحية يتضمنها خيال جامح من الاساطير الالهية والبشرية، لذا اخذة جماليات الجسد في العرض المسرحي الاغريقي

يتسم بالضخامة والقوة عبر تضخيم جسده لتكون له القدرة على محاكات الاشياء محاكات صحيحة، نظر لما يتسم به المسرح من ضخامة الشخصيات كونها اما الة او انصاف الة ان جميع اجساد الممثلين تتسم بالضخامة عبر ارتدائهم القبعات والاحذية ذات الكعوب العالية لكي تزيد من ضخامة الشخصيات، وما يفرضه عليهم مؤلف النص لأنه كان هو المخرج والمؤلف في ذات الوقت والمسؤول عن تنظيم العرض المسرحي وتوزيع الادوار عليهم.

كما ان جميع الاطاريح النابعة من الحياة اليونانية اهتمت بالجسد في مختلف المعتقدات والطقوس والممارسات من قبل الفرد وفق نضام اخلاقي متعال عن الية المسموح و الممنوع لذلك ان الذائقة الجمالية البصرية عند اليونان للجسد بلغت حد الكمال كما نراه وما هو موجود حقيقيا في بعض المنحوتات التاريخية للجسد اذ انه يسمى احيانا الجسد(الاسطوري) كما ان حركة الممثلين تكاد تكون مشفرة بسبب ثقل الملابس وضخامة الاحذية والاقنعة الكبيرة والذي كان يعرفها المتفرج الذي يصل عددهم الى ثلاثة الف متفرج (Bouhba, 1971, p. 37)، اما جماليات الجسد في الحضارة الرومانية فهي لم تختلف عليه كثيرا عن الجسد في الحضارة الاغريقية بل اخذت نفس الاتجاه ولكن زاد على ذلك الاهتمام بالازياء التي زينت الجسد مثل التاج.

اما في العصور الوسطى التي اخذت على عاتقها القوة الكبرى والقيادة الجوهرية لكل الفنون ومنها الفنون المسرحية من خلال قيادتها الالف السنين اذ لم يخرج فن وجمال الا وكان مصدرهُ وجوهره الكنيسة، ولذلك لشدة تأثيرها على الناس، اذ ان الاغريق كان شغلهم الشاغل في الاهتمام بالدنيا على حساب الاخرة، والرومان جاءوا لمتوسعون من بعده لتصبح هذه النظرة الفلسفية شاملة، اما بعدها فقد جاءت الكنيسة بنظرة مغايرة اذ " كان الاغريق يتعشقون الجسد الانساني ويعتنون بترتيبه فان الكنيسة تلقي عليه الملابس لتخفيه وكانه شيء فاضح، بل وشر. اذ كان الاغريق يرون ان التعبير عن الجمال في الفن من اسمى وظائف الانسان فان الكنيسة تراه نشاطا غير مستحب لأنه تطلب للذة والخيلاء.... فان الكنيسة تصر على ان يكون الايمان بما هو أنزل من هذه الاسرار" (Whiteage, 1948, p. 42)، لذلك ان الجسد في العصور الوسطى حيث سقوط روما وهيمنة الكنيسة يعتبر هو الفاني الذي تكبله القيود بما فيها القيود الايمانية، اذ اعتبره الجسد والشهوات والدنيا من الامور المدنسة يجب الترفع عنها، يتضح لنا ان ظهور المسرحيات الدينية في العصور الوسطى كان من واضعيها اول الامر القساوسة والرهابين، اذ لم يكن للجسد الاهمية الكبرى لهم لأنه يعتبر من الاشياء الفانية لذلك كانت سياسة " رجال الدين يطاردون الممثلين ويحرمون التمثيل واصبحنا نرى فنا جديدا تحتضنه الكنيسة ويقوم بالأدوار رجال الكنيسة انفسهم" (Hassan, B.T, p. 183)،كما كان لها مدلولا رمزيا ادى الى التميز بعض السمات منها لتوظيف الجسد دينيا، مما اصبح الجسد مؤدلجا لعكس افكار الكنيسة.

ترمي جماليات توظيف الجسد في العرض المسرحي الى بناء تواصلية وجمالية مختلفة بين (المخرج_ الممثل _المتلقي) والتي يتجاوز فيها المساحة الضيقة والمحدودة الذي يشكل نسيجا واسعا يقترن بعنصر الحركة والاشارة وتعابير الوجه، لتسهم هذه العناصر في توفير الجمالية للجمهور وللفن من مبدا (الفن للفن _والفن للمجتمع) ان يرو الفعل المسرحي، بمنظور يختلف من المنظور الذي يرون به مؤلف النص المسرحي اذا المخرج

يوظف الجسد جماليا في العرض المسرحي، بما يراه مناسبا لجمالية عرضه، فالجسد يلازم العرض المسرحي منذ القدم، رغم ذلك فان البداية الحقيقية للجسد واعتماده في الفن المسرحي، كعنصر كبير وذو اهمية كبرى فضلا عن احالاته الدلالية في التعبير عن الروية الفكرية والثقافية والجوهرية للعرض المسرحي، فيعبر عنها المخرج المسرحي(**نيكولاي افريموف 1879_1953**) بان المتفرد يذهب الى المسرح ليرى اكثر مما يستمع كذلك (مايرهولد) يرى " اننا نسمع بأعيننا اكثر مما نسمع بأذاننا" (Evans, 2007, p. 43)، أي ان الاهتمام بالجسد ليست وليدة العصر الحالي، بل انها كانت سائدة في الفترات التي كان فيها الادب هو المسيطر في الفن الدرامي، وان الاهتمام بظهور الجسد في هذه الفترة تعد من الخطوات الجيدة والمتقدمة في الفنون المسرحية وخاصة العروض، حيث ان الجسد له اهمية كبيرة لدى المخرجين الذين يعطون للكلمة الاولوية ودورا مهما، من خلال ابراز القيم الدرامية، في حين صعود الجسد الى منطقة تركيز الضوء والظل ومناطق الانعكاس يعني ان يتحول ضمنيا الى نزول الكلمة الى المرتبة الثانية وبروز الجسد، او طريقة اخرى للتخلص منها، الذي سنراه في التجارب الاخراجية لمسرح ما بعد الحداثة.

ففي طرح المخرج **ستانسلافسكي(1863_1912)** الذي اهتم بالجماليات الاخراجية لتوظيف الجسد من خلال "اهتمامه بأعداد الممثل، واعتباره عملية بحث متكاملة حول الدور، وليس مجرد تدريب على الالقاء" (Al-Qassab, 2006, p. 10)انما يتعداه المفهوم الاشتغالي لتوظيف جماليات الاخراجية للجسد على يد المخرجين الذين اهتموا به بشكل مكثف لكونه طاقة ابداعية للمسرح ولا يمكن التخلي عنه بكل شكل من الاشكال، اذ ان التوظيف الجمالي للجسد عند ستانسلافسكي هو " تتمثل بالحقيقة الحياتية في لدى حقيقة الحياة التي نحياها بصدق في كل ما يبنى على خشبة المسرح بكل قواهما المتجسدة بالانسان الذي يحيا وهو الممثل على خشبة المسرح، بوجود المشاعر التلقائية والمتواضعة في عالم اللاوعي لدى الانسان في ان تكون الحياة العادية، وكذلك على خشبة المسرح" (Stanislavsky, 2020, p. 10)، كما ان الجماليات الاخراجية لتوظيف الجسد الممثل تتم في التناغم والانسجام الكلي والمثالي بين الشكل والمضمون، وانه يتجاوز التناقضات والارهاصات التي هي على حد تعبير (هيجل)_ان الشكل البنائي يعبر عن وحدة الروح المطلقة المتكاملة وذلك من خلال تطابق متناغم بين الفكرة والشكل الأدائي، ويجد (ستانسلافسكي) الجسد الواقعي الذي يلازم مضمونه الحياتي المعاش، والذي يعد اول من نظم الخضوع الجسدي للعقل كجزء من جماليات توظيف الجسد في المناهج الاخراجية في مبادئ فن التمثيل " ضرورة تدريب الممثل لجسده وصوته لكي يكون استجابة لكل متطلبات الدور" (Abdel Hamid, B.T, p. 82) اي ان التوظيف الجمالي لجسد الممثل عند (ستانسلافسكي) هو جسد الشخصية التي يمثلها، وان وظيفة العقل هي في قدرته على اقناع طبيعة الممثل الحسية الحقيقية بما يؤديه ذلك الممثل على المسرح وفق رؤيته الجمالية الاخراجية للجسد مما ركز عليه (ستانسلافسكي) وتسمى (الذاكرة الجسدية)، ومن التجارب الرائدة في الاهتمام بموضوع الجسد، اذ يشكل الجسد استرجاع الحالات التي مر بها ويوظفها في بنائية المشهد المسرحي وفق الواقعية النفسية التي استحضرته لبناء الشخصية.

مؤشرات الاطار النظري:

1. يشكل الجسد مركب من الروح والصورة الجسدية وتشتغل النفس بالفكر، اما الجسد يشكل امتداد التجربة الفكرية وتمثلها في الخارج عبر نسيج من الظواهر المتمثلة بحضوره النسقي في الوجود.
2. يتخذ شكل الجسد بأبعاده التواصلية ودلالاتها بناءا ثقافيا يعكس ثقافتين، مجتمعية وفردية، وتمتلك الخصوصية الوجودية في الحالتين معا.
3. التجانس بين الجسد والموسيقى يأتي من توافق الايقاع و الروح الذي يتمثل في اقتران الحركة والسكون وهي قدرة متساوية في وجود حركة ديناميكية.
4. يشكل العرض المسرحي عبر هيمنة جسد الممثل كعامل رئيسي في العرض، ويتخذ في السرد الصوري الاثر الجمالي المهيمن فذ ذاكرة المتلقي.
5. استعلاء فكرة الجسد كمفسر للفعل الاخراجي من خلال الشكل لجسد الممثل حيث يحمل مستويات مختلفة ومتعددة من الدلالات.

إجراءات البحث

مجتمع البحث: لأجل حصر مجتمع البحث، والتعرف على العروض المسرحية العراقية المعاصرة والتي تنسج معمريدات البحث الحالي.

عينة البحث: قام الباحث باختيار عينة بحثه بشكل قصدي، مسرحية (تذكر ايه الجسد): تاليف: محمد مؤيد.

اسم العرض: تذكر ايها الجسد.

تأليف: عواطف نعيم. إخراج: محمد مؤيد. سنة العرض: 2012م. إنتاج: فرقة فضاء التمرين المستمر.

فكرة العرض

تدور احداث العرض المسرحي (تذكر ايها الجسد) حول شخصيات وماسي عراقية صدمت بواقع من الفقر والقتل والطائفية التي تراكمت عليه منذ السبعينات وصولا الى ما بعد الاحتلال، ويحاول العمل الكشف عن غوار هذه الشخصيات التي وتحولت في ما بعد الى شخصيات تراكمية، اذ تقوم فكرة العرض واخراجه على المزج بين التمثيل الصامت والرقص الإيحائي الجسدي، متخذا من خفايا النفس الداخلية منطلقا لانشاء الشكل الخارجي/الحركي، اذ انه يعتمد على خطاب الاجساد في المسرح الحداثي وما بعد الحداثي، ليعبر عن الواقع اليومي وعن اكثر القضايا العراقية تعقيدا، عن طريق خلق صورة جسدية ليحاكي بها الواقع المعاش.

تحليل العرض:

اذ يبدا العرض المسرحي بمجموعة من الشباب يرتدون ثياب حمراء ويتجمعون حول بحلقة شبه دائرية حول فتاة ترتدي ملابس بيضاء وتحمل دمية طفل ترقص معها وتلاعبها بألم وحرقة، اما مجموعة الشباب تتحرك كلما ثارت مشاعر الفتاة من الم وكأنها تعكس ما في داخلها من نبذا وثورة وفي عمق المسرح بر رجل عجوز تغويه فتاة راقصة رغم امتناعه، وفي نهاية المسرح يوجد جسر خشبي يسير عليه المؤدون ببطء كأنهم

يذهبون الى الموت او الى الحروب، او العدم ثم يزحفون الى اسفل الجسر، وهنا اخذ الجانب الجسدي على جغرافية المكان في الخشبة طابعا ديناميكيا قائما على بناء الحركة وهدمها، ثم اعادة بنائها وتكرارها، وكذلك التعاطي مع العمل على شكل درامي او قصدي، ليتم تحويل هذه الحركات في التوظيف الجمالي للجسد الى معان موضوعية في ذهن المتلقي وبذلك يكون المتلقي له القدرة على تخيل هيكلية العرض المسرحي بشكل كامل، معلنا بذلك اقصاء اللغة وتحويلها الى جمل صامتة وراقصة تلفظها الاجساد الناطقة كتوظيف جمالي يقوم به المخرج، عن طريق التعبيرات الجسدية من خلال توظيف الاداء الاخراجي للممثل الذي يكون فيه اعلان حالة الرفض والادانة للواقع، اذ ان المعاني الادبية والكلام في العرض المسرحي وظفها المخرج كتعبير جسدي، معتمدا بذلك على لحظة اكساء الجسد بالحركات المرنة عبر استنطاق الجسد وتحميله دلالات لكل واحدة معنا خاص.

كما اعتمد العرض المسرحي(تذكر ايها الجسد) من (اخراج محمد مؤيد) على توظيف جسد الممثل وتمازجه مع الموسيقى ليعكس بذلك الجسد واقعة اجتماعية ليشيد لنا في الواقع العراقي مستثمرا بذلك الموسيقى وتقنيات الإضاءة الحديثة مع لغة تواصلية في العرض البصري مع المتلقي، من خلال انعكاساته وتناغمه في الفنون كافة ومنها فنون الموسيقى وغيرها، حيث انه يتخذ من الفكرة في تشكل مفهوم التطهير التراجيدي في العرض المسرحي، حيث وظف المخرج مجموعة من الشباب الذين يرتدون ثياب حمراء، يجتمعون بحلقة دائرية والطفلة الموجودة في الوسط تحمل الدمية وتلاعبها وترقص معها وبذلك كأنها تعكس ما في داخلها من حزن والم، من خلال التوظيف الجسدي للممثل.

كما وظف المخرج (محمد مؤيد) الجسد جماليا عبر تحولاته وتلويناته عبر فضاءاته ليشيد لنا فضاءاً جماليا ويكون المحور الاساسي في خلق الصورة المسرحية هو الجسد عبر تلويناته من خلال الفعل الجمالي موظفا حركته في الفعل الجمالي لتشير بذلك الى مرحلة تاريخية مهمة والتأكيد عبر حركة الجسد حيث يشكل الجسد هنا مركبا من الروح والصورة الجسدية، والتي تشغل النفس بالفكر عبر بثه صوت شريط سينمائي وصوت فلاش، ولعبة الصمت، التي تتسرب الى حواسنا وانين الموسيقى الممزوج، مع الجسد والموسيقى الحزينة، ليتشكل في ذلك من خلال لوحته الاولى امرأة تجلس في وسط بقعة حمراء ترتدي احمر، ويمكن ان يفسر لنا ذلك الى ان الاشخاص المحكومين بالإعدام، وثمة طفل على شكل دمية تحتضنها بينما الاخرون يشكلون دائرة جسدية وظفها المخرج جماليا عبر تشكيلات الجسد، وسط دهشة وخوف من تلك الدمية التي تتمسك بها المرأة، وهنا يمكن ان يشكل الجسد امتداد للتجربة الفكرية والتي تمثلها في الخارج عبر نسيج من الظواهر المتمثلة بحضوره النسقي في الوجود والذي عبر الرؤية الاخراجية للمخرج.

كما وظف المخرج الجسد في الخطاب الجمالي حيث يتخذ جدلية ديالكتيكية في العرض المسرحي وفق اشتغال جمالي تفرزه تموضعات عديدة، وذلك من خلال الخطاب الكوني الذي يبثه الجسد، ومن خلال بث الضحكات احيانا والحزن في نفس الوقت و الصرخات والتأوهات، ولهذا فان الجسد يتخذ الوسيط الذي يتعدى كل الوظائف الفيزيقية ليساهم في نقل الاحاسيس والمشاعر التي تتجاوز الماهية الثابتة من اجل تحقيق فكرة الانسان الاعلى في العرض المسرحي، حيث يتشمل في العرض المسرحي احيانا الفوضى من خلال توظيفه للجسد جماليا وهي تسر لنا التاريخ من الالم و المعاناة، من خلال بث شفراتها الى المتلقي بلوحات

صامتة من الكيركراف، حيث يجسد الجسد ما تركته الحروب من الم وتتشظى ليجسد فكرة القهر، حيث يوظف المخرج جماليا مجموعة من اجساد الممثلين وهم يرتدون بدلات لونها احمر ليكونوا بوضعيات مختلفة وجسمانية لتدل علي البؤس والقهر والتعب وبعد ذلك يهرعون ليحيطوا بالدمية ويسرعون بالهرب،

ستخدم المخرج الموسيقى بما يحاكيها من حركة اجساد الراقصين واصواتهم مع صوت طائرات مروحية لتجعل من اجساد الممثلين كتلة واحدة من التجانس بينها وبين الموسيقى، والذي يؤكد ذلك انهم يختبؤون تحت شكل السينوغرافيا التي تصور لنا حجم وكمية الخراب الذي يتماهى مع المكان، اذ تميز العرض المسرحي بتوظيف الجسد والاداء الجسدي الصامت والحركة السريعة والرقص التعبيري المتمثل باقتران متساوي بحركة ديناميكية وتوافق الروح مع الجسد، اما الإضاءة والموسيقى فقد حققت في مناخها جمالا يوازي حركة الجسد في العرض المسرحي، حيث ان جميع حركة الممثلين وظفها المخرج ترتبط بأفعال تلك الفتاة، اذ ان كلما ثارت مشاعر الفتاة ثارت حركة الاجساد والمصاحب معها الموسيقى، حيث تعكس تلك الثورة داخل افعال الفتاة مع حركة ديناميكية في لحظة السكون والايقاع الموسيقى الروحي للجسد وتحاده مع ايقاع العرض، كذلك وجود جسر خشبي في نهاية المسرح يسير عليه الراقصون لكن بطريقة جمالية بطيئة يوحي سيرهم مع الموسيقى اذ انهم ذاهبون الى الموت وياتي الجسد مع الموسيقى في تكامل وتناغم روحي، اذ انه يعكس الواقع العراقي والحروب المتعددة، اما الحركات الجسدية للمثلين في اسفل الجسر وتحركهم المشهد يأتي أدائهم الرفض للموت.

وفي مشهد الفتاة الراقصة التي تقف على جنازة شاب، ومعها جملة من الممثلات يشاركن في العزاء واخرى تقوم بحلق راس راقص، فهذا جملة من الافعال الجسدية التي تعبر عن حالة من الحزن والدمار لما مر به الشعب من ماسي واخذت منه الكثير، وهنا بالذات حيث لم يعد اطار التمثيل محصورا على مجرد التلفظ والحركة، بل تحول عند المخرج الى بعض السكون والحزن، مما يعكس فضاء دياليكتيكي، ففي اغلب المشاهد المخرج يقوم على الجمع التركيبي للمتناقضات من فرح وحزن حروب وامان وقهر واطمئنان، لذلك نجد تحرر الخيال بين الحياة اليومية وعناصر العرض المسرحي بشكل غير مألوف، لذا نجد هنالك جسرا للموت ودمية صغيرة يمكن ان تدل على حياة جديدة اجساد ذاهبة للموت والاخرى عكس ذلك فهنالك حركة عشوائية تمثلت بالضحك حزن بكاء انين، بالتالي انعكس على الجسد الذي وظفه المخرج كمعطى متعالي في العرض المسرحي، وفي استحضار الحالة الطقسية هنالك العديد من الاصوات التي وظفها المخرج تحاكي الاجساد في تلك التضحية التي تحيلنا الى دموية الحالة والمؤثر الموسيقي الذي يؤسس لنا جماليات المشهد لشد المتلقي ودفعه الى الانغماس عالم اخر وهو عالم طقسية العرض المتمثلة بطقسية الجسد المهمش المنهك من ثقل الالم، وهنا ينمو عالم اخر وهو جسد الانثى الذي وظفه المخرج لكن بهستيريا اي انها ترقص بطقسية على خراب عالم الفاقد الى الجمال مع ضهور زي تاريخي يراقب تلك العوالم وكانه هو الذي يسير العبة، وقد هيمن الطقس على الصورة المسرحية عبر شحنات شعورية.

ان استعلاء فكرة الجسد كمفسر في العرض المسرحي عبر هيمنته في جميع العرض منذ البداية حتى النهاية، عبر الافعال الأدائية التي وظفها المخرج بصورة متناسقة مع بعضها رغم الاختلاف بين ممثل واخر ومع وجود الفوضى في بعض المشاهد، الا انها شكلت منظومة للفعل في الاداء الحركي الذي وظفه المخرج

جماليا، ويفسر الفعل الإخراجي الافعال التي تعطي مستويات مختلفة ومتناسقة، حيث ان الفعل الاخراجي يكون مستوحى من افعال الجسدية الداخلية والخارجية التي يؤدوها الممثلون، ويكون التعبير عنها من خلال حركة الراقصين المتناغم كما في المشهد الثالث واخلاط عناصر العرض المسرحي مع بعضها ادى الى خلق فضاء هجين على مستوى العرض، كون انها اتصفت بالتحرر الجسدي لكل مؤدي وبدورها ايضا شكلت تكامل وتناسق في بناء منظومة العرض التي اخذة هيمنتها الجسدية طيلة فترة العرض، حيث ان تجربة المخرج اعتمدت على الرقص التعبيري الدرامي لمؤدين خارج منظومة التقليدية، كما المخرج سعى بكل حرفية الى توظيف حركات الكروباتيك والافعال الجسمانية بمقاربة مع توظيفات (كروتوفسكي) لجسد الممثل التي يمتلكها الشباب من خلال مرونة الجسد والتركيز على استخدام اللوحات الفنية الراقصة على شكل جماعي في العرض المسرحيوفي المشهد الرابع مما ابرزت الجانب المضمر من اختلاجات النفس عبر محمولات فكرية وجمالية.

اذ ان الجسد يتفاعل مع الانساق المسرحية الاخرى الذي بدوره يساهم في صياغة صورة رمزية لزمان ومكان الحدث، بينما السينوغرافيا التي اسس لها المخرج هي الاخرى التي تداخلت مع جسد الممثل الراقص كتوظيف جمالي متعالي، التي جسدها كإحدى تعبيرات الرؤية الاخراجية عن الدمار والموت والاقصاء والخراب، وذلك ليكون للجسد القدرة الايضاحية والقدرة على ان يرتقي بجميع الانساق جماليا وليكون هو العامل الرئيسي في العرض المسرحي، كما ان الالة الموسيقية لها قيمة في نفس المتلقي والمؤدي، وبالتالي يمكن عن طريقها تحرير طاقات الجسد، كما ان السينوغرافيا التي وظفها المخرج تداخل مع الحركات الاخرى للجسد حيث اضافت الكثير من المشاهد الصورية التي وظفها المخرج من مشاهد دمار والموت والاقصاء لذلك كان الجسد هو المراة العاكسة في العرض المسرحي عبر توظيفها اخراجي، وجاءة حركة السير على الجسر بوقع الاقدام التي بداة مستلة من تطبيقات (ساسوكي) لتؤكد بانهم ذاهبون الى الموت بأجسادهم تعبيرا عن القهر الذي لا خلاص منه في بلد مضطرب يسوده التفكك والاضطراب كما في المشهد الاول، وهنا شكلت السينوغرافيا من خلال حطام الابواب والشبابيك وانسجامها مع الجسد منظومة من العلامات والمحمولات الفكرية والجمالية والتي تتحكم في انتاج العديد من الصور سواء كانت هذا فكرية ام نفسية ام مضمرة، وذلك عبر بعض المعاني وشيفرات بطريقة رمزية عليا، كما وظف بها الجسد جماليا وفكريا ليكون هو المهيمن والمعبرة الرئيسي في العرض المسرحي، كما وظف قطعة القماش البيضاء ورافقت الجسد وهي تشير الكفن في دلالة رمزية الى الموت.

وفي مشهد سقوط الصنم تبدا الاجساد في العرض المسرحي بأطلاق العنان لنفسها من خلال تعبيرات جسدية وشفرات تبث شفراتها من خلال حركات الجسد التي وظفها المخرج، اذ يؤسس التصور التخيلي للمتلقي من خلال الجسد كمفسر في تكامل الصورة الذهنية للمتلقي الى ثلاث انواع من الجسد كأيقونة وكإشارة وكرمز، حيث ترسم لنا الاجساد جماليا في لحظه العرض، محطة تاريخية في تاريخنا المعاصر يكون فيها سقوط الصنم و الانتقال من مرحلة الى أخرى. والبوح عن الحركات والعلامات الجسدية التي تتنوع في نطاق العرض فالعلامة الواحدة تحمل العديد من الشفرات، حيث تعمل الاجساد في هذا المشهد على التعبير عن الالم وبوحها والانتقال من مرحلة رمزية الى مرحلة اخرى جديدة ويسودها بعض الصمت اذ بدت مفتقرة

الى الاصوات، وهنا يؤدي الممثلين حركات جسدية سريعة وارتجالية تعبر عن الواقع الفوضوي، حيث تروي الاجساد لحظة السقوط وتشكيلها رمزيا ودورا اساسيا في تشكيل تلك اللحظة الحاسمة من التاريخ، وبدت مرحلة جديدة من خلال التذكر الذي يسرده الجسد، عبر جمالية التي وظفها المخرج محمد مؤيد.

وفي لوحة اخرى من العرض تقف فتاة قرب جنازة شاب وتشاركها فتاة اخرى في مراسيم عزاء، واخرى تحلق راس شابا امن، وحاول المخرج هنا من خلال توظيف الجسد مع الموسيقى واداء الممثلين تصوير ثورة هؤلاء الشباب في بلد من الحروب، ليدخل في جانب اخر، وهم يكتمون هذا الشي في حين ان احلامهم تأخذ بالنسيان وتمضي قدما دون عودة او رجعة الى شعار اخر، من خلال اجساد هؤلاء الممثلين جعل المخرج الجسد كمفسر للمتلقي كأيقونة ورمز واشارة، ليحيل المتلقي الى فكرة جمالية تعبر عن المضمون سواء كانت تلك الفكرة نفسية او جمالية.

وفي المشهد الخامس عالج المخرج الجسد جماليا بسير مجموعة من الممثلين من اعلى يسار المسرح الى اعلى يمينه، مع حمل جثة تعبيرا عن الموت وايضا يحملون بعض الاكسسوار ومنها (اوراق من الشجر) وذلك دليل على ولادة حياة جديدة، مع حركات بطيئة ترافقها واصوات موسيقية تدل على الحزن، وذلك لتأصيل فاعلية الجسد بوصفه الصورة المرئية للروح، اذ قام الممثلون بعدها بوضع (الشخص الميت) على المسرح وقاموا برقصات بدائية، حيث عمد المخرج الى تقديم اشتغلات جمالية للجسد على وفق علاماتي اشتغالي، وهو زمن ما قبل الموت، وزمن لحظه الموت، وزمن بعد الموت، حيث يستمر هذا العرض للتعبير عن الأنظمة القهرية التي تمارس على الوضع الراهن، كما اتخذ تشكيل دائري للجسد في العرض مصاحبا دخان وحركات جسدية عالية المرونة، من خلال هيجان البعد النفسي للشباب، وما يظهر له من فقدان الشخص للروح والزوجة والدار، اذ لا تمكن ان يعكس هذا الصورة من خلال الجسد وفق منظومة جمالية للجسد ورؤى باطنية عميقة، وتفجير الطاقة الكامنة خلف الشكل الجسدي ليكون مساهما جسديا من خلال انعكاساته.

غادر المخرج الاسلوب التقليدي في العرض المسرحي مثلما غادر الاسلوب التقليدي في توظيفه للجسد بغية تعميق الدلات الجمالية لتوظيف الجسد، اذ عمد الى استخدام الحركات الجسدية الفوضوية كاعتماد كلي على الجسد وذلك عبر الحركات العشوائية، اضافة الى ذلك تقارب الممثلين من بعضهم ليشكلوا كتلة جسدية واحده من صوت عالي ليدل على الحزن وفي المشهد الاخير، مع اصوات الضحك والبكاء المتعالي والانين والصرخات، ليتكون للممثل العديد من الحركات، وبذلك يشد انتباه في المشاهدة الحركات الجسدية المتعددة في ان واحد، فمع كل رقصة وحركة جسدية يوظفها المخرج للجسد، عبر دلالة وشفرات لتدل على معنى معين، من جرائم الأنظمة، وبهذا يتشكل العديد من الصور الجسدية في ان واحد مع تجانس الاداء الجسدي في عملية تسهيل تفكيك الشفرات.

وظف المخرج الجسد جماليا عبر العلاقات الجسدية من خلال حركات طقسية في بعض المشاهد، حيث ظهر جسد الممثل حرا غير مقيد، بحركات جسدية تصاحبها ايماءات ادى الى خلق حالة من المعتقدات التي كانت تمارسها السلطة المفترضة في العرض من قهر على الشباب ليعكسها المخرج جماليا على العرض المسرحي، كما ان الجسد وظفه المخرج ليكون اشبه بالعديد من اللوحات والمشاهد عبر الجسد مرونة الجسد للشباب، وهذا ما نشاهده في اللوحة الاخيرة اذ عمد المخرج الى تأسيس لوحة جمالية وفكرية ليثير الدهشة

في نفس المتلقي، اذ يخرج الممثلون بشكل تدريجي مع رقصة منتظمة بملابس حمراء، لينتشروا بشكل فوضوي على المسرح مع رقصة غير منتظمة لتعبر عن حالة الفوضى مع وجود امرة مثتير المشهد في اعلى السلم في العرض، وبذلك يهيمن الجسد في العرض المسرحي كمعطى متعالي من خلال الشكل بمستويات متعددة ودلالات مختلفة.

النتائج ومناقشتها:

استناداً إلى ما تقدم من تحليل العينات، توصل الباحث إلى جملة من النتائج، وهي كالاتي:

1. تباينت الجماليات الاخراجية لتوظيف الجسد في عينة البحث وحسب رؤية المخرجين، اذ اعتمد المخرج على التوظيف الجماعي للجسد.
2. لجا المخرج في المعالجات الجمالية بتوظيف الجسد الى مغايرة خطاب الانساق التقليدية والارتجال نحو مديات فك الاشتراطات الجسدية والصوتية السابقة فلم تعد الحركة والتلفظ هو المساحة في اطار التوظيف الجسدي بل تحول الى تعضيدات للصياغات الرؤية الاخراجية.
3. كرست الجماليات الاخراجية في توظيفها لجسد الممثل بوصفه منظومة للعلامات تنفتح على العديد من المعاني، تمكنه من تحويل العلامات التلقائية الى معاني ودلالات قصدية يتوصل من خلالها المتلقي بالخطاب المسرحي،
4. عملت المنظومة الاخراجية في توظيف جسد الممثل على الاستعارات الدلالية (عالمي، محلي، الادب الشعبي، الوثائق، الحدث اليومي) ونتاجاتها جماليا في التركيب الصوري بغية تحقيق انماط السلوك الجسدي عند .
5. تقترن الجماليات الاخراجية في توظيفها للجسد بمظاهر ثقافية واجتماعية تحوله من معطى بايلوجي الى معنى اجتماعي، يعبر عن توظيف الجسد كأداة ذات ابعاد علامية لمدلولات يتفق عليها الوعي الجمعي، ليشكل معنى التطهير بمفهومه المعاصر.

الاستنتاجات:

1. يشكل جسد الممثل مصدرا مهما للثقافات في كل زمان ومكان، فهو نسق من العلامات السيمائية وهو نقطة التقاء النظم الاشارية والجمالية، ليكون نصا ممكنا لتوليد المعنى وارسالها عبر منظومة حركية بكل ثرائها وتجلياتها داخل المسرح وخارجه
2. يشترط جسد الممثل وتوظيفه أخراجيا العديد من الإيحاءات والدلالات الثقافية والفكرية العاكسة للمجتمع والمؤشرة منهجا في تحديد الوضع الثقافي لسلوكيات الفرد والمجتمع.
3. حقق المخرج العراقي عبر توظيفه لجسد الممثل جماليات العرض المسرحي عبر تسليط الضوء على طاقات الجسد وامكانياته الإبداعية واستعانته بالتجارب الحياتية في المجتمع.

التوصيات: يوصي الباحث ما يأتي:

1. اقامة ورشة عمل للمناهج الإخراجية الحديثة وتوضيح الية عمل الاتجاهات الاخراجية جسدي الممثل وفق كل منهج.
2. أرشفة العروض المسرحية الخاصة بالتجارب الاخراجية الحديثة وعرضها للطلبة لغرض البحث والدراسة والتحليل، وللحفاظ عليها من كونها تعد تراثاً ثقافياً وجهداً فنياً لا ينتهي بانتهاء عرضها.

المقترحات: يقترح الباحث:

1. الجماليات الاخراجية لتوظيف جسد في العرض المسرحي المعاصر.
2. المعالجات الاخراجية الحديثة واثرها في المسرح (تاداشي سازوكي و جاك ليكوك انموذجا)

Conclusions:

1. The actor's body constitutes an important source for cultures in every time and place. It is a system of semiotic signs and is the meeting point of indicative and aesthetic systems, to be a possible text for generating meaning and sending it through a movement system with all its richness and manifestations inside and outside the theater.
2. The actor's body and its external use require many cultural and intellectual suggestions and connotations that reflect society and indicate an approach in determining the cultural status of the individual's and society's behaviors.
3. By employing the actor's body, the Iraqi director achieved the aesthetics of theatrical presentation by highlighting the body's energies and creative capabilities and using life experiences in society.

References:

1. Abdel Hamid, S. (B.T). *The Playwrights' Innovations in the Twentieth Century* (Vol. 1). Baghdad: Sources Office for Publishing and Distribution.
2. Aeschylus. (1972). *The Greek Theater*. (M. S. Ibrahim Sukkar, Trans.) Egypt: The Egyptian Authority.
3. Al-Qassab, H. (2006). *Theatrical Dictionary, Concepts and Terminology of Theater* (Vol. 2). Beirut: Lebanon Publishers Association.
4. Al-Razi, M.-Q. (B.T). *Lexicon of the Arabic Language - Mukhtar al-Sahah.* Beirut: Dar al-Qalam.
5. Al-Tikriti, J. (1986). *Readings and Reflections on the Greek Theater.* Baghdad: Dar Al-Hurriya for Publishing and Printing.
6. Bartemley, J. (1970). *A Research in Aesthetics.* (A. A. Aziz, Trans.) Cairo: The Franklin Institute for Printing and Publishing.
7. Bedoukh, S. (2009). *Philosophy of the Body.* Tunisia: Dar Al Tanweer for Printing, Publishing and Distribution.
8. Bouhba, H. (1971). *The Body Between the Repressive System and the Authority of the Media Image.* Beirut: Dar Al-Kutub Al-Ilmiyyah.
9. Evans, J. (2007). *Experimental Theater from Stanislavsky to Peter Brook.* (A. N. Jaber, Trans.) Baghdad: Dar Al-Mamoon.
10. Gorrgi, G. (1990). *Consciousness and Art.* (N. Nayouf, Trans.) Kuwait: National Council for Culture and Arts.
11. Hassan, H. (B.T). *From Dramatic Literature in the Middle Ages.* Beirut: Dar Al Thaqafa.
12. Ibn Manzoor, J.-D. (1956). *Lisan al-Arab* (Vol. 11). Beirut: Dar Sade.
13. Joseph, M. (2009). *Psychological Body Language* (Vol. 3). (M. A. Ibrahim, Trans.) Damascus: Aladdin House.
14. Luberton, D. (1997). *Anthropology of the Body and Modernity* (Vol. 2). (M. Arab, Trans.) Beirut: University Foundation for Publishing and Distribution.
15. Marzouki, H. (3013). *The Body and Power in the Philosophy of Michel Foucault.* Algeria: Al-Sania University, Algeria, Master Thesis.
16. Mashzoub, A. (2014). *Aesthetics of the Body between Performance and Response* (Vol. 1). Syria: Dar Pages for Publishing and Distribution.
17. redK, h. (1932). *Tteanatomy of art.* new york: dodd mead company , mead company.
18. Scott, R. (1968). *The Foundations of Design.* (M. H. Youssef, Trans.) Cairo: Dar Al-Nahda.
19. Stanislavsky, C. (2020). *Actor preparation* (Vol. 1). (M. G.-D. Muhammad Zaki and Mahmoud Morsi, Trans.) Cairo: Arab Press Agency.
20. Whiteage, F. (1948). *Introduction to the Performing Arts.* (S. K. others, Trans.) Cairo: Dar al-Ma'arif.

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1155

Figurative Representations of Historical Artistic Fiction in Television Drama

Waleed Bahjat Afram [1]

Al-Academy Journal-Issue 108 ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 5/4/2023 Date of acceptance: 2/5/2023 Date of publication: 15/6/2023

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

Abstract:

Television art is Considerd the first of the audiovisual arts because it is the freest and creative in artistic construction and visual production. He does not seek only entertainment, but he crossed the thresholds of education, spreading awareness and addressing new and innovative topics, through his high ability to address topics that work in both artistic directions in art in its general form, which are (realism) and (impressionism), The artistic dramatic achievement has the ability to achieve the visions and fantasies of the artwork maker by physically representing his artistic image in this high-impact sensory medium. Visual and audio via the TV medium.

Key words: Representations, figurative, imagination, artistic.

(1) University of Baghdad / College of Fine Arts.

التمثلات الصورية للخيال الفني التأريخي في الدراما التلفزيونية

وليد بهجت افرام [1]

الخلاصة

يعد الفن التلفزيوني هو باكورة الفنون السمعية و البصرية لكونه أكثرها حرية و ابداعا في البناء الفني و الانتاج الصوري، فهو الفن الذي يستقبله فئات متفاوتة عمريا و ثقافيا و تكمن قوته في تحقيق ذروة الاستمتاع في المشاهدة و التلقي لكل ما يصدر عنه من منجزات فنية، فهو لا يسعى الى الترفيه فقط و لكنه تخطى ذلك إلى عتبات التثقيف و نشر الوعي و معالجة الموضوعات الجديدة و المبتكرة و على الأخص التاريخية منها و ذلك من خلال قدرته العالية على معالجة الموضوعات التي تعمل في الاتجاه الفني الواقعي في الفن بشكله العام، إذ يمتلك المنجز الدرامي الفني القدرة على تحقيق رؤى و خيالات ما هو تاريخي و سابق في الماضي بيد صانع العمل الفني عبر تمثيل صورته الفنية التاريخي ماديا في هذا الوسيط الحسي عالي التأثير ، و ذلك يرتبط بمقدرات الوسيط التلفزيوني على تحقيق متطلبات الفكرة التي تنشأ من خيال ذهني للإحداث الماضية ، لتتحول بعد ذلك إلى خيال فني صوري متمثل بصيرا و صوتيا عبر الوسيط التلفزيوني.

الكلمات المفتاحية: التمثلات، الصورية، الخيال، الفني.

[1] كلية الفنون الجميلة / قسم الفنون السينمائية والتلفزيونية /فرع الفنون التلفزيونية

المقدمة

أولا - مشكلة البحث: -

يستند البناء الفني الصوري بشكل عام والفنون الدرامية بشكل خاص، بما فيها العمل الدرامي الصوري، الى أسس فكرية وجمالية اسهمت من خلال رؤى صانع العمل إلى انتاج الهيئة الفنية الصورية التي ستحدد رؤية العملية الفنية، في بناءالاشكال الدرامية وهيكلها العام صوريا إلى القيم والدلالات الفنية التي تنتج عن الخيال الذي يختلج في ذهن كاتب النص الدرامي أو صانع العمل التلفزيوني(المخرج) عند إعادة تمثيله لأحداث تأريخية واقعية سابقة.

وان المضامين الفكرية التي تستند اليها الاعمال الفنية انطلقت من خيال او مفهوم فكري لدى الفنان، لهذا كان لزاما عليه أن يعبر عن تلك المتخيلات الفنية من أفكار ورؤى في هيئة شكلية وبصرية تترجم إلى صور متحركة ومسموعة يتلقاها المشاهد، ليوصل من خلالها المضمون الفكري لهذا العمل الفني الذي يحاول أن يجسد التاريخ على صعيد الأحداث أو الشخصيات، وبناءً على ما تقدم فأن الفنون الصورية التي تشمل الاعمال الدرامية بكافة أنواعها وأشكالها تنطلق بشكل كلي من الخيال وتتجسد بفعل التخيل لكونه سببا حاسما في وجودها وتشكلها ولكون التلفزيون هو الوسيط التعبيري الذي يتمثل فيه التصور الذهني والرؤية الفنيةالى منجز يتمثل صوريا بفعل التآزر ما بين الفكر والتقنية الصورية لتمثل هذا الخيال الفني التاريخي.

لذا يصوغ الباحث مشكلة بحثه بالتساؤل الاتي: -

ما هي الكيفيات التي يتمثل من خلالها الخيال الفني التاريخي صوريا في المنجز الدرامي التلفزيوني؟

ثانيا - أهمية البحث: -

تكمن أهمية هذا البحث في كونه يمثل إضافة علمية جديدة ومستحدثة إلى مكتبة البحوث العلمية المتخصصة في مجال الفنون السينمائية والتلفزيونية، فضلا عن أهميته التي تتمثل في البحث عن كيفيات ووسائل تمثيل واستعراض الخيال الفني للحدث الذي يستعرض حقبة أو شخصية تاريخية في المنجز الدرامي التلفزيوني بأنواعه (المسلسل – السلسلة)، إضافة إلى أهميته الأكاديمية العلمية لكونه بحثا يرفد المكتبة ا العلمية المتخصصة والدارسين في مجال الفنون الصورية بشكل عام وفي حقل الفنون السينمائية والتلفزيونية بشكل خاص.

ثالثا - أهداف البحث

يهدف البحث إلى التعرف على الكيفيات التي يتم من خلالها تحقيق البناء الصوري للخيال الفني التاريخي في الفنون الصورية الدرامية.

رابعا - تحديد المصطلحات: -

أ- التمثل: -

1- لغويا: -

وأصلها من الفعل مثُّلٌ والتمثل في اللغة يعرف بانه " تَمَثُّلُ الوَهْمِ لَهُ حَقيقَةً أو تَصَوُّرُهُ لَهُ، وتَمَثُّلُ الْمُعَلِّمِ، تَصَوُّرُ مِثالِهُ وتمثل له الشيء: أي تصور له فكرة ورؤية، ويقال تمثل الأدب أو نحوه: أخذه ومزجه بذاته وأبدع منه شيئا جديدا، وهو التصور "(Ahmed Mukhtar 2008, p 301).

2- إصطلاحيا: -

في اللغة الأنكليزية(Representation) مفاهيميا على انه " تمثل الشيء تصور مثاله، ومنه التمثل وهو حصول صورة الشيء في الذهن، أو إدراك المضمون المشخص لكل فعل ذهني، فالتمثل هو التصوير والتشبيه، والتمثل هو قيام الشيء محل الشيء " (Jamil Saliba 1994, p340)، ويفسر مفهوم التمثل بأنه " هو إحضار وعرض ومثول الشيء أمام العين، وهو أيضا تقديم موضوع أو مفهوم غائب عن الذهن بإثارة صورته كي تظهر بواسطة موضوع آخر يشبهه أو يماثله "(Durkheim, 1968, P65.).

3- إجرائيا: -

من مجمل التعاريف السابقة يتوصل الباحث بتعريف إجرائي لمصطلح التمثل وهو: -

الرؤية الذهني الفنية للفكرة الدرامية أو الفنية التي تتمثل صوريا وصوتيا إلى هيئة شكلية فنية للفكرة والحدث الذي يتحول إلى مضمون فني على هيئة منجز درامي صوري صوتي تلفزيوني.

ب- الخيال: -

1- لغويا: -

و يعرف الخيال بانه " وهو ايضاً القوة التي تخيل الاشياء و تصورها و هي مرآة العقل "(Microsoft) Encarta 2000@ و هو أيضا "الخيال و المتخيل بالمعنى المحسوس الوهمي المتخيل هي الصورة التي تخترعها المتخيلة باستعمال الوهم اياها كصورة الناب او المخلب بالمنية المشبهة بالمسخ " (Ibrahim Mustafa and others 2005, pp. 266-267).

2- إصطلاحيا: -

(Fantasy) ويعني اصطلاحا في الأدب والفنون "ويعني القدرة للتصوير أي القدرة التي تشكل الصور والافكار في العقل من خلال الاشياء المدركة وغير المدركة، وهو الجزء المبدع من العقل من حيث الافكار وتشكيل الصور، الفعل المبدع يحاول اظهار الحقيقة بشكل مبدع خصوصاً في الادب" (Ali Al-Jerjani, 1405, p. 339).

3- إجرائيا: -

ويتوصل الباحث بناء على ما سبق من تعاريف بأن الخيال الفني هو: -

الرؤية العيانية الفنية التي تكون بنية صورية أولية في ذهن صانع العمل الفني والتي تتسم بسمة رئيسية وهي إمكانية تحويلها إلى بناء صوري فني يمكن تلقيه من قبل المشاهد، وفقا للبناء النصي والحكائي للمنجز الدرامي التلفزيوني، فهي صور غير مرئية يستحضرها صانع العمل عبر فعل التخيل.

ويعرف الخيال الفني التاريخي كمفهوم بنائي على انه فعل التخييل التصوري الذي يراد منه تحقيق الرؤية الفنية التي يختلقها ذهن الفنان (صانع العمل) في تجسيد وتمثيل ما هو واقع مسبقا في جنبات التاريخ من احداث وشخصيات ووقائع يراد تحقيق تمثلها صوريا على هيئة عمل درامي.

الإطار النظري

المبحث الأول

(البناء المفاهيمي للخيال الفني)

عندما يبتغي صانع العمل الفني أن يجسد عملا ما فأنه ينطلق معتمدا على مخيلته بشكل رئيسي و جوهري, لكونه يتعامل مع مرجعيته الفكرية وتجاربه افجتماعية و الشخصية التي يقوم بعملية تنظيمها على وفق إطار شكلي و مضمون فكري, يحقق من خلالها إيصال رسالته الفنية ذات الخطاب الفكري، من خلال بنيته الأسلوبية التي يتمتع بها و تميزه في طريقة الطرح و المعالجة، و أن تماهى الفنان مع وسطه و بيئته الذي يتعايش معها من خلال الاحساس الواعي الذي يعبر عن الحالة الشعورية التي تنتاب صانع العمل الفني و التي يعالجها من خلال كونها واقعا يعيشه و يستلهم منه أفكاره و وجهات نظره. و على مستو اخر يتحول وعي و تركيز الفنان الى وعيه الذاتي (واقعه الفني) الذي يتمثل لديه على وفق رؤيته الفنية و تصوره الذهني أي هو بناء أساسه التخيل و الذي يكون مستندا الى ما رصيده الصوري و الخبراتي المتمثل في معرفته التي أكتسبها على مر الزمن حيث يستحضرها في حالة من التمثل الذهني الذي يتولد عنه عليه حالة من الوعي والشعور في الوقت نفسه و الذي ينتج بدوره إدراكا و تصور مفاهيمي للفكرة المتخيلة التي تختلج في ذهنه.

و الخيال أو المتخيل الفني في البناء العقلي أو المعالجة الذهنية له فعل هو التخييل هو الذي نستطيع بواسطته أن نقوم " بتقديم صور فنية منجزة بكل غرائبيتها وفنتازيتها وايغالها في عمق النفس البشرية وبكل عوالمها، اذ يعمد صانع العمل الفني الى تكوين واقع افتراضي تتجسد فيه تلك الصور على وفق رؤية ابداعية وفلسفية معبرة حسب طبيعة الحدث المتخيَّل" (Faisal Laibi ,2005, p. 89).

و يعتبر الخيال هو أحد اهم المكونات التأسيسية التي يعتمد عليها الفنان و صانع العمل في تخليق ذلك الحيز من المتخيل الصوري على الصعيدين الذهني الفكري و العياني البصري في المنجز الفني بشكل عام و الدرامي منه بشكل خاص و الذي يتحقق بوساطة الإشتغال الفني للأدوات و الوسائط التي يتمكن من خلالها من تحقيق و إيصال رسالته الفنية الفكرية إلى المتلقي.

و إن ناتج الخيال الفني هو المتخيل الذهني الذي يترجم إحيانا إلى مفهوم الصورة الذهنية (Mental Inmage) الذي يتحول فيما بعد إلى متمثل صوري صوتي ماثل للعيان و هو " بنية أساسية تتشكل من عدد من المحاور

ذات العناصر المتعددة التي تدخل في صناعة الصورة و تحقيق مشتركات في تمثيل ما هو متخيل من فكرة أو احداث إلى بناء صوري "(Abd al-Basit, 2021, p. 12)، ان الواقع المعاش هو أحد أهم هذه المحددات التي تدهل في بناء وجهة نظر صانع العمل (الفنان) فهو بمجمله متخيل ذهني يتم التعامل معها باحساس عالٍ يتحاور من خلاله الصانع مع ما هو قد حدث و تمثل في السابق من أحداث تأريخية أو دينية لها اثرها و سجاها النصي المرجعي الذي سوف يستند عليه الصانع من أجل تحقيق المتجسد الصوري الذي يرتبط بكل من الخيال و الواقع الصوري في آن واحد . والفن الصوري متمثلا بـ(السينما و التلفزيون) و التي تعتبر احد أهم اكتشافات زمننا الحديث و المعاصر و الذي يسعى بشكل متواصل إلى توظيف أدواته الفاعلة على وفق اساليب فنية متعددة و التي تحقق بموجبها بناء و إنتاج ذلك المنجز الفني الصوري الذي يقوم بتجسيد ما هو متخيل فنيا في ذهن الصانع إلى صور ذهنية متبلوة في مخيلته حتى يعبر عن فكرة متخيلة لحدث تأريخي ليس له من اثر صوري إلا ما دون في بطون الكتب الدينية و روايات السلف من المدثين و المخبرين، و التي من الممكن ان تتحقق بشكل أولي في صورة متخيلة فنيا لكي تساهم لاحقا في تمثيل المتخيل الفني للحدث التاريخي هيئة منجز صوري.

و أنه لعملية تحقيق المتخيل الفني جوهرا يستند اليه صانع العمل الفني من الواقع المعاش عبر عملية الاستحضار (evocation) لما يبصره و يدركه حسياً لديه عبر مخزونه الذاكراتي الذي يتم تحفيزه بفعل رغبته في تجسدي الفكرة أو الحدث المراد تجسده بصريا و الذي يقصده الباحث هنا على وجه التحديد التاريخي (historical event) و الذي يحقق عملية تمثيل تلك الصور المتخيلة مرئيا و سمعيا , و هو ما عيله ارسطو طاليس بأن " الخيال حركة يسببها الاحساس بحيث لا يتأتى للخيال ان يوجد بدونه اي الاحساس "297 , Theodore p276,)، إذ أن عملية تحفيز الخيال من أجل تخليق و صناعة عمل فني صوري له القدرة على تحقيق ما تاريخي من أحداث أو وقائع عبر تخيله فنيا تكون عبر توظيف عناصر ذات معالم محددة و واضحة من اجل أن تتجمع و ترتبط عناصره بمنظومة من العلائق التي تكون شيء من الاحساس الفني الذي له المقدرة على توظيف تلك العناصر على وفق ما هو متخيل في صورته الذهنية التي يصنعها و التي تتطور لاحقا لكي تصبح متجسدا صوريا فيما بعد.

إن عملية بناء المفهوم الفني للخيال و الذي يفترض تحقيق الواقعا صوريا فنيا ذو مضامين درامية (في المنجز الدرامي الصوري) يعمل من خلال فعل التأمل و الاستيعاب الفني لدى صانع العمل الفني فتتجلى لديه صورة ذهنية عن ذلك المتخيل الفني، إذ تتصف تلك الصورة الذهنية بما هو مختلف عن الواقع الحياتي الذي يعيشه الفنان و هو الواقع الفني الذي يتخيله عقليا و يعبر عنه صوريا بادواته الخاصة، إذ عندما يبوء الفنان بمهمة بناء المفهوم الدرامي أو الصوري لحادثة تأريخية ذات مضامين معرفة إجتماعيا أو عقائديا مثل الحضارات القديمة أو الديانات الرسالية فهو يعمل ضمن تلك البنية الفكرية التي تتطلب منه بناء طرز أو أساليب بصرية لما هو مدون نصيا أو متناقل شفاهيا و حتى أن يكون متوارث بشكل نصي (أدبي) فعليه أن يعمل على عملية تنظيم تلك الحوادث و الوقائع وفقا لدلالالته الفكرية و بناؤه العقلي الذي يعمل ضمن محددات أيديولوجية أو تجاربه الحياتية لكي يتمكن من إنتاجها و ايصالها في خطاب بصري متمتع بصفة

الإقناع و التقبل لدى الفئة المستهدفة من المتلقين إذ " ان نشاط التخيل وحاجة التنفيذ التقني منظوراً اليها على انها حاجة نفسية للفنان ما يسمى بصفة عامة الالهام "(Hegel, 1978, pg. 299).

إذ يتحول بذلك ما هو متخيل عقليا إلى واقع فني (صوري صوتي) يقوم بعمليه إنتاجه و تمثيله صانع العمل الفني من خلال عملية استحضار الصور الحسية المعبرة عن المتخيل الفني الدرامي عبر تجسيدها في منجز صوري بواسطة تكوينها في ذلك العالم الفني، و الذي لايتحقق الا بواسطة فعل التخيل و بناء المفهوم الذي هو بيان وجهة النظر و مقاربة الموضوع أو الحدث التاريخي إبداعيا و الذي يتجسد داخل المنجز الفني لما فيه من إبتكار و تمثيل للمتخيل عبر عملية فنية تستحضر الصور الذهنية و الخبرة المعرفية لصانع العمل الفني معا في حيز فني يكون هدفه هو الوصول الى المفهوم المتخيل النهائي و شكله بغياب المادة المحسوسة و تجسدها عن طريق العمل الفني في صور لها مغزى ودلالة فكرية وفنية تحاكي و تجسد حدثا تاريخيا بشخوصه و أمكنته و زمانه و الذي هو " في احد معانيه المدركة الاختراعية او الابداعية مرادف لعميلة الابداع ففي قلب الابداع توجد اللحظة المبدعة او الالهام الابداعي " (Abu Talib, 1990, p. 76).

و بناء على ما تقدم فأن الفنان (صانع العمل) هو الذي يمتلك المقدرة على تمثيل الصورة الذهنية و بواسطة فعل التخيل الذيعطيه تلك " القدرة على خلق الصور الحسية او فكرية جديدة في الوعي الإنساني على اساس تحويل الواقع المدرك في لحظات معينة و يكتسب الانسان مقدرة التخيل عن طريق العمل الذي لا يكون بدون التخيل مجدياً ومثمراً " (Bowden, 1982, p. 118)،إذ ان صانع العمل هو من له قابلية التحويل خلال توظيف مؤهلالته الخبراتية و المعرفية الفنية لبناء مفهوم صوري متخيل عن ما واقعي في الماضي أو حتى في المستقبل من خلال تصيير المتخيل الفني إلى صورة ذهنية و بالتالي إلى ناتج ابداعي هو الرؤية الفنية المفاهيمية التي يسعى من خلالها إلى البناء التكويني الذي يشكل مفهومه الذاتي عن النص الأدبي أو الفكرة المتخيلة وبالنهاية تجسيدها إلى منجز فني إبداعي صوري صوتي.

و يعد هذا المفهوم الفني للمتخيل هو الترجمة التي يتحول بموجبها صانع العمل إلى تصور فني أي متمثل بصري، عبر البناء التصوري للبنى و الهيئات الشكلية التي تتمثل في عناصر البناء الدرامي من شخصيات و أزمنة و أماكن تدور فيها الأحداث مرئيا، عبر اعطاؤها ابعادا فكرية و موضوعية تساهم في تحقيق مقتضيات الخطاب الفني المتوخى في عملية تحقيق البناء المفاهيمي لما هو متخيل و لذلك فان الفنان يعمل على تجميع الصور لكل الاشكال التي يدركها خلال البيئة التي تحيط به و يقوم بخزنها في الذاكرة , لذا تكمن القيمة الفنية في بناء التصور الفني ذاتها في الإطار المعرفي الذي يرتبط جملة و تفصيلا بالوعي الإنساني و الذي يمكن صانع العمل الفني من تحقيق صور حسية عيانية عن الأحداث او الوقائع التاريخية و التي ليس لها اثرا صوريا (من عدا الأثر المدون عنها)، و و الذي من شأنه أن يساعده على انتاج صور ذهنية عن الواقعة محل التخيل حتى يتكون لدى صانع العمل مفهوم صوري بنائي عن الفكرة الدرامية التي يبتغي تمثيلها سمعيا و بصريا و التي يتمكن من خلالها من تحقيق منجزه الفني الصوري عبر ما يتمتع به صانع العمل عليه من بنية تخييلية تمكنه من أن يضفي على شكلا جديدا لبناؤه المفاهيمي التصوري بواسطة عملية سرد الأحداث الدرامية التي تقوم بفعل التجسيد للمتخيل التاريخي في المنجز الدرامي التلفزيوني على وجه التحديد.

المبحث الثاني
(تمثيل الخيال التاريخي في الدراما التلفزيونية)

تعرف الصورة التلفزيونية على أنها الوسيلة التي يمكن من خلال عناصرها الشكلية الأساسية أن ندرك علاقات التأثير للفكرة المتبناة عبر الأرتباط بالشكل الصوري "(Ellis, , 2001, P89)، فالصورة التلفزيونية الدرامية تبنى بالأساس إنطلاقا من الثيمة الموضوعية للفكرة و رسالتها الفنية الإبداعية التي تبتغي ايصالها على المتلقي، لكنها لا تتمثل على المستوى المرئي و السمعي إلا بوجود عدد من العناصر المشكلة لها أي التي يتم من خلال تجميعها و ترتيبها بنائيا بالشكل الذي يحقق لصانع العمل إمكانية تجسيد ما هو متخيل من أحداث أو وقائع تاريخية لتنتج لنا منجزا فنيا، إن تحقق مقتضيات الحادثة التاريخية يخضع في المنجز التلفزيوني للمحدد الأساسي الا و هو البناء الدرامي إذ تعد هي أقدم الفنون الأدائية التي عبر فيها الانسان عن مكنونات النفس و العقل، و التي لم يستطع أي فن أخر أن ينافسها في ميزتها الأساسية، آلا و هي الشعبية بوصفها فنا إنسانيا منذ نشأتها الأولى(Naddaf, 1994, p. 18)، فالدراما التلفزيونية و على الرغم من عمرها الذي يتجاوز عشرات السنين هو يتمتع بتلك المكانة الراسخة و المتفردة بين معظم وسائل التعبير الفنية الأخرى و التي أستفادت منها في حقيقة الأمر، لتصنع لنفسها وجها واضحا و ملامحا متأصلة على مر الزمن إذ تستخدم الدراما التلفزيونية الكلمة و الشكل الصوري و الفعل الدرامي و الموسيقى التصويرية و بشكل عام عناصر اللغة الصورية ضمن خصوصية أسلوبية فنية ذات منحى تقني يراد منها ان تخاطب الفكر و العاطفة للمتلقي، فالنصوص المختلفة و القص الحكائي و السرد بانواعه المختلفة هي أساليب و وسائل أستعارتها الدراما التلفزيونية لتبدأ منطلقها منها عبر اعتماده على ما مروي أو محكي لأن " الرواية تستعرض الأحداث عن طريق أذهان الآخرين ، في حين أن الدراما تجسد الأحداث من خلال رؤيتنا لأذهان الآخرين بالصورة " (Bentley, 1982, p. 8).

و بناءا على ما تقدم فان الدراما التلفزيونية تستند على عدد من العناصر التي تقوم بعملية تحقيق الحدث الدرامي الذي يستند او يبنى على ما هو محكي أو متوارث و هذه العناصر هي: -

1- الزمان الذي تقع فيه الحادثة أو الوقائع التاريخية.

2- المكان الذي تدور فيه الأحداث.

3- الشخصيات التي تقوم بتقمص الأدوار.

إذ إن فكرة تمثيل الخيال التاريخي في الدراما التلفزيونية هي عملية تكوين الموضوع شكليا و صوريا ليبدوا ملائما لمفهوم الفكرة من أجل أن يتفاعل معها المتلقي لتحقيق هدفها في إيصال الرسالة و تحقيق مقاصدها، لأن الحادثة التاريخية التي يراد تجسيدها تلفزيونيا نابعة من " أن الدراما تعبر عن الفكرة و تجسدها لا عن طريق النص المنطوق و الشخصية المؤدية، بل عن طريق التمثيل الشكلي الحسي الذي يعمق المعنى و يحقق مضامين الفكرة " (Lyusen, 1996, pg. 29)، إذ أن فعل التجسيد الدرامي لا يركز على الوسائل التقليدية لمحاكاة الفكرة و تجسيد الأحداث فقط عبر الأداء التمثيلي للشخصيات بواسطة الحوار المنطوق، بل يقوم

بتوظيف عناصر البناء الشكلي و قواعد اللغة الصورية من أجل تحقيق التمثيل الصوري الأفضل و الأقرب لبناء واقع صوري للحادثة التاريخية المتخيلة من قبل صانع العمل، إذ أن إتمام عملية البناء الدرامي من خلال الشكل الصوري الفني الذي يقوم بعمليات التجسيد الصوري لما هو متناقل أو متوارث من أحداث تاريخية ، لتنتج في النهاية منجزا دراميا ذو قدرة عالية على إبراز و إيصال المضمون الفكري و هو الرسالة الفنية التي يمثلها المنجز الدرامي الفني بواسطة تماهي عناصر البناء الصوري مع الرؤية الفنية التخيلية لصانع العمل و التي وضحها (مارسيل مارتان) بالآتي:- "

أ- الممثل (الشخصية).

2- الكاميرا (زواياها - حركاتها - مستوياتها).

3- حجوم اللقطات.

4- المناظر والديكور.

5- الإضاءة.

6- التوليف (المونتاج).

7- الصوت (الحوار - الموسيقى - المؤثرات الصوتية) " (Martin, 2009, p. 53).

إن تمثيل الخيال التاريخي أي الوقائع الماضية في الدراما التلفزيونية هو عملية تقوم على فعل التجسيد الصوري الذي ينطلق بشكل أساسي من الرؤية (التخيلية) التي يبوء بها صانع العمل الدرامي التلفزيوني، لأن التجسيد هو الوسيلة التي يستخدمها المخرج في تحقيق مفهومه الفكري لموضوعة المنجز الفني اذ ان معظم الفنون تنطلق من افكار تتبلور الى منجز فني قد يتميز بشيء من الخيال غير الواقعي الذي هو في الاساس رؤية و تفسير مسبقة لما يفكر به صانع العمل خلال طريقة إنتاجه و صناعته لموضوع منجزه الدرامي التلفزيوني و الفنون الدرامية هي الاخرى يستند في بنائها الدرامي الى مخيلة المخرج الذي يسعى جاهداً الى تحقيق تلك الاهداف في الواقع، ولغرض تحقيق الرؤية الفنية الناتجة عن فعل التخييل لدى صانع العمل لابد من توظيف عناصر عدة تشتغل معاً بشكل منسجم من اجل تحقيق و ترجمة تلك الأفكار التي استوحاها من وقائع تاريخية مضت، ولهذا نجد ان لكل مخرج تقنية اسلوبية في توظيف و انجاز تلك العناصر معا بشكل يضمن تحقيق وتجسيد المتخيل التاريخي الذي يتجسد مرئيا عبر عناصر اللغة الصورية للوسيط التلفزيوني ، إذ تكمن مهمة صانع العمل الفني في تحقيق انما آلية عمل تلك الوسائل التي تتمثل صوريا و صوتيا امام المتلقي لتحق في النهاية حالة الاقناع و المصداقية لحقيقة ما حدث تاريخيا في حقبة معينة و لكن وفقا لرؤية المخرج الفنية و صورته الذهنية التي تتحول في حالة تحقيق تمثيا المتخيل الفني للواقعة التاريخية بأنه " الخريطة التي يستطيع من خلالها الفنان أن يفهم ويدرك ويفسر، فالصورة الذهنية هي المفهوم أو التصور التي يكونها الفرد عن موضوع معين وما يترتب عنها من محاولات إبتكارية لتقديم منجز حسي إبداعي يقدم الفكرة في شكل فني منظم سمعي - بصري "(Todorov, 1988, p. 59)، إذ يشتغل هذا التعريف بشكل وثيق مع مفهوم الصورة الذهنية في الفنون الصورية بشكل عام و في الدراما التلفزيونية بشكل خاص على وجه الخصوص لكون الصورة الذهنية هي العتبة الأولى في إنجاز و تحقيق صناعة المنجز التلفزيوني عبر تلقي

النص الأدبي الأصيل أو المخطوطة التاريخية و التي يراد تحويلها إلى مدرك عقلي متوقد في ذهنه على شكل منعكسات تقوم بإختلاق تصورا جديدا في سياق ما يدركه عقليا بالشكل الذي ينتج صورا ذهنية تنظم المفاهيم الخاصة بالموضوع أو الفكرة التي يراد تحويلها إلى منجز صوري درامي تلفزيوني.

و يفسر التمثيل الصوري للمتخيل الفني التاريخي في الإنتاج الدرامي التلفزيوني على أنه " عملية تحويل المتخيل الفني إلى صورة مجسدة وفقا لأسلوب صانع العمل " (Al-Hasadi, 1991, pg. 57)، فبناء عملية التمثيل الصوري يتمحور في الأساس حول تطبيقات الإنتاج فنيا و إبداعيا، لذا فأن التمثل في حد ذاته هو تبيين الأسلوب الصوري الذي سينتج على وفقه صانع العمل، أي توضيح كيفية تمثل الحادثة أو الواقعة التاريخية في ذهنه و آليات بناء التمثيل الصوري لها في ميدان التطبيق الإنتاجي التلفزيوني تخضع لنظم الإنتاج و تقنيات البناء الصوري، ليصبح هو تجسيد المتخيل التاريخي فنيا بواسطة عملية الإنتاج الصوري وفقا للفكرة المستقاة من الحدث التاريخي المراد تمثيله بصيا و سمعيا إلى الوسيط التلفزيوني.

و التمثيل هو ليس مجرد مفردة لغوية تطبق على مناحي النص الأدبي بل هو عملية تلفزيونية متكاملة النواحي لها آليات بنائية و قواعد فنية تحكمها عملية الإنتاج و الإخراج و التي يعمل من خلالها صانع العمل على تخليق رؤية ذاتية عن المضمون و تكوين المقاصد الخاصة به لإنتاج وفق عددا من الآليات الأساسية في تحقيق رؤيته الفنية الصورية لهذه الفكرة المتخيلة من أجل التحقيق الكامل للمقاصد الفنية و إيصال مضامين الفكرة الدرامية، و وفقا لذلك فأن الدراما التلفزيونية تستند على عدد من العناصر التي تعبر بموجبها عن أفكارها و قضاياها و الفلسفة التي تعبر عنها من خلال :

1- الزمان الذي تقع فيه الأحداث (الحقبة الزمنية).

2- المكان الذي تدور فيه رحى الأحداث.

3- الشخصيات التي تمثل الشخوص التارخية التي قامت بالأحداث (Abu Al-Ridha, 1989, p. 167).

إذ تحقق العناصر المذكورة الحدث الذي يستعرض لنا الفكرة الدرامية و مضامينها الفكرية المستقاة من تمثيل الحدث التاريخي تلفزيونيا، و لغرض التعرف على وسائل اشتغال عناصر البناء الصوري في الدراما التلفزيونية ومن اجل تحويل ما هو متخيل تاريخي فني إلى ما هو متجسد صوري يعمل التمثل عبر عن العناصر الصورية للوسيط التلفزيوني و التي ذكر منها الباحث مسبقا (عناصر اللغة الصورية للوسيط الصوري بحسب مارسيل مارتان)، و لكن هنالك عدد من أدوات عناصر الوسيط الصوري المبتكرة و التي تعمل على تحقيق دقائق تفصيلية مستحدثة في تحقيق المتخيل التاريخي الفني في الصورة التلفزيونية و التي تعمل على قاعدة تقنية رقمية محققة بذلك بعدا جديدا و إمكانيات أكبر في مجال التعبير الفني لأنها تقدم "واقعية تفصيلية للصورة الفنية الدرامية عبر التكنيك الإنتاج المستخدم الذي يحيي روح الفكرة، و ذلك عبر شكل و جودةالتفاصيل الواقعية للصورة " (Wulff, 2017, P174)، و من هذه العناصر هي: -

1- الكرافكيس الحاسوبي: -

و هي نظم بناء الصور المولدة حاسوبيا و التي تشمل عددا من الهيئات الشكلية الصورية التي تغطي كل من (المكان - الشخصيات - الديكور - الأزياء البيئات المختلفة) و التي تقدم إمكانية "بناء اشياء لا يمكن ان توجد

ابداً في الحقيقة او اشياء لم تعد توجد او حتى اشياء لم توجد بعد" (Al-Dakak, 1999, p. 32)، و التي اسهمت بشكل فعال في تجسيد الاشكال و الاحداث التاريخية التي يتخيلها و تدور في ذهن صانع العمل، إذ يقدم الكرافيكس الإمكانية التقنية الفائقة على إشتغال عناصر اللغة الصورية حاسوبيا من خلال كفاءتها المتطورة على تكوين و تصميم رسوميات حاسوبية ذات هيئة شكلية حية تحقق من خلالها واقعية تلفزيونية لكونها تستطيع ان تحاكي في بناؤها للشخصية الدرامية و أماكن تصوير الاحداث و كل ما يندرج في الاطار الصوري المولد حاسوبيا، و ذلك لأغراض تحقيق مقتضيات الفكرة الدرامية المبنية على الحدث التاريخي المتخيل فنيا و الذي بدوره يساهم في تحقيق الإقناع لموضوعة المنجز الدرامي التلفزيوني.

2- المؤثرات الصورية الحاسوبية: -

و تعرف على إنها " أي صور متحركة او ثابتة تم إنشاؤها أو تغييرها أو تحسينها للوسائط الصورية لا يمكن تحقيقها أثناء التصوير المباشر و هي جزءًا قياسيًا من مجموعة أدوات صانع الرسوم الجرافيكية المتحركة "(Flueckiger, 2018, P18)، لقد حقق دخول الحاسوب في صناعة المؤثرت الصورية بتقديم طفرة تقنية و شكلية مبتكرة جديدة في صناعة و إنتاج المؤثرات الصورية المتنوعة التي تتباين في أنواع عدة منها (الطبيعة - الأنفجارات – الميكانيكية - الضوئية) و بأنواعها كافة و التي تقدم قيمة فنية في إنتاج الدراما التلفزيونية و شكلا إبداعيا جديدا يتم من خلاله تحقيق الرؤى و الأفكار الفنية التي كانت تعد مستحيلة التنفيذ، كونها تمكن صانع العمل من أن يصنع واقعا دراميا ذو طراز جمالي مبدع، و الذي يؤدي بدوره إلى أرساء قواعد و أساليب فنية جديدة في العملية الإنتاجية التلفزيونية في تمثيل المتخيل التاريخي فنيا و صوريا.

3- المونتاج الرقمي: -

يبرز دور المونتاج في إنتاج التمثيل الصوري للحدث التاريخي الفني بوصفه العنصر البنائي الصوري الذي يقوم بمهمة جمع ودمج جميع العناصر الصورية في شكل نهائي هو الدراما التلفزيونية منطلقا من وظيفته الأساسية، و هي إعادة ترتيب اللقطات و المشاهد في اطار السرد المنطقي الصوري الذي يحقق مقتضيات الفكرة النهائية، وإضافة المؤثرات الخاصة بواسطة وسائل المونتاج التقنية الحاسوبية، لتتحول إلى خطاب صوري تلفزيوني لأن " اللقطات ترتبط مع بعضها لتكون مشاهد، و المشاهد ترتبط معا لتكون مقاطع متسلسلة، فالمونتاج يقوم على أرتباط الأفكار بربط لقطة مع أخرى و مشهد بأخر " De Jannetty, 1981, p. 186)، فتقنيات المونتاج الرقمي الحديثة تحولت إلى حجر الزاوية لعناصر البناء الصوري و عملية التمثل الصوري للمتخيل الفني التارخي، لكونه يمتللك القدرة على تعزيز و إثراء عناصر البناء الصوري و لغة الوسيط في للمنجز الدرامي التلفزيوني عبر قدرته على التعامل مع المؤثرات الصورية بأنواعها و و ما إلى ذلك من تلك الإمكانات التقنية.

مؤشرات الإطار النظري: -

1- تتحقق الرؤية الفنية لدى صانع العمل الفني من خلال إخضاع الحادثة التاريخية إلى عملية التخيل والتخييل لإنتاج المفهوم الفني للخيال التاريخي.

2- يتمثل الخيال التاريخي صوريا من خلال توظيف عناصر اللغة الصورية التي تقوم بعملية تجسيدها صوريا و صوتيا في المنجز الدرامي التلفزيوني.

3- تلعب التقنيات الصورية الحديثة دورا مهما في عملية تجسيد الخيال الفني للحادثة التاريخية على صعيد التمثيل الصوري و الصوتي في المنجز الدرامي التلفزيوني.

اجراءات البحث

اولا - منهج البحث:

بغية تحقيق هدف البحث وتقديم الحلول الناجعة لمشكلة البحث، اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي لتحليل العينة، ايمانا منه بأن هذا المنهج هو من ادق المناهج المتوافقة مع طبيعة البحث، لأنه يوفر لمستعمله امكانية وصف ما هو كائن عبر التحليل والتفسير للإشتغال الجمالي للتقانت الهجينة، فضلا عن ذلك أن هذا المنهج يتمتع بخاصية الوصف التحليلي الذي ينهض على قاعدتين رئيستين: التجريد، أي عزل وانتقاء مظاهر معينة من كل المنجز الفلمي او المسلسل، والقاعدة الثانية هي التعميم: أي تصنيف الاشياء والوقائع على اساس عامل مميز عبر استخلاص حكم ما يصدق على فئة معينة (Mohammad, 1990, pp. 94-96).

ثانيا - اداة البحث:

لغرض تحقيق الموضوعية العلمية لهذا البحث فقد ارتأى الباحث وضع أداة وأستخدامها لتحليل العينة، و لذا فأن الباحث سيعتمد على ما توصل إليه من مؤشرات في الإطار النظري لأستخدامها كأدوات لتحليل العينة المختارة.

ثالثا- مجتمع البحث:

لقد حدد الباحث بشكل قصدي مجتمع بحثه بمجتع الإنتاج التلفزيوني الآميركي (هوليوود) و ذلك لكونها وسيط الإنتاج المتخصص في إنتاج الاعمال الفنية التاريخة الأكبر حاليا في العالم و ذلك لكونه الجهة الإنتاجية التي قامت بإنتاج عينة البحث و مثيلاتها التي تعاملت مع (الخيال الفني التاريخي) في الفنون الصورية الدرامية.

رابعا - عينة البحث:

لقد قام الباحث بتحديد عينة بحثه بالمسلسل التلفزيوني (الكتاب المقدس The Bible)، و قد إختار الباحث قصديا هذه العينة للأسباب الأتية: -

1- اعتماد البناء الفني و الدرامي لهذه العينة على التصور المفاهيمي التخيلي لصانع العمل.

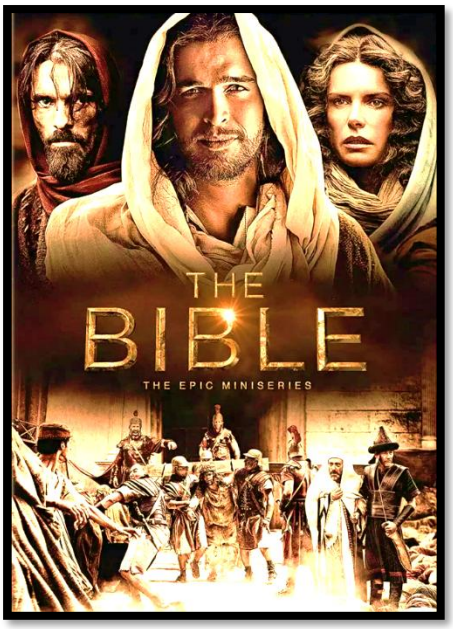
2- تضمن كل حلقة من حلقات المسلسل على تجسيد صوري متخيل للشخصيات و الأماكن التأريخية من قبل وجهة النظر التخيليلة لصانع العمل.

3- تلائم هذه العينة ومتطلبات البحث.

خامسا – وحدة التحليل:

تفترض عملية التحليل للعينة المختارة استخدام وحدة ثابتة للتحليل ينبغي ان تكون واضحة المعالم لذا اعتمد الباحث المشهد وحدة تحليل لتبيين الكيفيات التي تم من خلالها تمثيل و تحقيق التمثلات الصورية

للخيال الفني التاريخي في الدراما التلفزيونية، و سيقوم الباحث في تحليل العينة بتحديد المشاهد المختارة من حلقات عينة البحث و التي وجد فيا انطباق أدوات البحث التي توصل إليها في متن مشاهد المسلسل التلفزيوني (الكتاب المقدس The Bible).



رابعا - تحليل العينة:

تم إختيار عينة البحث وهي المسلسل التلفزيوني القصير (The **Bible**).

بيانات الإنتاج: -

قصة وسيناريو: ريتشارد بيدر، ألكسندر مارينغو، آدم روزنتال، وآخرون.

إخراج: كريسبين ريس، توني ميتشل، كريستوفر سبنسر.

بطولة: جيك كانوسو، ديوغو مورغادو، داروين شو، سيباستيان ناب، أدريان شيلر.

مدير التصوير: بيتر جرينهالغ.

مونتاج: روبرت هول، إيان كيتشنغ، بول كروسبي.

عمليات ما بعد الإنتاج (Post Proudction): آلان سبالدينج، سعيد الكونتي، هوك ريشتر.

الإدارة الفنية: طارق أمشمار، عبد الله باديل، نبيل غواط.

المؤثرات الخاصة: تارا بهولا، إيمون فيتزباتريك .

تأريخ العرض: 3 آذار 2018.

عدد الحلقات: 10 حلقات.

قناة العرض الأصلية: History Channel.

الشركة المنتجة:K Films، Light Workers Media .

البلد: الولايات المتحدة الأميركية، المملكة المتحدة.

اللغة الأصلية: الأنكليزية.

ملخص المسلسل: -

تدور أحداث هذا المسلسل في إطار سفر التكوين من الكتاب المقدس والتي تبتدأ بسرد أحداث بدء الخليقة بآدم و حواء، مرورا بطوفان نوح و طريقة بناؤه للفلك الذي حمل فيه مخلوقات الآرض حتى تنجو، وصولا إلى بدء نزول الوحي الآلهي على الآرض، و نهضة أبو الأنبياء إبراهيم و مخاطبة الله له وصولا إلى أحداث الفساد

الأولى الكبيرة التي تمثلت بسدوم و عامورة و عقاب الرب لهما على خطاياهم يليها نشأة الحضارات الأولى الكبيرة في وادي الرافدين و دلتا النيل، و ظهور العبرانيين برسالة يوسف نبي الأحلام و الخروج من نير حكم الفرعون على يدالنبي موسى، وصولا إلى الرسالة المباركة للسيد المسيح و احداث الصلب و العودة للحياة، إذ عالجت هذ المسلسل التلفزيوني الدرامي كل ما سبق من الأنبياء و رسالاتهم في إطار مبتكر يوحد بين المفهم الديني و الوقائع التاريخية التي حدثت في عصور ظهور هؤلاء الأنبياء في معالجة درامية صورية تحاكي هذه الأحداث وفقا للرؤية الفنية التخيلية لصناع هذا العمل و الذين أعلنوا حينها بأن هذا المسلسل التلفزيوني هو محاولة لتمثيل نصوص الكتاب المقدس بأقرب صورة ممكنة لما ورد في طياته، و التي تمثلت إنتاج الحلقات على (الفصول) العشر لهذه السلسة التي تمثل مراحل سفر التكوين و التي كانت بالشكل الآتي: -

1- In the Beginning في البداية.

2- Exodus نزوح.

3-Homeland البلد الام.

4- Kingdom المملكة.

5- Survival نجاة.

6- Hope الأمل.

7- Mission المهمة.

8- Betrayal الخيانة.

9- Passion الألم.

10- Courage شجاعة.

المؤشر الأول: تتحقق الرؤية الفنية لدى صانع العمل الفني من خلال إخضاع الحادثة التاريخية إلى عملية التخيل والتخييل لإنتاج المفهوم الفني للخيال التاريخي.

الحلقة الأولى عنوان الحلقة (In the Beginning في البداية) رقم المشهد / 37 زمن المشهد / 2:51 دق

في هذا المشهد الطوفان وإهلاك البشرية الأولى من خلال مشهد الفلك المشحون والذي رسم صورته صانع العمل وفقا لبنائه التخييلي عن الواقعة التاريخية، اذ نرى في هذا المشهد امواجا هائلة لفيضان الفرات و الفلك تتلاطمه الأمواج اذ بني النموذج الصوري له بشكل مبتكر و ليس مطابقا للرؤية التوراتية الأصلية من خلال التضخيم في الحجم و جعل الفلك يحتل مساحة صورية كبيرة قياسا بحجم المياه و تعلق ما تبقى من البشر به في محاولة يائسة للنجاة، و حتى صورة نوح و أولاده في داخل الفلك اعتمد المخرج على رؤيته الذاتية في صناعة الشخصيات من خلال اختيار نوح بهيئة رجل كهل اتعبته اعمال بناء الفلك و تحميله بالحيوانات،

أما بالنسبة لأولاده و عائلته عمد المخرج إلى اختيار بنيتهم الجسدية و ملامحهم بشكل مشابه لأهل المنطقة التي بنى فيها نوح فلكه و هو سحنة اهل بلاد ما بين النهرين، أما عن الشكل الفني البنائي لداخل الفلك فقد اعتمد المخرج على فكرة تخيلية بينت كيف عاشت الحيوانات و عائلة النبي نوح بين جنبات السفينة فهو عمد إلى اسباغ الشكل التوراتي من خلال جعل الحيوانات بانواعها تحتشد حوله و عائلته و هم يناجون الرب للإعتراف بمشيئة التي سادت على كل شيء.

الحلقة الثانية بعنوان (Exodus نزوح) رقم المشهد / 53 زمن المشهد / 3:28 دق.

في هذا المشهد نرى خروج النبي إبراهيم من مدينة أور بعد أن أوحى الله اليه بذلك و هنا تبينت رؤية المخرج التخيلية من خلال اختيار ممثل أوروبي (ابيض البشرة) للعب دور إبراهيم الذي يتحول هنا ليصبح أبو الأنبياء من خلال الطريقة التي تجسد بها صوريا ببنائه لأول بادية للمهاجرين من بابل الكلدانية، مع إضفاء رؤية خيالية للحادثة التاريخية و هي جعله من أهل البادية عوضا عن الحقيقة التاريخية التي اقرت ببناء إبراهيم للبلدة القديمة في (حاران) في بلاد الشام و لكن عوضا عن ذلك قام المخرج بعرض رؤية فنية خيالية للحدث التاريخي و هو استقراره في بادية ارض كنعان (فلسطين) حيث يظهر لنا في تتمة المشهد دخول ثلاثة رجال ملثمين يرتدون ألوانا مميزة في المشهد و هي العباءة القرمزية (رمز ثوب الملاك في الكتاب المقدس) و نرى في تجسدي صوري بالضوء و الظل خيالا متحركا يناجي إبراهيم في بنية المشهد و التي يتحرك فيها هذا الخيال بين شطري الخيمة التي يسكنها ابراهيم و زوجته سارة التي أصبحت امراءة عجوز و لم ترزق بأي ذرية، فيخلع الثلاثة الملثمين لثامهم و هم يحدثون إبراهيم بانه ملائكة الله المنزلين عليه ليبشروه بالذكر بعد عقم و ان الرب سيهبه (إسحاق) و انهم ماضون في طريقهم إلى المدن الباغية (سدوم و عامورة) في بادية الأردن، لتتمثل لنا رؤية مبتكرة للمخرج في مخالفة الصورة التقليدية عن الملائكة في الكتاب المقدس من خلال اختياره لشخصيات الملائكة و التي جسدهم بالشكل الآتي: -

1- غابرييل بصورة رجل افريقي.

2- ميكائيل بصورة رجل اسيوي (صيني).

3- رافائييل بصورة رجل عربي.

و هنا بين المخرج من خلال معالجته الفنية للحادثة التاريخية بانه استند الى رؤيته المتخيلة للواقعة التي ليس لها اثرا مدون سوى ما ورد في النصوص السماوية و التي اعتمد لتحقيقها على اسلوبيته الفنية في تحقيق ذلك.

المؤشر الثاني: يتمثل الخيال التاريخي صوريا من خلال توظيف عناصر اللغة الصورية التي تقوم بعملية تجسيدها صوريا وصوتيا في المنجز الدرامي التلفزيوني.

الحلقة الخامسة بعنوان (Survival نجاة) رقم المشهد / 29 زمن المشهد / 3:48 دق.

في هذا المشهد نرى المدينة الخاطئة (سدوم) و هي تعج بمظاهر الفسق و الفجور من اشكال صورية غريبة لمظاهر اباحية و عري مبتذلك و رجال و نساء يمارسون الفحش و المجون و الأفراس في الطعام و الشراب و، و التي بينها المخرج صوريا من خلال وضع شكل لتأريخ هذه المدينة ممثلا بالموسيقى التي تصدح في اركان المدين و صوريا بمشهد النبي (لوط) و هي يغمض عيون أبنائه ليحاول الخروج من هذه المدينة بعد أن تنبأ بقدوم العقاب الألهي عليها، و ذلك من خلال الممثلين الذي مثلوا أدوار الفاحشين من اهل المدينة و طريقة التصوير التي تحركت بشكل حر مع حركة لوط و عائلته و التي اتبعت بزوايا مائلة و لقطات كبيرة لخلق الدلالة الرمزية على اهوال هذه المدينة، و حتى طريقة عرض التتابع المرئي مونتاجيا للقطات التي تنوعت ما بين الوجوه الضاحكة المشوهة للفاحشين و وجه لوط االذي يناجي ربه ان ينجيه من هول ما يحدث، و بعدها نرى لوط يدخل إلى داره و يوصد الباب على نفسه من خلال تصميم المنظر لمنزل طيني متهالك ابوابه من أعمدة الخشب المهترئة اما باقي المنازل فكانت شامخة قوية من الحجر، و هنا طرقت الباب لنرى شابين ذو جمال فائق مضرجين بالدماء و هم يطلبون من لوط أن يغيثهم بعد ان لاحقهم اهل المدينة ليعتدوا عليهم فيقرر لوط ادخالهم على الرغم من اعتراض زوجته و فداحة الموقف و التي مثلها المخرج بحركة الكاميرا السريعة بين الشخصيات، فلما يدخلوا عليه المنزل يتعهد لهم بأنه سوف يحميهم مهما كلفه الامر، و عندها يخلع الشابين رداء راسهما و يتحولان إلى كل من الملكين غابرييل و ميكائيل ليظهرا بدرع معركة كامل مستلين سيوفهما و هما مستعدان لأنزال عقاب الرب على هذه المدينة، و هنا تمثلت الحادثة التاريخية المتخيلة من خلال التحكم بالإضاءة بالشكل الذي جعلها مسلطا على أجساد الملائكة مجسدة بذلك نور الرب الهابط من السماء ليبشر بالنجاة و الأمل.

الحلقة الثالثة بعنوان (Homeland البلد الام) رقم المشهد / 63 زمن المشهد /3:27 دق.

في هذا المشهد نرى نبي الله (موسى) و هو يحاول ان يحمي العبرانيين من ظلم الفراعنة الذين استعبدوهم لبناء الاهرامات و هو ما روجت له رؤية المخرج التخيلية من خلال التتابع الصوري للقطات السريعة مونتاجيا و هم يعملون في نقل و تكسير الأحجار و يعاملون بظلم من قبل جند الفرعون الذين يجلدون بهم و يهينوهم و تمثل ذلك صوريا أيضا من خلال عنصري الشخصية و الأزياء و الديكور التي صنعها المخرج ليبين صعوبة الظروف التي مروا بها العبرانيين، و هنا يبدأ موسى بالسير نحو ضفاف النيل مع أخيه هارون و بعض العبرانيين مبتسما بأنه سينفذ مشيئة الرب على الأرض، فيضع عصاه في مياه النيل لتتحول بذك إلى من ماء صاف جار إلى أمواج من الدماء، و يرفع رأسه الى السماء فيرى سحاب اسود يخيم على قصر الفرعون و هو الجراد الذي ابتلاه الرب على شعب مصر، و يرفع يده الى الماء فتخرج منها الضفادع بالآف المؤلفة لتغزي منازل المصريين و يبدأ القيح بالظهور على وجوههم، اذا استعان المخرج بطريقة اللقطة الطويلة (one shot) في اخراج هذا المشهد للدلالة على عظامية الحدث التاريخي من خلال تضخيم الحقل الصوتي عبر جعل المؤثرات الصوتية تهيمن حتى على الموسيقى التصويرية للتعبير عن عظم اللعنات التي حلت بقوم فرعون، إذ ان

توظيف المونتاج كعنصر لغوي صوري ظهر بشكل واضح من خلال خلق الايهام بعرض اللعنات في زمن المشهد القصير على الرغم من انها استغرقت سبع سنوات، و بعدها تظهر الأرض الخضراء التي كان يقف عندها موسى و هارون و هي في عودة الكاميرا لهم قد أصبحت جافة صفراء للدلالة على اللعنة الخيرة و هي القحط.

المؤشر الثالث: تلعب التقنيات الصورية الحديثة دورا مهما في عملية تجسيد الخيال الفني للحادثة التاريخية على صعيد التمثيل الصوري والصوتي في المنجز الدرامي التلفزيوني.

الحلقة الأولى عنوان الحلقة (In the Beginning في البداية) رقم المشهد / 23 زمن المشهد / 1:46 دق.

في هذا المشهد نشهد قصة الخلق و كيف خلق الرب الكون و من ثم بعدها خلق الأرض و مد عليها البحار و غمرها بالماء و بعدها اخرج الأرض و سير عليها الجبال و الهضاب، هنا استعان المخرج بتقنيات الكرافكيس لتجسيد مشهد صوري ليس له من الأثر التاريخي المدون الا ما وصل للإنسان من الكتب السماوية و القصص الدينية، لذا قام المخرج بوظيف التقنيات الكرافيكية لبناء تكوينات صورية متخيلة تمثل قدرة الرب على الخلق و التكوين من خلال الاستعانة بالمقدرات الحاسوبية العالية التي تقدمها تقنية الصور المولدة حاسوبيا على انشاء صورة الكون في لحظة خلقه أي الانفجار الكبير و الذي نتج عنه تجسدي للأفعال اللاحقة من خلق كواكب المجموعة الشمسية و الأرض و قمرها الذي يدور حولها و الشمس و هي تبزغ على عليها، حتى نصل إلى لحظة ظهور جنة عدن على الأرض، و هي جزء من الواقعة التاريخية الأولى التي ظهر فيها بنو البشر، فيعود المخرج لتحقيق المتخيل الفني التاريخي من خلال اظهار ارضا جافة و تبدأ فيها الحشائش و الأشجار المثمرة تنمو و تثمر و تطرح خيرها ممثلة بذلك الجنة التي خلق فيها آدم و حواء، و هنا استعان المخرج بتقنية الكرافيكس من جديد لتحقيق الصورة و الأفعال المتخيلة لخلق آدم و حواء من خلال جعل الأرض تهتز و يخرج كيان بشري من تحت الأرض على هيئة انسان من طين ليتحول بعدها إلى أبو البشر، و من ثم تظهر مختلقة من ضلعه حواء التي ترافقه في الجنة، بعدها نرى افعى متدلية من شجرة توسوس لحواء بأن تاكر الثمرة المحرمة على الانسان و هذه الافعى هي تمثل شكلي لصورة الشيطان، و لكن رؤية المخرج الفنية هنا قد عملت على تغيير ما هو متناقل ادبيا و شفهيا للثمرة المحرمة، ففي أغلب الاعمال التلفزيونية و السينمائية تظهر الثمرة المحرمة بشكل تفاحة حمراء لكن المخرج هنا قد اخضع الواقعة التاريخية لفكرته المتخيلة و رؤيته الفنية الصورية بأن جعلها ثمرة التين في إشارة واضحة إلى معالجته الجديدة لهذه الحادثة التاريخية، و التي اكملها لاحقا في لقطة الشيطان و هو يراقب حواء تغوي آدم باكل الثمرة و هو مصور على هيئة شخصية رقمية متمثلة بلون اسود و بشرة تشبه في تركيبها الشكلي بشرة الزواحف، إذ حقق المخرج تجسيده لفكرة الخروج من الجنة بواسطة الاستعانة بالتقنية الرقمية الصورية لبناء تمثله الصوري عن الواقعة التاريخية.

الحلقة الرابعة بعنوان (Kingdom المملكة) رقم المشهد / 29 زمن المشهد / 2:54 دق.

في هذا المشهد تم الاستعانة بالتقنية الرقمية الكرافيكية بشكل كبير للغاية من خلال بناء مشهد عقاب مدينة سدوم و اهلاكها على يد الرب، لارتكابهم المعاصي و الفواحش، فبعد أن ظهر الملائكة ليخلصوا لوط و ذريته من العذاب، بدا الملائكة المصنعون كشخصيات رقمية بالقتال ضد اهل سدوم من خلال استلال سيوف نارية (نصل السيف نفسه ينفث نارا) و قام الملاك غابرييل باستخدام قوى خارقة مكنته من استدعاء الصواعق على المدينة التي بدأت بالأهتزاز كأنما زلزالا قد ضربها ليخرج بعدها لوط و ذريته من المدينة الهالكة، و تبدأ المدينة بالتعرض لعاصفة من الصواعق النارية التي تضرب الشخص من أبناء المدينة فتحيله إى كوم من الملح المتصخر، حتى ظهر لنا في الصورة بان المدينة تشكلت فوقها غيمة نارية رفعت المدينة إلى اعلى ثم قلبتها رأسا على عقب، و بدأ الملائكة بالجري و هم يحمون لوط و من معه حتى وقع العقاب على زوجته التي تحولت امامه الى كتلة من الملح المنصهر و قضي عليها، إن التوظيف الفني لتقنيات الكرافيكس الذي لجأ اليه المخرج في تحقيق رؤيته الفنية للحدث التاريخي المتخيل هي البناء الأسلوبي الذي يمكن من خلاله تجسيد الوقائع و الأفعال و الشخوص التي شاركت في انتاج المشهد لتمثيل حدث درامي مستقى من ارث ديني متأصل لا يمكن بناء تفاصيل وقوعه دونما القدرة على انشاء و تحقيق ما مستحيل بناؤه و تصميمه فنيا على ارض الواقع الدرامي التلفزيوني لعظم أهمية الحدث من الناحية التاريخية و الدينية، لذا لاحظ الباحث بأن التوظيف الفني المبتكر لإعادة احياء هذه الاحداث التي شكلت التاريخ الإنساني ساهم في تحقيق الرؤية الفنية لفعلي التخيل الذي بنى المفهوم الدرامي ، و فعل التخييل الذي قام به صانع العمل لإعادةإحياء الحدث التاريخي و الذي كان متخيلا ثم تحول بفضل تقنيات الكرافيكس الرقمية إلى واقع صوري متجسد.

خامسا - النتائج:

1- يتمثل الخيال الفني التاريخي عبر تحويله في ذهن صانع العمل الفني من صيغته الأدبية (النصية) إلى صورة ذهنية ذات إطار مفاهيمي فني بواسطة عملية التخييل الفكري والتي تنتج رؤية فنية جديدة لهذا الخيال.

2- تقدم التقنيات الصورية بعناصرها اللغوية التعبيرية إمكانية عالية للغاية على تقديم شكل فين جديد لما هو متخيل من أحداث ووقائع ماضية عبر قدرتها العالية على التجسيد الصوري الصوتي في المنجز الدرامي التلفزيوني.

3- تساهم التكنولوجيا الصورية الحديثة في صناعة الخيال التاريخي الفني عبر مقدراتها التقنية العالية على تحقيق وتجسيد مضامين وأفكار ما ينتج عن المعالجة الإخراجية لهذه الوقائع.

سادسا - التوصيات:

يوصي الباحث باجراء دراسة بحثية عن الدور التقني البناء الذي تقدمه التكنولوجيا الصورية التلفزيونية وأثاره في تطوير مضامين الدراما التلفزيونية.

سابعا - المقترحات:

يقترح الباحث أن يتم دراسة الأساليب المتعددة لصناع المنجز الدرامي التلفزيوني في معالجة الموضوعات الإنطباعية والمتخيلة في الفنون الدرامية الصورية.

References:

1. Ahmed Mukhtar. Omar, Dictionary of Contemporary Arabic Language, 1ST Edition, World of Books for Publishing & Distribution, Cairo, 2008, p. 301.
2. Jamil Saliba, The Philosophical Dictionary, Part One, The International Book Company, Beirut, 1994, p. 340.
3. Durkheim: Formes Elémentaires de la vie Religieuse P.U.F. Paris 1968, P65.
4. Microsoft @Encarta,2006
5. Ibrahim Mustafa & others, The intermediate dictionary (Istanbul, Dar Al-Awda Publishing, 2005) pp. 266-267
6. Ali Muhammad Ali Al-Jerjani, Definitions, Investigated by Ibrahim Al-Abyari (Dar Al-Kitab Al-Arabi Beirut, 1st edition, 1405), p. 339
7. Faisal Laibi Hammoud, The Psycho-Drama Foundations of Employment to Build Visual Illusion in the Narrative Film, (unpublished master's thesis), College of Fine Arts, University of Baghdad, 2005, p. 89
8. Abd al-Basit Salman Sihoud, Saad Shaheed Suhoor, The Role of Psychological Contents in Constructing the Narrative Film, Baghdad, Al-Academy Magazine, Issue 102, 2021, p. 12.
9. Theodore ،James ،Aristotle dictionary (London،p276-297).
10. Hegel, The Idea of Beauty, translated by George Tarabishi (Dar Al-Tali'ah, Beirut, 1978, pg. 299)
11. Abu Talib Muhammad Saeed, Artistic Psychology, (Presses of the Ministry of Higher Education, Mosul, 1990, p. 76).
12. The Modern Philosophical Encyclopedia, Soviet Scholars, supervised by Rosenthal Bowden, translated by Youssef Akram, reviewed by Sadiq Jalal & George Tarabishi (Dar Al-Tali'ah for Printing and Publishing, 2nd edition, Beirut 1982, p. 118).
13. John Ellis, Visible Fiction: Cinema Television, Vedio,3rd ED, Routledge & Keagan Paul (London, 2001, P89).
14. Imad Naddaf, Muhammad Naddaf, The Syrian Experience as a Model, from Script to Direction, first edition, Dar Al-Talee'a Al-Jadidah, (Damascus, 1994, p. 18).
15. Eric Bentley, Life in Drama, see: Jabra Ibrahim Jabra, third edition, The Arab Institute for Studies and Publishing, (Cairo, 1982, p. 8).
16. Denov Lyusen, Theory and Practice in Dramatic Creativity, see: Vitaly Naumkin, Film Script Publisher, Institute of Orientalism, (Moscow, 1996, pg. 29).
17. Martin, Marcel, Cinematic Language and Writing in Image, translated by: Saad Makkawi, Publications of the Ministry of Culture, (Damascus, 2009, p. 53).

18. Tzivan Todorov, Adam Schaff, Reference and Significance in Modern Linguistic Thought, tr.: Qenini Abdel-Qader, East Africa Foundation. Casablanca, (Morocco, 1988, p. 59).
19. Najeeb Al-Hasadi, Not by Mind Alone, First Edition, Al-Dar Al-Jamahiriya for Publishing and Distribution, (Libya, 1991, pg. 57).
20. Saad Abu Al-Ridha, in Drama (Language and Function, Texts and Cases), Manshaat Al-Ma'arif (Alexandria, 1989, p. 167).
21. Jonas Wulff, Daniel J. Butler, Garrett B. Stanley, and Michael J. Black, Creating a Synthetic Optical Flow Benchmark, Max-Planck Institute for Intelligent Systems, (Germany, 2017, P174).
22. Omaima Al-Dakak, The Presumptive Truth, Computer and Technologies Magazine (Issue 81, 8th July) , (Syria 1999, p. 32).
23. Barbara Flueckiger, Computer Generated Characters, Los Angeles Times, (LA, 18 February 2018, P18).
24. De Jannetty Lowe, Understanding Cinema, ed.: Jaafar Ali, Dar Al-Rashid Publishing House, (Baghdad, 1981, p. 186).
25. Muhammad Saeed Abu Talib, Science of Research Methods, Dar Al-Hikma for Printing and Publishing, (Mosul, 1990, pp. 94-96).

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1158

The Impact of Geometric Shapes on Modern European Sculpture "Analytical Study"

Naseer Abdul Karim Abboud [1]

Al-Academy Journal-Issue 108 ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 19/4/2023 Date of acceptance: 29/4/2023 Date of publication: 15/6/2023

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

Abstract:

Sculpture began to move towards geometric shapes in sculpture since Cubism, when the Western artist returned all natural shapes to their geometric systems, such as the cylinder, cube, triangle, and square, under the influence of Plato's idealistic philosophy. However, Cubism did not leave the human form, but rather remained as it was, but with clear geometric formal systems... Then the structure of the engineering systems of these sculptural compositions of the Russian builders changed, and the sculptural mass lost its realistic shape and solidity, abandoning the human form. Then dispensation and abandonment of the realistic human form began to escalate and deepen in modern European sculpture at the hands of (Brancusi), and the development of interest in this effect at the hands of artists, as the shapes became repeated cubes and cross-shaped bars forming new geometric structures. The problem that deserves research is: Why did the sculptor turn to search for the most effective new geometric sculptural forms, thus dispensing with the human form? What is the intent behind it? These questions are considered a problem that deserves attention and research.

The research deals with how to be inspired by geometric shapes in modern European sculpture, which depends on the concept of the geometric shape with the development of artistic vision and the emergence of modern artistic schools and movements that dealt with constructive topics that bear the rules and laws of engineering, which began in the industrial revolution and the development of science and technology since the beginning of the twentieth century, which led to The emergence of a new content affected modern art, and artists began to synthesize geometric forms with membership. As for the social, intellectual and technological circumstance, it had a role in accelerating development and even disrupting it, as we notice that the emergence of meaning and modern forms gradually, as the artist faced difficulty in exposing them, and we can note that these changes What happens to content and form, especially in the arts, is due in its references to economic and social changes, and we will find that the new content will eventually be determined by the new forms.

This applies to nature, to society, and therefore to art. A lot of artistic movements appeared, especially in the twentieth century, and the content of these movements was purely geometric, plastic, looking for everything new and unique in the modern era, and starting to use these geometric shapes in the plastic arts and searching for art that is not devoid of the functional side and in line with that policy as well. Technical development and the emergence of materials commensurate with the intellectual discourse of the artwork helped them in this.

Keywords: geometric shapes, modern European sculpture

(1) University of Baghdad / College of Fine Arts.

آثر الأشكال الهندسية في النحت الأوربي الحديث "دراسة تحليلية"

نصير عبد الكريم عبود[1]

الملخص:

بدأ النحت يتجه نحو الأشكال الهندسية في النحت منذ التكعيبية عندما أعاد الفنان الغربي كل الأشكال الطبيعية الى نظمها الهندسية كالأسطوانة والمكعب والمثلث والمربع وذلك بتأثير فلسفة افلاطون المثالية. لكن مع ذلك لم تغادر التكعيبية الشكل الأدمي بل بقي على حاله ولكن بنظم شكلية هندسية واضحة...ثم تغيرت بنية النظم الهندسية لهذه التركيبات النحتية عند البنائيين الروس وأصبحت الكتلة النحتية فاقدة لشكلها الواقعي وصلادتها وهجر الشكل البشري. ثم بدأ الاستغناء وهجران الشكل الأدمي الواقعي يتصاعد ويتعمق في النحت الأوربي الحديث على يد (برانكوزي)، وتطور الاهتمام بهذه الأثر على يد الفنانين حيث غدت الأشكال مكعبات تتكرر وقضبان تتصالب مشكلة بنى من التركيبات هندسية جديدة. والمشكلة التي تستحق البحث هي: لماذا اتجه النحات للبحث عن آثر الشكال نحتية هندسية جديدة مستغني بذلك عن الشكل الادمي. وما القصد من ورائها؟ هذه الأسئلة عدت مشكلة يجدر الاهتمام بها والبحث فيها.

ويتناول البحث كيفية استلهام الأشكال الهندسية في النحت الأوربي الحديث والتي تعتمد على مفهوم الشكل الهندسي مع تطور الرؤية الفنية وظهور المدارس والحركات الفنية الحديثة والتي تناولت موضوعات بنائية التي تحمل قواعد وقوانين الهندسة والتي بدأت في الثورة الصناعية وتطور العلم والتكنلوجيا منذ بداية القرن العشرين، والتي ادت الى ظهور مضمون جديد طرا على الفن الحديث وبدأ الفنانون يولفون الأشكال الهندسية مع العضوية، اما الظرف الاجتماعي و الفكري والتكنلوجي كان له دور الى التعجيل التطور وحتى تعطيله حيث نلاحظ ان ظهور المعنى والشكال الحديثة تدريجياً حيث واجه الفنان صعوبة في أخارجها، ويمكن أن نلاحظ أن تلك التغيرات التي تطرأ على المضمون والشكل وبالأخص في الفنون انما ترجع في مرجعياتها الى التغييرات الاقتصادية والاجتماعية، وسنجد ان المضمون الجديد سوف يحدد في آخر الأمر على الأشكال الجديدة .

وذلك ينطبق على الطبيعة وعلى المجتمع وبالتالي على الفن. وقد ظهرت الكثير من الحركات الفنية وتحديداً في القرن العشرين، وكان مضمون هذه الحركات مضمون تشكيلي هندسي صرف يبحث عن كل جديد ومتفرد في العصر الحديث، ويبدأ في استخدام تلك الأشكال الهندسية في الفنون التشكيلية والبحث عن فن لا يخلو من الجانب الوظيفي وتماشى مع تلك السياسة كما ساعدهم في ذلك التطور التقني وظهور خامات تتناسب مع الخطاب الفكري للعمل الفني.

الكلمات المفتاحية: الأشكال الهندسية، النحت الأوربي الحديث.

.

[1] كلية الفنون الجميلة/جامعة بغداد

اهمية البحث:

تكمن اهمية البحث فضلا عن ذلك بانه بحثاً جديداً يضيف اصالة على اصالة ريادته، ويهتم بمعالجة واحدة من مشكلات النحت التي أدت الى التطرف الكبير الذي حصل في النحت الأوربي الحديث ويعد بداية لبحوث علمية وترفد المؤسسات الثقافية ومنها كليات الفنون وحتى متذوقي الفن وطلاب الفنون التشكيلية والدوائر ذات العلاقة في هذا المجال الحيوي من الفن.

حدود البحث:

جاءت حدود البحث كما يلي:

-الحدود الزمانية: دراسة بنية الأشكال الهندسية في النحت الأوربي الحديث.

-أما الحدود المكانية فشملت أوروبا.

-اما الحدود الموضوعية: آثر الأشكال الهندسية في النحت الأوربي الحديث.

تحديد المصطلحات:

الإثر لغوياً:

أ ث ر: الأثر، جمعه آثار وأثور، ما يعنى من رسَمَ الشيء (Masoud, 1967, p. 28) . جاء في لسان العرب، الأثر بقية الشيء والجمع آثار وأثور وخرجت في أثره، أي بعده، وتأثراته: تتبعت أثره. والأثر بالتحريك: ما بقي من رسم الشيء والتأثير: إبقاء الأثر في الشيء، وأثر في الشيء: ترك فيه أثراً. وفي الحديث الشريف (من سرَهَ أن يبسط الله في رزقه وينسأ في أثره فليصل رحمه، الأثرُ: الرجل وسمي به لأنه يتبع العمر)، والأثر بالتحريك ما بقي من رسم الشيء (السنين)، والتأثير، إبقاء الأثر في الشيء، واثر في الشيء، ترك فيه أثراً، من مات لا يبقى له اثر في الأرض. وأثر العلم وأثرته، وإثارته بقية منه تؤثر أي تروى وتذكر. واثر الوجه: ماؤه ورونقه، واثر السيف: ضربته، واثر الجرح: أثره يبقى بعد ما يبدأ (Ibn Manzoor, 1955, pp. 60-65) .

الإثر اصطلاحيا:

هو نتيجة الشيء، وله معانٍ عديدة: الأول: بمعنى النتيجة، وهو الحاصل من الشيء، الثاني: بمعنى العلامة، وهي السمة الدَّالة على الشيء، الثالث: بمعنى الخير، ويطلق على كلام السَّلف، لا على فِعلهم، الرابع: ما يترتب على الشيء وهو المُسمى بالحُكم عند كل الفُقهاء، الآثار جمع أثر، وهي اللوازم المعللة بالشيء، ويطلق الأثر على الشيء المتحقق بالفعل، بوصفه حادِثاً عن غيره، وهو بِمعنى ما مُرادف للمعلوم أو للسبب عن الشيء، أثر: هو الصورة المطبوعة من جانب المؤثر في المتأثر وله، وجه عام: مجرد الأثر المؤثر على احد ما. بوجه خاص: ما يحدث عن علة وسبب (Saliba, 1974, p. 37)

الإثر إجرائيا:

يمكننا القول بأنه كل ما يتركه المرء من تحولات سواء كانت فكرية او اجتماعية مؤثرة يمكن استعارتها أو ذكرها عند الحاجه.

الأشكال الهندسية وآلية تركيبها:

الهندسة هي العلم الرياضي الذي يبحث في (الخطوط، والأبعاد، والسطوح، والزوايا، والقياسات، والمقادير المادية من حيث خواصها، وقياساتها، وعلاقتها ببعضها). ويمكن القول: إنها المبادئ الخاصة بالمادة، يمكن الإفادة منها عن طريق بناء الأشياء وتنظيمها وتقويمها، وتشمل فنون الهندسة والعمارة، أذ تعتبر الهندسة مقياس للمقادير, ولأشكال التي نعتمد عليها في أنجاز الأعمال الفنية وتنقسم الأشكال الهندسية الى نوعين التي تم مشاهدتها في الساحات العامة وصالونات العرض في أوربا وأمريكا وهناك اعمال نحتية تم تنفيذها بطرق حديثة حيث تلاشت الواقعية في بعض الاحيان وحلت محلها الاشكال الهندسية، وكانت المنتظم منها والغير منتظم، وكانت الاشكال الهندسية التي تشمل المثلث والمربع والدائرة والمخروط صريحة في العمل الفني.

وهناك اعمال اخرى تحقق اكثر من شكل هندسي وهنا نجد مرجعيات الاشكال الهندسية لها دور كبير في الخطاب الشكلي، " وتكونت عبر تاريخ الفن أنماط مختلفة دفعت الفنان إلى البحث عن ما هو كامن في الشيء وفي جوهره، مما كون عنده دلالات ذات صلة بحياته اليومية المليئة بالأشكال والأحجام والتي تعبر بخطوطها وأحجامها عن نوع الكمال الوظيفي" (Reed, p. 77) وخصوصا في النحت الحديث والنحت المعاصر.

وتنقسم الأشكال الهندسية إلى نوعين: النوع الأول هو (الهندسة المستوية)، فهي التي تعني الأشكال المستوية ذات البعدين والثانية (الهندسة الفراغية)، التي تعني (بالأشكال ثلاثية الأبعاد)، وهي تتعامل مع الكتل مثل : (المكعبات cubes، والاسطوانات cylinders والمخاريط، والكرويات، وغيرها من المجسمات)، والنظام الهندسي موجود في الطبيعة، والكون بأكمله مصمم وفقاً لقوانين هندسية دقيقة وبعض النظريات العلمية تؤكد ذلك.

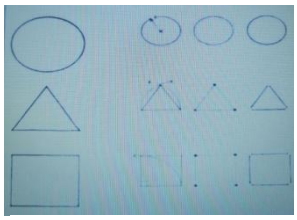
مفهوم الشكل الهندسي:

وذهب (الفيثاغوريون)، أبعد من ذلك، وقصدوا الحسابات الرياضية والارقام في فنونهم وكان النحت من ضمن ما أكدوا عليه إذ يقوم " على إساس رياضية عديدة هندسية الأمر الذي أوصلهم للإيقاع والتنسيق والانسجام والتوازن التي خضعت في تكوينها لتملك الأسس الرياضية كما أن نسب الأجسام والأشكال وأوضاعها وحركاتها كل ذلك يقوم في جوهرة على الأساس الرياضي حسابياً وهندسياً. (Al-Zoghabi, 1968, p. 44) وهنا الرقم هو جوهر كل الأشياء التي تدركها الحواس. " وقد استخدم (الفيثاغوريون)، الرياضة في تفسيرهم للموسيقى واستخرجوا النسب الحسابية بين الأصوات المختلفة في السلم الموسيقي أو في الأوكتاف Octave وحدودها بالنسبة 6: 8: 9: 12 وانتهوا إلى أن ائتلاف الموسيقى أو الهارموني مصدره وجود وسط رياضي بين نوعين من النغم. ولعل فكرة (الفيثاغوريين)، في الائتلاف الذي يتوج صراع الأضداد واندماجها في وحدة فكرة ترجع إلى (هرقليس)، وربما كانت فكرة مستوحاة من واقعهم الاجتماعي الذي عاشوا فيه منذ تأسيس مدرستهم . (Abdul Muti, 1994, p. 33)

الأشكال الهندسية المنتظمة:

هي الدائرة، المثلث، المربع، والمستطيل. **فرانسيس شنج: العمارة:**

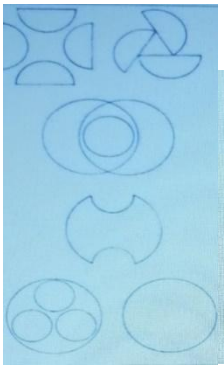
(أ) الدائرة Crile:-



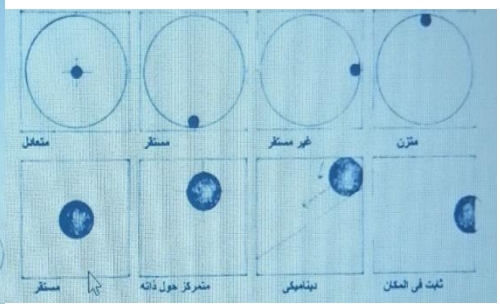
مخطط رقم (1)

يصنف علم الهندسة الدائرة من ضمن الاشكال الاكثر انتظاما، وداخل الدائرة هناك سلسله طويلة من الاشكال المنتظمة، كما في مخطط رقم (1). (Sheng, 2013, p. 38)

والدائرة شكل منحني مستوى كل نقاطه متساوية البعد عن نقطة ثابتة داخل المنحني. تمتلك الدائرة شكلاً متمركزاً ومغلقاً وهي في ذاتها متزنة ومستقرة حول ذاتها في بنيتها مما يساعدها في اشتراكها مع تشكيلات مستقيمة أو زاوية أو وضع عنصر على طول محيطها، ويمكن ان يحدث فيها حركة ظاهرية دوارة، كما في المخطط رقم (2 – أ - 2 – ب). (Sheng, 2013, p. 39)



مخطط رقم (2 - أ)



مخطط رقم (2 - ب)

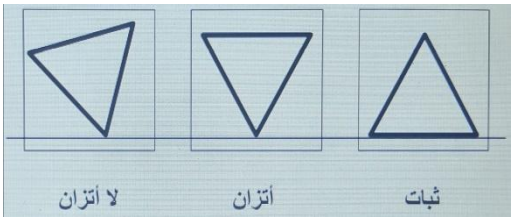
وهناك قراءات مختلفة في تحديد مكان نقطة او عنصر في الدائرة حيث " تصبح الدائرة طبيعية وتتأكد مركزيتها، وهو ما يجعلها ثابتة وذات حركة ضعيفة. أما إذا وضعت نقطة أو عنصر في أسفل الدائرة فإنها تظهر أكثر ثباتاً، وإذا وضعت النقطة أو العنصر في أعلاها فإنه يظهر توازنها، أما إذا وضعت النقطة أو العنصر على أحدى الجوانب فإنها تفقد خاصية التوازن." (Ismail, p. 81) .

(ب) المثلث triangle :-

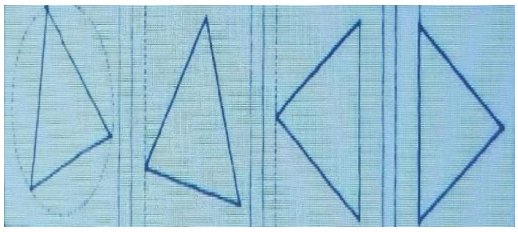
شكل مستوي محاط بثلاث أضلاع وله ثلاث زوايا، يستقر المثلث عندما يوضع على احد أضلاعه، ويصبح المثلث اكثر استقراراً، وعندما يوضع على واحد من رؤوسه فانه من الصعب ان يستقر وفي حالة الاستقرار تكون الوضعية وقتية حتى يستقر على احد اضلاعه. (Sheng, 2013, p. 40)

ويمكن القول هو الشكل المكون من ثلاث خطوط مستقيمة وتسمى بالأضلاع، وفية ثلاث نقاط تسمى الزاوية أو الرؤوس، ويعتبر المثلث عند (الإغريق)، أحد الرموز الأساسية في الهندسة المعمارية، فالمثلث يدل على التوازن؛ " وإذا وضع على أحدى رؤوسه فإنه يظهر اتزاناً واضحاً ولكن مع عدم ثبات، ويظهر المثلث غير متزن

إذا مال عن محورة؛ لأنه يعطي الإحساس بأنه سيقع على أحد جانبيه." (Ismail, p. 79) كما في المخطط رقم (3)، ولهذا نرى شكل المثلث منفذ في أعلى واجهات المعابد، حيث يحمل المثلث خطاب فكري مؤثر في الحضارة . كما في المخطط رقم (4)



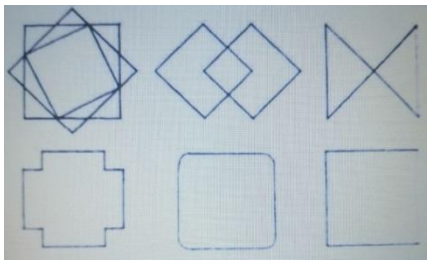
مخطط رقم (3)



مخطط رقم (4)

(ج) المربع Square:-

شكل مستوي له اربعة أضلاع متساوية واربع زوايا قائمة. والمربع شكل ساكن ومتعادل ليس له اتجاه مفضل، عكس المستطيل فهو ناتج عن تغير المربع بانحراف بعض الاضلاع اما في الارتفاع او في العرض، ويكون المربع اكثر استقرارا عندما يوضع على واحد من اضلاعه ويكون متحرك عندما يوضع على طرف من أطرافه، كما في المخطط رقم (5). (Sheng, 2013, p. 41) ويمكن القول بأن المربع هو مضلع منتظم، يمتلك أربع أضلاع متساوية في الطول، وتشكل اربع زوايا قائمة، فالمكعب مهم في الهندسة إذ تبنى عليه (تعريف المساحة)، وهناك رأي ل (فليب سيرنج): " أن المربع رمز في إحدى المقاييس إلى العناصر الأربع : تراب، ماء، هواء، نار، وقد توافق مفهوم الشكل للأرض تماماً مع مفهوم النقاط الرئيسية الأربعة. " (Flip, 1992, p. 472)

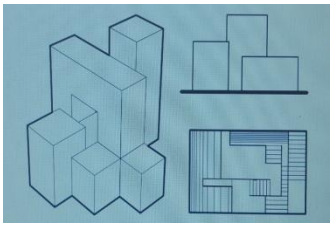


مخطط رقم (5)

(د) المستطيل rectangle :-

وهو من الأشكال الأكثر توفراً في الطبيعة، ويمثل الإطار للأشياء في حياتنا، كالبيوت والكتب و الأبواب والشبابيك...وغير ذلك. ومن البديهي أن كل ضلعين فيه متقابلان متوازيان، يرتبط المستطيل بالشكل الهندسي، وتمتاز تكويناته في البساطة. " وتتشكل المستطيلات من الخطوط الأفقية والخطوط الرأسية والزوايا القائمة وتتأثر بها؛ وخصائص هذه القوى هي التي تجعل الأشكال المستطيلة متزنة وساكنة ومتفاعلة مع الجاذبية ومع خط الأفق بثبات. ولكن يلزم النحات الحذر عند التعامل مع الأشكال المستطيلة، فنتيجة للقوى المؤثرة فيها فإن التكوينات الناتجة عنها وأنظمة التنسيق التي توجهها قد تقود غلى الملل والرتابة بالإضافة الى الإحساس بالثبات ومع هذا يستطيع النحات المبدع أن

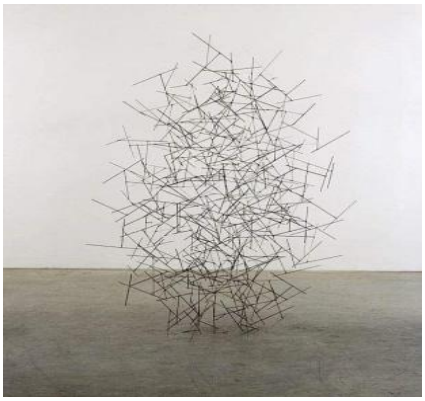
يجعلها تُظهر بعض الديناميكية والعبث أو التغيير مع استمرار الحفاظ على خاصية ثباتها." (Ismail, p. 77) كما في المخطط رقم (6)



مخطط رقم (6)

(الأشكال الهندسية الغير منتظمة):

هي الأشكال التي يصعب التعرف عليها، كونها غير تابعة الى قانون او نظام فهي مستقله بذاتها و متعددة الاشكال لا يمكن إحصائها لكثرتها وتنوعها، على عكس الأشكال المنتظمة يمكن التعرف عليها بكل سهولة، نستعير على سبيل المثال عمل النحات " انتوني كورملي Antony Gormley "، وهو عبارة عن نحت مجسم مكون من خطوط مركبة بطريقة عبثية تكون من الاسفل قاعدة لتثبت حجم العمل بعدها تتراصف اعمدة بشكل عبثي نحو الاعلى، ومع تكرار العملية ينشأ الفضاء ليحدد " بصرياً " حدود كل قطعة كما في الشكل رقم (1).



شكل رقم (1)

مؤشرات الإطار النظري:

ومن خلال ما تقدم توصل الباحث الى المؤشرات الأتية:-

1- الهندسة هو العلم الرياضي الذي يبحث في الخطوط والابعاد والسطوح والزوايا.
2- الشكل هو الشيئ وهو الهيكل الرئيسي في هيئة العمل الفني النحتي وهو منظم عناصر الوسط المادي.
3- الاستعارة بالنسب الرياضية ودراسة الزوايا لتحقيق فكرة العمل الفني .

رقم الأنموذج	(1)	
أسم العمـــل	العمود اللانهائي	Infinite Column
أسم النحـــات	قسطنطين برانكوزي	Constantine Brancusi
تأريخ الإنجاز	1938	1938
الخامـــــة	طباعة الفضة الجيلاتينية	Geiatin Silver Print
القيـــــاس	29.9×39.9 سم (11.8×15.7 بوصه)	11.8×15.7×29.9×39.9
المكـــــان	تارجو جيو رومانيا	Targu Geo Romania

- **الوصف.**

وهو عبارة عن عامود أفقي يلتصق تماماً مع الأرض مسنن مكون خامة واحدة وفردة واحدة معتمدة على التكرار، أستخدم الفنان الشكل الهرمي المنتظم كرر الشكل بالمقلوب بأحجام وقياسات متساوية.

- **التحليل.**

استخدم الفنان خامة المعدن الصقيل ليتناسب مع الشكل الهندسي، والتكرار في المفردات يحقق انعكاس في الظل والضوء مما يعطي قيمة فنية جمالية. من الصعب جدا ان يستخدم الفنان مفردة واحدة ويجعلها جوهر الخطاب الفكري فالتكرار يصبح ممل في بعض الاحيان لكن وجود التمثال في ساحة مفتوحة حيث الفضاء ساعد في كسر الرتابة وجعل العين اكثر استقرار فالخطوط الخارجية المتكررة والمتعرجة بانتظام كانت اكثر حيوية وتنقل البصر تدريجيا الى الأعلى ونظف الى ذلك بريق المعدن يعطي انطباع بان نهاية العمل قد اخترقت السماء وهنا نجد ان الحجم في العمل كان له دور ايضاً، سقوط اشعة الشمس على سطح

العمل المتعرج وتغيرات مسقط الشمس تعطي تغيير بصري للعمل مما يساعد على كسر الرتابة وقبول التكرار في العمل الفني وجعل الاشكال الهندسية ذات قيمة فنية تعبيرية.

رقم الأنموذج	(2)	
أسم العمـــل	سطح قابل للزيادة	Expandable
أسم النحـــات	أنطوان بيفسنر	Antoine Pevsner
تأريخ الإنجاز	1938	1938
الخامـــــة	نحاس	Copper
القيـــــاس	66.7(26.3بوصة)	26.3)

- **الوصف.**

الشكل عبارة عن مستطيل متوازي الأضلاع محذوف من الجوانب يتقاطع سطح العمل الفني خطوط عمودية وافقية البعض منها عالية والأخرى غائرة وبارزة يرتكز العمل على قاعدة مربعة تتناسق مع محيط العمل.

- **التحليل.**

استخدم الفنان القضبان المعدنية الرفيعة متراصفة مع بعضها مكونة سطح متعرج غير مستقرة متراصفة مع بعضها باتجاهات مختلفة وهذا التعرج يحرك كتلة الشكل الساكنة، جعل الفنان في كل زاوية قراءة مختلفة فالمتلقي يجد هناك اختلاف في التفاصيل فيجد كل جزئ في العمل له قطة خاصة، نجد فالأساس قد أستخدم الفنان مفردة واحدة من المعدن بأطوال مختلفة وسمك واحد بدأ في تركيبها وحقق

اشكال شبة مثلثة يدخل طرف ويظهر طرف اخر وكرر الاشكال بزوايا مختلفة حقق الفراغ داخل الكتلة ليجعلها اكثر استقراراً بدلاً من ان تكون كتلة صلبة.

- **نتائج البحث.**

1- الدائرة مستقرة ومتزنة في بنيتها.
2- آليه النظام والترتيب في ترتيب الصناديق نحو نظام وصفي عمودي مثل ما موجود في اعمال (جوهن رايموند)، وأفقي كما في أعمال (سونجيل كارجان).
3- كارل اندرية بنيته أعماله تقوم على مبدأ التراصف وآلية أشكله متناسقة وديناميكية.
4- توني سميث آلية البنيه الهندسية لأعماله ترتيب مستمر مؤسس على قواعد ثابتة الفضاء في أعماله. الفضاء في اعمله منفذ من نفس مكونات الكتل.
5- بنية الاعمال الهندسية عند (توني سميث)، متداخلة لاستخدامه لذات الأشكال الاساسية.
6- تبين أن البناء الشكلي لمنحوتات (كار أندريه)، قائمة على بناء الخط القائم الذي يظهر توازناً مع قوة الجاذبية.

- **الاستنتاجات:**

كان للأشكال الهندسية الدور الفاعل والمهم في تحقيق المنتج الفني والذي يحمل تأويلات منفتحة.
أعتمد النحاتين الأمريكان والأوربيين على الشكال الهندسية الصريحة لتحقيق فكرة النحات.
لاحظنا بأن هناك تأثير واضح في استخدام الأشكال الهندسية وفق أساليب النحت العالمية التي خضعت لها أعمال النحاتين الأمريكان والأوربيين.
كان للشكل الهندسي هدف مباشر وواضح في تقديم فكرة ومضمون العمل على مختلف حالاتها، سواء كانت الأشكال ذات شكل شبه واقعي أو مجرد.

References

1. Abdul Muti, F. (1994). *Pythagoras, the Philosopher of Mathematics* (1st ed.). Lebanon: Dar Al-Kutub Al-Alamiya.
2. Al-Zoghabi, Y. A.-Y. (1968). *The Impact of Environmental Conditions on Architectural Formation: Dialectic Form in Architecture.* Cairo.
3. Flip, S. (1992). *Symbol in Art_Religions_Life.* (A. a.-H. Abbas, Trans.) Damascus House for Printing and Publishing.
4. Ibn Manzoor, A. a.-F.-D. (1955). *Lisan al-Arab* (Vol. Part 3). (T. E. Translation, Trans.) Cairo: The Egyptian General Institution for Authorship.
5. Ismail, N. H. (n.d.). *Systems in Architectural Design* (Vol. 3). King Saud University, College of Architecture and Planning,Research and Information Center.
6. Masoud, H. (1967). *Visiting Students: A Modern Linguistic Dictionary.* Beirut: Dar Al-Ilm for Millions.
7. Reed, H. (n.d.). *Art Today.* (G. A. Muhammad Fathi, Trans.) Cairo: Dar Al-Maarif.
8. Saliba, J. (1974). *The Philosophical Lexicon* (Part 1 ed., Vols. Part 1-2). Beirut: The Lebanese Book House.
9. Sheng, F. (2013). *Architecture: Mass, Space, and System.* (A. Al-Khatib, Trans.) Egypt: Anglo-Egyptian Bookshop.
10. abbas Yssin , ayass, & jirjis Nehme , A. (2023). The Role of Context in Graphic Design. *Al-Academy*, (107), 113–128. https://doi.org/10.35560/jcofarts107/113-128
11. Abdul Karim muhsin, W. (2023). Functional variables of responsive materials in product design. *Al-Academy*, (107), 345–366. https://doi.org/10.35560/jcofarts107/345-366
12. 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
13. Jassim Hassan Al Bayati, S., & Salah Rashid, S. (2022). The image of the soldier in contemporary Iraqi painting. *Al-Academy*, (106), 187–204. https://doi.org/10.35560/jcofarts106/187-204

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